



[Sans titre] - Portrait d'un homme en haut-de-forme

Vers 1850 Auteur non identifié Daguerrotypage H. 35,5 x L. 41 cm Inv. 85.5289.1

Portrait au daguerréotype

Le daguerréotype appartient à une époque de transition, interstice entre le portrait peint et la photographie. Le daguerréotype annonce l'ère de la photographie, mais sans y être encore tout à fait. Je recourrai à une analogie qui rendra les choses plus claires: les premiers montages des frères Lumière mettant en scène, par exemple, l'arrivée fracassante d'un train en gare ne peuvent appartenir au cinéma qui n'existait pas encore. Ce sont les grands cinéastes russes, engagés dans la révolution d'Octobre, puis Abel Gance avec ses productions grandioses qui créeront le cinéma. Pour nous aujourd'hui, il est difficile de projeter un regard rétrospectif qui traverse les acquis, les habitudes somme toute l'histoire et l'institution de la photographie pour retrouver cette période d'un entre-deux qui demeure obscure. Les premiers daguerréotypes, comme les images animées des frères Lumière étaient le produit d'une hybridation: un artifice qui, ne faisant pas encore sens, attisait la curiosité et attirait les regards des badauds. À l'époque de Daguerre, la photographie restait encore à naître même si, dans son célèbre discours de 1839 [1] devant la chambre des députés, François Arago annonçait la survenue, avec une prémonition d'une justesse étonnante, des possibilités qui étaient ainsi ouvertes. L'occasion est superbe pour découvrir, dans l'écart entre la survenue du daguerréotype et notre conception actuelle de l'image, les avancées techniques et les mutations sociales et culturelles qui ont créé la photographie[2].

Les conditions techniques

La chambre noire, de son nom italien, la Camera obscura existait depuis quelques siècles et était utilisée par des peintres pour assurer la proportionnalité des divers éléments du paysage qu'ils reproduisaient. Puis, il y avait le rêve: que l'objet visé vienne de lui-même s'inscrire sur la paroi interne de la chambre: une inscription qui se ferait par la lumière elle-même. Le nom même de photographie, signifiant inscription par la lumière, conserve la trace de ce rêve.

La captation des rayons lumineux, appelés photons, pour la production de l'image repose sur quelques avancées techniques. D'abord, le développement d'une matière qui soit sensible à la lumière. Daguerre, prolongeant les travaux de Niepce, avait étendu sur une plaque de cuivre une mince couche d'argent sensibilisée aux vapeurs d'iode. Mais la sensibilité était si faible que la prise de la photo exigeait une exposition d'une durée relativement longue. Ce qui explique que les sujets photographiés, se voyant imposer la plus grande stabilité, adoptaient une position forcée: figée, dure, droite.

L'autre apport technique tient à l'ouverture de la caméra et à la captation des rayons lumineux. La science de l'optique avait été développée depuis longtemps: on rappellera que même Descartes avait écrit un traité d'optique et que de telles recherches avait conduit Galilée à la fabrication du télescope. Ce à quoi, il ne faut pas oublier d'ajouter les lunettes. Mais il faudra attendre encore quelques décennies avant que la caméra ne soit munie d'une lentille. La caméra de Daguerre n'avait qu'un orifice: l'exposition, dont la durée fort imprécise, était opérée par le retrait puis la remise en place d'un bouchon sur l'ouverture. La conséquence tient dans une autre restriction des conditions de la prise de photo: le sujet devait être placé à distance fixe de la caméra, ce qui explique l'absence de variété dans ces prises de vues. Et, en l'absence d'une profondeur de champ, le photographe devait aménager un écran, toile ou rideau, rapproché du sujet qui voile un fond de scène qui, autrement, n'aurait été que du bruit, d'où le caractère un peu artificiel du personnage qui est comme plaqué sur un arrière-fond vide, installé dans un lieu de nulle part. On pourrait ajouter que le sujet étant nécessairement placé au centre de l'espace saisi par la caméra, toute forme de découpage de l'image était encore impensable à l'époque.

L'autre conséquence tient à ce que la photographie était condamnée à demeurer un art d'intérieur, les rayons lumineux d'un grand paysage, par exemple, ne pouvant accéder à la plaque sensible sans l'intermédiaire d'une lentille.

Enfin, les rayons lumineux s'inscrivaient directement sur la plaque utilisée par Daguerre. Par la suite, en laboratoire, la captation sur la plaque était révélée directement, sans aucun transfert de sorte que l'image

restait inscrite en permanence, fixée sur la même plaque de cuivre. En l'absence d'un négatif, l'image produite n'étant pas reproductible: elle était unique.

L'art du portrait

Il est assez étonnant de constater que ces caractères spécifiques au daguerréotype, fixité du sujet et absence de découpage, absence d'un lieu contextualisé, art d'intérieur et unicité de la pièce portant l'image, correspondent à l'art du portrait peint tel qu'il se pratiquait encore à l'époque.

