



HAL
open science

L'inventeur inconnu

André Gunthert

► **To cite this version:**

André Gunthert. L'inventeur inconnu : Louis Figuiet et la constitution de l'histoire de la photographie française. *Etudes photographiques*, 2005, 16, pp.6-18. halshs-00004637

HAL Id: halshs-00004637

<https://shs.hal.science/halshs-00004637>

Submitted on 15 Sep 2005

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

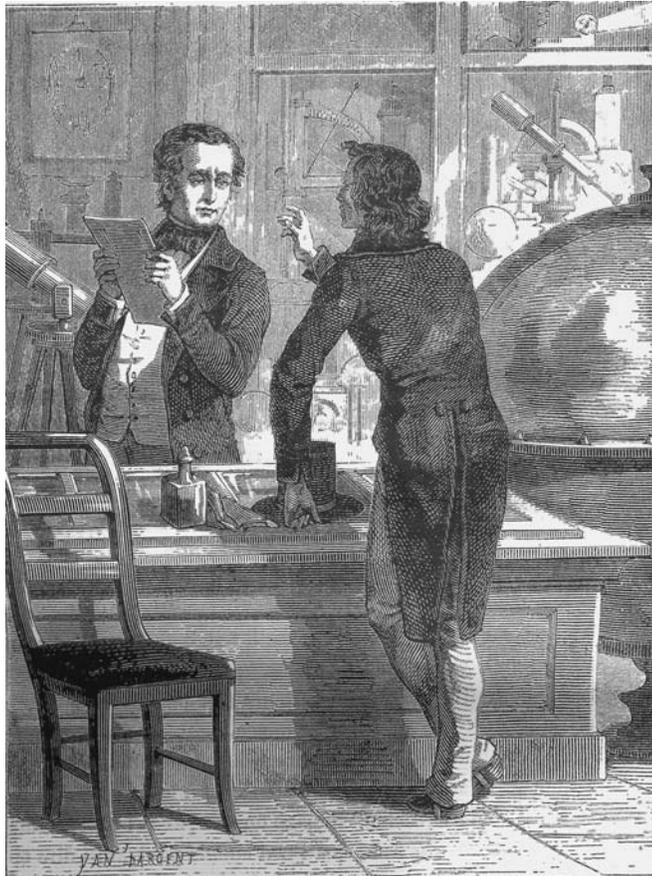


André GUNTHERT

L'inventeur inconnu

Louis Figuiet et la constitution de l'histoire de la photographie française

Fig. 1. "Un inventeur inconnu", illustration de Yan' Dargent, *Les Merveilles de la science*, 1868 (coll. part).



L'histoire de la photographie a ses mythes. Son historiographie aussi. Selon un avis largement partagé par les spécialistes, jusque dans les années 1930, celle-ci se déploie sous la forme d'une chronologie des techniques, rédigée par des praticiens, avant de prendre son essor moderniste, grâce à la figure de Beaumont Newhall¹. À une histoire de la photographie comme technique aurait succédé une histoire de la photographie comme art, qui aurait elle-même cédé la place, plus récemment, à une histoire de la photographie comme culture. Ce schéma présente plusieurs défauts, notamment celui de s'appuyer sur un seul point de repère initial : la fameuse *Geschichte der Photographie* de l'autrichien Josef-Maria Eder, dont la version classique est publiée en 1905², avant d'être traduite en anglais et plusieurs fois rééditée jusqu'en 1978. La plupart des histoires généralistes du médium ont puisé dans cette base de données technologiques – utile encore aujourd'hui, admet-on³. Pour une bonne raison : il s'agit d'un cas unique dans la spécialité.

L'histoire de la photographie n'est pas née du côté de la technique. Elle n'a pas été établie par des praticiens experts, mais par des littérateurs dilettantes, dans le cadre d'initiatives éditoriales la plupart du temps extérieures au champ photographique. Pour tenter de comprendre la dynamique dans laquelle elle s'inscrit, on observera ici les conditions de sa naissance, quelque part au milieu du XIX^e siècle.