Les photographies à cette époque, essentiellement des portraits, représentaient un coût fort onéreux[3]. C'est donc dire que la photographie était l'apanage d'une bourgeoisie qui trouvait là, l'occasion de se représenter, se mettre en scène et donc de s'afficher, comme la noblesse l'avait fait durant les siècles précédents par le biais de l'art de la peinture. Viennent témoigner de ce soin, les encadrements de la plaque de cuivre qui rappellent la minutie avec laquelle on entourait les portraits peints.

Le caractère le plus apparent de la différence entre le portrait peint et la photographie tient à l'absence de la couleur. Or la conception du portrait photographique était tellement proche du portrait peint qu'en plusieurs occasions, des retouches au pinceau étaient appliquées sur la plaque, introduisant ainsi la couleur. Ces « corrections » avaient comme effet de retourner le portrait vers le passé. Ainsi, parmi les pièces du musée de la photographie on trouve une reproduction photographique (probablement le premier cas dans l'histoire), avec une application de couleurs, d'un portrait peint de Marie-Antoinette.

Alors, pourquoi la photographie se développe-t-elle précisément à cette époque? Parallèlement aux avancées techniques suggérées plus haut, force est de reconnaître des déterminants d'un autre ordre: cette transition du portrait peint au portrait photographique correspond fort justement au passage de l'ancien au nouveau régime, des habitudes de la noblesse à celle de la bourgeoisie. Et de fait, la photographie naît à l'époque de la restauration puis du retour à une seconde république. Cette indécision politique et sociale trouve une correspondance particulièrement juste dans le caractère hybride de ce nouvel art de la fabrication de l'image. Il est assez révélateur que Balzac, dont l'oeuvre romanesque raconte précisément cette transition historique, politique et sociale, compte parmi les premiers à avoir figuré devant la caméra alors qu'il était dans l'incapacité de comprendre la technologie de l'enregistrement des rayons lumineux sur une plaque sensible, préférant imaginer le transfert, sur la plaque de métal, de couches ou de strates, à la façon de pelures inhérentes à la personne qui se trouvait ainsi dépouillée d'une partie de son être. Encore aujourd'hui, cette idée d'une déperdition de la personne par la photographie est largement répandue.

L'homme en haut-de-forme [4]

Notre situation est bizarre. Alors que cet homme trônait fièrement devant la caméra et sur la plaque du daguerréotype, de l'extrémité de notre regard rétrospectif, nous ignorons tout de lui, même son identité, d'où la formule descriptive pour le désigner. Bref, alors que le sujet de la photographie était un individu occupant fort probablement une place enviée dans la société, puisqu'il avait les moyens de se payer cette image de lui-même, pour nous il n'est qu'un type, non pas un simple quidam, mais une moyenne, un représentant de la classe bourgeoise. On reconnaîtra alors que la mise en image, avec les caractères du daguerréotype présentés plus haut, vient ajouter au port des vêtements, au regard qui est bien neutre (comment pourrait-il en être autrement compte tenu des conditions de la durée de l'exposition?) et au haut-de-forme qui domine au point qu'on s'y est référé pour désigner la photographie. Il est fort probable que Roland Barthes aurait immédiatement pointé la chaîne en or de la montre comme trace dominante qui oriente la lecture, ce qu'il appelait le "punctum". Et de fait, cette chaîne frappe le regard puisqu'elle a été colorée, contrastant de ce fait avec le noir et blanc de la photographie. Mais on sait bien que la totalité de l'image ne s'y réduit pas.

Le trait qui me frappe est la surcharge des couches de vêtements qui est telle que de la personne, ne surnagent qu'une partie des mains et la partie du visage qui n'est pas cachée par le barbe et le chapeau. Ce qui est révélateur, c'est que cette photo met en scène la mise en scène elle-même de l'homme écrasé sous ces pelures de vêtements. Il y a fort probablement là, les traces restantes des habitudes propres à l'ancien régime d'une théâtralité qui confère une tenue, voire du prestige, à la personne dans l'espace public. Ce sera

l'œuvre ultérieure de la photographie que de dépouiller la personne tous ces oripeaux, de libérer les corps, de les laisser respirer. À ce point qu'aujourd'hui, la représentation d'un personnage dans un tel appareillage appartiendrait à la BD.

Je suggérerais de regarder brièvement deux autres daguerréotypes de la collection du Musée de la photographie: "Portrait d'un homme barbu" [5] et "Portrait de Marie-Antoinette" [6]. Ces deux photos marquent deux extrêmes, la portrait de la dernière reine marquant l'excès pour la photographie, de la reconnaissance d'un personnage historique unique alors qu'à l'inverse, l'Homme barbu marque l'excès de la non identité: on y voit moins une personne qu'un personnage ou un type. Il est assez singulier que ces images pointent comme des flèches vers le passé et vers l'avenir.