Naissance d'une tradition

En 1874, le douzième volume du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse fait paraître l'article "Photographie". Celui-ci s'ouvre sur une synthèse historique qui récapitule l'état contemporain du savoir, appuyé sur une large bibliographie dont une quinzaine de volumes sont cités, notamment le *Guide du photographe* (1854) de Charles Chevalier, *La Photographie considérée comme art et comme industrie* (1862) des frères Mayer et de Pierre-Louis Pierson, les *Dissertations sur la photographie* (1864) d'Alexandre Ken, le troisième volume des *Merveilles de la science* (1868) de Louis

Figuier ou encore *Les Merveilles de la photographie* (1874) de Gaston Tissandier, qui comportent tous de longs développements historiques. Fidèle à l'architecture qu'il emprunte à ses sources, cet article témoigne de l'existence à cette date d'une véritable vulgate historique, appuyée sur une solide tradition et une littérature fournie.

Cette situation est typiquement française. En Angleterre, les chronologies d'un Robert Hunt, expérimentateur et pionnier de la photographie naissante, ne rencontrent qu'un écho limité et seront rapidement oubliées¹. Transcription du grand mouvement de diversification technologique des années 1847-1851, sa longue et scrupuleuse série de descriptions de procédés, en l'absence de toute proposition narrative ou de schéma organisé de l'histoire, ne pouvait guère intéresser le public des praticiens de la période des années 1851-1882, marquée par la stabilité de l'usage du collodion humide. À l'époque où Hunt publie ses travaux, c'est d'une toute autre manière que débute en France l'entreprise qui va marquer les débuts de l'histoire de la photographie.

Longtemps cantonnées à la publication d'ouvrages religieux, les éditions Langlois et Leclercq se joignent en 1845 à l'essor des connaissances utiles, avec des livres dédiés à l'histoire de France, à l'histoire naturelle ou à la mécanique. Associés à Victor Masson, spécialiste d'édition médicale, avec lequel ils ont publié en 1850 le célèbre manuel de chimie de Victor Regnault², ils commandent à un inconnu de 32 ans le premier ouvrage encyclopédique de vulgarisation scientifique, *l'Exposition et*

histoire des principales découvertes scientifiques modernes, dont l'édition initiale, publiée en deux volumes en 1851, s'ouvre sur le chapitre consacré à la photographie⁶. Né en 1819 à Montpellier où il a obtenu son doctorat de médecine et son agrégation de pharmacie, Louis Figuiet vient d'achever en 1850 sa thèse de doctorat ès sciences, sur *l'Action de la lumière sur quelques substances impressionnables*, sous la direction du chimiste Antoine Jérôme Balard, et ne s'est guère fait connaître jusque là que par quelques articles spécialisés, consacrés à la photographie, à la télégraphie électrique ou aux aérostats, publiés dans la *Revue des deux Mondes*⁷.

L'ouvrage remporte un succès immédiat, confirmé par cinq rééditions et réimpressions successives. D'emblée, Figuiet a trouvé son style. Son principal modèle sont les *Notices* biographiques de François Arago, à qui il emprunte le recours à l'histoire comme méthode d'exposition de l'information scientifique et technique⁸. Il y adjoint un sens aigu de la narration et de l'imagination dramatique, appuyés sur l'anecdote et le dialogue en style direct. Loin du lyrisme d'un Michelet, Figuiet est plus proche de la verve d'un Dumas : son écriture, simple et vivante, donne l'impression d'assister sur le vif aux événements cruciaux de l'histoire. La dimension technique est soigneusement escamotée : procédures ou dispositifs font l'objet de descriptions élémentaires, qui ont vocation à rassurer le lecteur sur la qualité de l'expertise. Malgré les réelles compétences scientifiques de Figuiet, son approche reste celle d'un littéraire et d'un compilateur : à aucun moment il ne procède à une

expérimentation ou une vérification, fut-elle théorique, et son récit peut très bien reproduire une description fautive, lorsque celle-ci figure dans la source employée.

En revanche, Figuiet excelle dans la mise en perspective. L'un des ressorts narratifs principaux de *l'Exposition* repose dans les nombreux commentaires généralisants qui scandent le texte et visent à éclairer les mécanismes du progrès scientifique et technique, à révéler ses causes culturelles et sociales, à livrer son sens historique profond. C'est là que réside l'atout majeur de la vulgarisation selon Figuiet : aucun élément du récit n'est isolé d'un schéma d'explication, qui forme la structure sous-jacente d'un chapitre ou d'un paragraphe. La façon dont la photographie est envisagée comme un phénomène culturel global est remarquable : dès 1851, Figuiet a songé à inclure un chapitre consacré à ses applications scientifiques, un autre à la question de l'art et de la photographie. Près d'un siècle plus tard, *l'Histoire de la photographie* (1945) de Raymond Lécuyer reproduira encore, jusque dans l'ordre des chapitres, ce découpage.

Fidèle à la mission de l'histoire quand il trace une trame distincte dans la confusion des événements, Figuiet s'en écarte néanmoins par sa méthode, celle de la compilation. N'ayant jamais recours à l'archive ou au témoignage direct, mais exclusivement à des travaux publiés, il ne peut procéder à aucune investigation ni répondre à des questions que ne posent pas ses sources. Ses modèles explicatifs se limitent à commenter les informations connues, sans jamais pouvoir dépasser l'état du

savoir disponible, qu'il se borne à organiser. Par ailleurs, la méthode de la compilation correspondant à une certaine économie de l'écriture, Figuiet ne jette jamais rien. Au cours des trois éditions de *l'Exposition* (1851, 1853, 1854), prolongées par les deux éditions des *Merveilles de la science* (1868, 1889), on assiste à l'expansion d'un texte qui progresse par ajouts, déplacements et recompositions, mais qui ne modifie que très rarement sa matière, de sorte que de vastes pans de l'édition de 1889 reprennent à la virgule près des élaborations produites près de quarante ans plus tôt. C'est ainsi que se construisent les principaux points de repère de la fameuse vulgate.

Dès l'édition de 1851, le récit de l'invention de la photographie s'organise en trois volets successifs : une préhistoire qui s'étend des travaux optiques et alchimiques de la Renaissance aux premiers essais de Niépce ; la rencontre et la collaboration de Niépce et Daguerre ; la divulgation du daguerréotype et l'émoi suscité par cette annonce en 1839. Pour cet exposé, Figuiet n'a eu besoin que de trois ouvrages : l'inaugural *Historique et description des procédés du daguerréotype* (1839), qui comprend notamment le fameux "Rapport" d'Arago et divers documents ; le pamphlet d'Isidore Niépce *Post Tenebras Lux* (1841), appuyé sur la correspondance Niépce-Daguerre ; enfin les souvenirs de Marc-Antoine Gaudin, réunis dans le premier chapitre de son *Traité pratique de photographie* (1844). Le premier volet est emprunté pour l'essentiel au discours d'Arago, le deuxième s'inspire largement d'Isidore, le troisième combine les informations tirées

d'Arago et de Gaudin. En historien scrupuleux, Figuiet a tenu à communiquer ses sources : les annexes de l'*Exposition* comprennent la "Notice sur l'héliographie" de Niépce, la lettre de février 1839 de Francis Bauer, le contrat d'association de Niépce et Daguerre de 1829, ou encore le courrier de Talbot à Biot de février 1839 – archives publiées par les ouvrages mentionnés ci-dessus ou par les *Comptes rendus de l'Académie des sciences*.

Cette abondance de documents facilement accessibles, qui contribue à forger la spécificité de la situation française, s'explique par les débats de priorité qui ont agité l'année 1839 – en particulier ceux occasionnés par la revendication d'antériorité de Talbot, qui ont poussé Arago à faire une large place à Niépce dans la présentation de l'invention¹⁰. Exception faite des souvenirs de témoins directs, cette manne initiale encouragera les contributions historiographiques françaises à conserver tout au long du XIX^e siècle cette pente du commentaire, sans jamais recourir à l'archive. Est-ce si grave ? Ce schéma ne correspond-il pas pour une large part à la vérité historique, comme le montre sa conformité avec l'architecture initiale de la plupart des histoires de la photographie modernes ?