Le renouvellement de notre conception de l'image

Il y a un débat important chez les théoriciens de l'image qui concerne la relation du signe à l'objet photographié, ici l'homme. La linguistique nomme "réfèrent" l'objet du monde auquel renvoie un mot et, de façon similaire, dans les travaux de sémiologie de l'image, on a nommé "réfèrent" ce à quoi renvoie l'image. La sémiotique (s'appuyant sur les travaux de Peirce) fait de cet objet dans le monde un point d'ancrage du signe: cible d'une indication certes, mais aussi son lieu d'origine, ce qui est particulièrement évident en ce qui concerne la photographie. Le signe, considéré sous l'aspect de sa relation à l'objet, Peirce le nomme "indice" ("index" en anglais). Sous cet aspect, le signe est en relation de contiguïté ou de causalité avec son objet. Or, le signe, ici la photographie, entretient une autre relation à son objet: une relation de ressemblance fondée sur les traits sensibles de l'image. Pris sous cet aspect, le signe est nommé "icône".

Le débat auquel je me réfère porte sur une question de prédominance entre les fonctions de l'icône et de l'indice, la similarité ou la contiguïté. L'appareil notionnel de Peirce apporte une réponse qui s'avère simple et fort satisfaisante: au delà de ces deux relations, il en existe une troisième, le symbole qui désigne une relation codifiée ou conventionnelle, telle qu'établie par la culture. Or le point central est celui-ci: ces trois relations qui désignent le signe comme icône, comme indice et comme symbole ne sont pas exclusives mais bien cumulative et congruentes. Elles sont conjointement nécessaires: le signe authentique, au sens de Peirce, intègre ces trois fonctions [7].

Ainsi, l'image de l'homme en haut-de-forme, provenant de l'exposition de cet homme à la caméra et le désignant est indiciaire; la similarité, que nous supposons, entre la configuration de cet individu et les traits de l'image est iconique. Et, sur le plan symbolique, on peut imaginer que cet homme tirait fierté de sa représentation sur le daguerréotype, trouvant là une assurance de son appartenance de classe. On peut imaginer que pour lui, le daguerréotype, son propre signe, se déclinait assez simplement en ces termes.

Mais lorsque nous considérons cette photographie, un siècle et demi plus tard, notre regard rétrospectif y voit quelque chose de différent; on doit même imaginer que nous sommes dans l'incapacité de regarder cette image de la même façon que ne le faisaient les contemporains, tant notre conception de l'image a changé au cours de l'histoire. Je vais donc aux quelques considérations les plus simples qui s'imposent à notre réflexion: cette photographie est devenue une image du passé; toute référence à un individu particulier étant perdue, cette image est devenue générale. Pour nous, elle marque le moment de l'instauration d'une nouvelle technologie; elle témoigne de la survenue d'une rupture radicale dans l'histoire de l'art pictural. Elle s'immisce aussi de façon très intime, dans une révolution politique et sociale. Cette photographie nous rappelle aussi que ces premières prises de vue ouvraient la voie à une pluralité d'innovations technologiques; puis, que s'instauraient de nouvelles pratiques sociale et culturelle qui allaient marquer d'une manière importante notre modernité.

C'est en ce sens que ces daguerréotypes, initiant la photographie, constituent pour nous des signes qui ont traversé l'histoire et qui ont contribué à édifier un ordre du symbolique. Ces photographies sont devenues des signes authentiques au sens de Peirce, en ce que les fonctions iconique, indicielle et symboliques sont pleinement réalisées, libérant l'image de son objet immédiat (l'homme photographié) et pluralisant les voies

de signification, par le biais d'interprétants, qui finissent par constituer un nouvel objet, dit dynamique, que j'ai décrit dans le paragraphe précédent. Le signe, comme la photographie, n'est jamais donné exhaustivement dans un seul acte, ce serait magie que de le croire; le signe n'a pas d'existence spontanée, au contraire, il a une histoire, il se construit progressivement marquant une avancée qu'on nomme sémiosis[8]. C'est ainsi que la promesse du daguerréotype aura été réalisée.

Jean Fisette

Notes

[1] François Arago, Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la chambre des députés le 3 juillet 1839 et à l'académie des sciences, séance du 19 août, Paris, Bachelier, 1939

[2] Voir à ce propos: François Brunet, La naissance de l'idée de photographie, PUF, 2000

[3] Thierry Gervais et Gaëlle Morel, La photographie, Larousse, Paris, 2008, p. 58.

[4] Musée de la photographie, Inventaire no: 85.5289.1

[5] Musée de la photographie. Inventaire no: Inv. 70.1538.1

[6] Musée de la photographie. Inventaire no: 72.1757.1

[7] Les termes icône, indice et symbole se définissent par exclusion mutuelle du point de vue linguistique; en fait, ils constituent un paradigme au sens de Saussure. Mais la sémiotique pragmatique de Peirce ne découle pas d'une linguistique (comme la sémiologie); elle est une logique.

[8] En ce qui touche la notion peircienne de sémiosis, je renverrais le lecteur à Écrits sur le signe de Charles S. Peirce, traduction de Gérard Deledalle, Paris, 1978, p. 126-138.