Mais il est également possible que la fidélité au déroulement classique de l'histoire de l'invention relève de l'obéissance à la vulgate. Chacun des trois volets proposés par Figuiet peut être soumis à la critique. C'est pour mieux répondre à Talbot, qui invoquait le précédent de Wedgwood en 1802, qu'Arago invente une longue archéologie de la photographie, dont les racines

seraient formées par la lignée de la *camera obscura*, d'une part, et par les expérimentations de la sensibilité des sels d'argent, d'autre part. Cette option habile n'exclut pas d'autres approches : Hunt, par exemple, inscrit l'invention photographique dans le champ plus vaste des recherches sur la lumière. Les travaux allemands d'inspiration sociologique proposeront au début du XX^e siècle de relier la photographie à l'histoire des pratiques du portrait¹¹. Mais surtout, aucun des précédents évoqués par Arago n'a été mobilisé par les pionniers de l'enregistrement visuel : sa généalogie est une construction d'après coup, que l'historiographie pourrait évaluer comme un effet, et non une cause, de l'invention daguerrienne.

La place accordée à l'épisode de la collaboration Niépce-Daguerre ne résulte pas que des revendications d'Isidore, mais aussi d'un effet de déplacement et d'un camouflage historiographique. Jusqu'aux travaux de Helmut et Alison Gernsheim, appuyés sur la correspondance conservée à Saint-Petersbourg, publiée pour la première fois en 1949, il était difficile de décrire correctement le cœur de l'histoire primitive de la photographie : la découverte de l'image latente et le processus d'invention du daguerréotype, entre 1835 et 1837¹². Seul l'article de Jean-Baptiste Biot exposant les travaux propres de Daguerre apportait quelque matière à ces interrogations¹³ – mais, publié dans le *Journal des Savants* et non dans les *Comptes rendus*, celui-ci était resté ignoré de Figuiet comme de ses héritiers. La conclusion qu'en tirera Georges Potonniée en 1925 synthétise la position de l'historiographie française : « Le

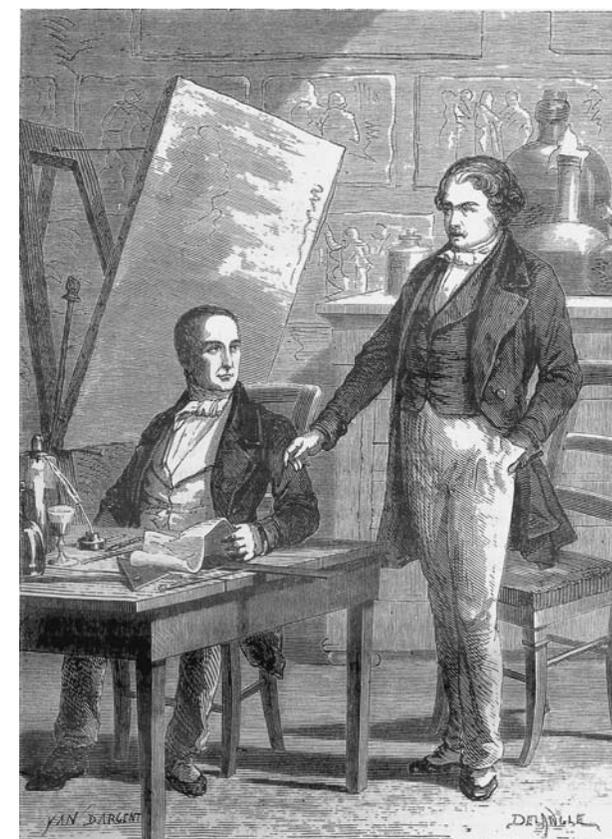


Fig. 2. "Niépce lisant à Daguerre, après leur association, la description de son procédé pour la fixation des images de la chambre obscure", illustration de Yan' Dargent, *Les Merveilles de la science*, 1868 (coll. part).

daguerréotype sort de l'héliographie. La notice remise par Nicéphore à son associé décrit les manipulations du daguerréotype, les substances seules étant changées. Entre ces deux procédés et pour aller de l'un à l'autre, quel chemin a suivi Daguerre ? On n'en sait rien ; Daguerre s'est tû là-dessus. Tout au plus a-t-il donné à Arago quelques explications incomplètes¹⁴. »

La « conviction » dont fait état Potonniée n'est pas le fruit d'une investigation historique, mais des lacunes de la méthode de Figuiet qui, s'accommodant d'un trou dans l'histoire de la photographie, le dissimule en déportant

vers l'amont l'accent du récit. À la différence du modèle classique associant une invention à un personnage historique, ce choix qui amplifie le rôle du couple pionnier oriente l'explication du mécanisme de l'innovation vers un déterminisme plus large que l'action individuelle. C'est encore cette idée que favorise Figuiet lorsqu'il emprunte à Gaudin l'anecdote de la découverte des effets de l'iode par l'empreinte d'une cuiller oubliée sur une plaque d'argent. Disant la tenir « de bonne source », Gaudin avouait toutefois ignorer lequel des deux inventeurs avait le premier remarqué ce phénomène – ce qui rédui-

sait beaucoup la valeur de l'historiette¹⁵. Emporté par la logique de son récit, Figuier en fait une découverte commune, l'illustration de la collaboration des deux pionniers : « Heureusement, le hasard amena les inventeurs sur la voie véritable. [...] Il arriva un jour qu'une cuiller laissée par mégarde sur une plaque d'argent iodurée y marqua son empreinte, sous l'influence de la lumière ambiante. Cet enseignement ne fut pas perdu¹⁶. » Semblable à la pomme de Newton, l'anecdote de la cuiller symbolise dès la première édition de *l'Exposition* le rôle d'un déterminisme supérieur, qui fait de la photographie, non le privilège d'un seul, mais une invention d'époque. Cette vision se trouvera renforcée en 1868 dans la version des *Merveilles de la science* par une autre anecdote : celle de l'inventeur inconnu.

Emprunts croisés

Les deux volumes de *l'Exposition* sont publiés en juillet 1851. Le premier à saluer cette parution, par un article consacré à l'invention de la photographie, qui lui emprunte nombre d'informations, est Francis Wey, dans les colonnes du journal récemment fondé de la Société héliographique, *La Lumière*. Mais, tout en faisant écho à l'idée selon laquelle « la plupart des grandes découvertes [...] sont l'œuvre des sociétés¹⁷ », le critique ne s'attarde guère. Le compte rendu proprement dit de l'ouvrage sera publié quelques semaines plus tard, le 3 août. Wey loue l'ambition de brosser le panorama des progrès contemporains, mais éreinte la partie consacrée à la photographie¹⁸. L'avocat de la Société héliographique, militant du

calotype, admet la qualité de l'information sur le daguerréotype, mais reproche à Figuier des « anachronismes » concernant la photographie sur papier. Il lui conseille de mettre à jour ses connaissances, faute de quoi il lui sera impossible de juger convenablement du rôle esthétique du médium.

En suggérant à l'auteur de *l'Exposition* de passer d'une histoire du daguerréotype à une histoire de la photographie proprement dite, Wey vient d'entamer un dialogue fructueux et d'indiquer à Figuier les moyens de donner à sa notice sa forme achevée. Dès la deuxième édition de l'ouvrage, publiée au début de l'année 1853, le texte connaît une importante révision. Passant de 71 à 120 pages, il s'enrichit de larges compléments directement puisés dans *La Lumière*. Des passages entiers, consacrés par exemple à la reproduction des couleurs, sont repris des articles de Lacan sur Hill¹⁹ ou de ceux que Wey a consacré à Niépce de Saint-Victor. Est-ce pour mieux suivre les recommandations du critique ? Est-ce parce que leur approche du récit historique concorde en tous points ? Les contributions du rédacteur de *La Lumière* sont celles qui font l'objet des emprunts les plus nombreux, voire de citations textuelles, avec ou sans guillemets. La fameuse liste des sujets rapides enregistrés par les frères Macaire se retrouve *ne varietur* dans *l'Exposition* – au détail près que Figuier confond daguerréotype et collodion humide, et attribue à Frederick Scott Archer la reproduction « de corps animés d'un mouvement rapide, tels que les vagues de la mer soulevées par le vent, une voiture emportée sur un chemin, un cheval au trot, un navire à

vapeur en marche avec son panache de fumée noire et l'écume qui jaillit au choc de ses roues²⁰ » ! Mais c'est sur le terrain de la discussion esthétique que se marque le plus fortement l'ascendant de Wey. Cité explicitement pour la reprise de la longue anecdote du tableau retouché par Courbet²¹, le critique est présent dans toute la dernière partie de l'essai, qui reprend l'antithèse chère aux membres de la Société héliographique du daguerréotype, outil d'une reproduction servile, et de la photographie sur papier qui, « procédant par masses à la façon d'un grand artiste, sacrifie, avec une merveilleuse intelligence, les détails secondaires au résultat final²² ».

Dès 1853, les principaux jalons de la tradition historiographique française sont posés. Ils comprennent notamment l'idée d'une longue préhistoire, qui s'enracine dans les recherches de la Renaissance et qui s'étend jusqu'aux premiers travaux de Niépce. L'épisode de la rencontre Niépce-Daguerre est dépeint comme un tournant de l'histoire de la photographie, mis en relief par les documents et les témoignages disponibles. De ces prémices découle une présentation de l'invention comme résultat d'un processus long, symptôme d'une époque et d'une société, sans assignation distincte. L'opposition entre daguerréotype et photographie sur papier est employée pour introduire l'idée d'un progrès des techniques photographiques, en fonction duquel le premier procédé est dévalué, décrit comme strict processus technique, et le deuxième valorisé, ouvrant à la possibilité d'une utilisation esthétique du médium. De là, la conviction que la technique photographique s'inscrit

dans l'histoire des arts graphiques, à laquelle elle participe et qu'elle contribue à modifier. Distinct des autres épisodes, le dernier procédé en date, le collodion humide, est décrit en termes de performances techniques, sous l'angle d'une augmentation manifeste de la sensibilité. À l'exception du premier moment, emprunté à Arago, ce schéma, résultat du dialogue par textes interposés entre Figuier et Wey, va structurer la plupart des ébauches historiographiques françaises jusque dans les années 1890²³.

Passé jusqu'alors inaperçu, cet étonnant conciliabule entre les deux auteurs les plus influents de la photographie du milieu du XIX^e siècle ne s'arrête pas là. En juin 1853, Francis Wey rédige pour le *Musée des familles* un long article d'histoire de la photographie²⁴. À son tour, il emprunte nombre de matériaux au vulgarisateur, notamment son intéressante thèse sur le rôle des demi-savants, ses considérations sur la photographie scientifique ou encore l'anecdote de la cuiller. Comme son collègue, le critique fait parfois preuve d'inattention dans la consultation de ses sources : tout en citant textuellement Figuier, il attribue cette fois à Daguerre la compréhension des effets de l'iode. Cette synthèse n'apporte toutefois guère d'éléments nouveaux, à l'exception d'une péripétie inédite, que Wey a recueilli auprès de l'opticien Charles Chevalier et que celui-ci publiera l'année suivante : l'histoire d'un jeune homme venu lui acheter une chambre noire en 1826, qui s'avère travailler « à fixer les images de la chambre obscure » et qui laissera à l'opticien des photographies positives sur papier, ainsi

qu'une petite fiole contenant un produit non identifié. « J'attendis le retour de mon inconnu, raconte Chevalier, mais jamais il ne revint, jamais personne n'en entendit parler²⁵. »

L'autre caractéristique intéressante de l'article de Wey est que, accueilli par le *Musée des familles*, journal illustré, il bénéficie du soutien d'une dizaine de gravures. Seules trois d'entre elles copient des originaux photographiques : deux reproductions d'œuvres d'art et une vue contemporaine de la maison de la famille Niépce aux Gras. Deux autres illustrations rassemblent divers portraits (Porta, Davy, Charles ; Niépce de Saint-Victor, Fizeau, le Gray, Blanquart-Évrard, Claudet, Biot, Du Camp). Trois dessins de Gustave Janet représentent des scènes reconstituées de la chronique primitive du médium : la cuiller de Daguerre, l'inventeur inconnu, Niépce et Daguerre (fig. 3 à 5)²⁶. Comme tel, cet article constitue la première histoire illustrée de la photographie, et révèle les problèmes des historiographes français, confrontés à une absence à peu près complète de traces répertoriées des premières expériences photographiques²⁷. À défaut de témoignages visuels plus conséquents, les reconstitutions de Janet représentent des documents précieux, ainsi qu'en témoigne leur plagiat par Figuiet.

Celui-ci a bien pris note de la dernière contribution de Wey. Lorsque les éditions Furne et Jouvot lui proposent, quinze ans plus tard, de réaliser une version illustrée de son panorama, Figuiet confiera à Yan' Dargent l'article du *Musée des familles*, dont le dessinateur tirera quatre illustrations, reprises des

scènes reconstituées (voir fig. 1, 2 et 6) ainsi que de la vue des Gras. Publiées en six volumes *in-quarto* de 1867 à 1891, *Les Merveilles de la science, ou description populaire des inventions modernes* inaugurent le mariage de la vulgarisation scientifique avec l'image – formule dont la prospérité continue aujourd'hui d'assurer les beaux jours de quelques maisons spécialisées²⁸. L'illustration gravée parachève le système narratif mis en place par Figuiet. Pour le dessinateur formé à la représentation de pièces de théâtre, de romans ou d'ouvrages historiques, le texte du vulgarisateur offre une trame familière : à côté de la reproduction des dispositifs ou des portraits des acteurs, l'iconographie des *Merveilles de la science* fait la part belle à la figuration anecdotique ou à l'évocation fictive. Présent dans toutes les bibliothèques des familles bourgeoises de la III^e République, où il voisine avec le *Voyage autour du monde* de Dumont d'Urville ou les romans illustrés de Jules Verne, l'ouvrage de Figuiet offre au public cultivé la fresque qui intègre la technique et la science au corpus nécessaire des savoirs citoyens. Destiné par son iconographie à des fins pédagogiques, il peuple l'imaginaire des jeunes générations par ses descriptions saisissantes et ses illustrations théâtrales.

Mais la présence des images a aussi des effets sur le texte. C'est le plus étonnant : parmi les modifications et les ajouts apportés à la nouvelle édition, Figuiet a retenu certains contenus en fonction de l'illustration. Que l'inventeur inconnu, anecdote savoureuse qui vient renforcer la vision de l'innovation comme phénomène collectif, fasse désormais partie du paysage

dramatique de la photographie primitive ne surprendra pas. En revanche, la rectification apportée à l'historiette fétiche de la cuiller provient du décalage introduit par Wey (qui associe au seul Daguerre un effet que Figuiet avait également réparti entre les deux pionniers) et de sa traduction iconographique par Janet, copiée par Dargent (voir fig. 6). Forcé d'adapter son texte à l'illustration, l'historien se plie à la leçon de l'image et corrige son interprétation initiale : « Le hasard révéla à Daguerre la propriété dont jouit l'iode d'argent, de se modifier avec une promptitude extraordinaire sous l'influence de l'agent lumineux. Un jour, comme il avait laissé par mégarde une cuiller sur une plaque qu'il venait de traiter par l'iode, il trouva l'image de cette cuiller dessinée en noir sur le fond de la lame métallique²⁹. »

Qu'un Gernsheim trouve justifié de discuter cette anecdote jusque dans la seconde édition de sa biographie de Daguerre, publiée un siècle après *Les Merveilles de la science*, témoigne du type d'historiographie dont est issue l'histoire de la photographie³⁰. À l'aune de l'entreprise de vulgarisation, il est plus important de faire comprendre, de donner les clés d'un fonctionnement général, que de respecter à la lettre les détails d'une description³¹. Dans ce cadre où la pédagogie prime sur la véracité, les énoncés peuvent devenir flottants, être déplacés, s'adapter à un contexte. Ce que réclament les contemporains, c'est une explication à cette nouveauté radicale qui a



Fig. 3. «Daguerre découvrant l'effet d'une cuiller oubliée sur une plaque», illustration de Gustave Janet, *Le Musée des familles*, 1853 (coll. part).

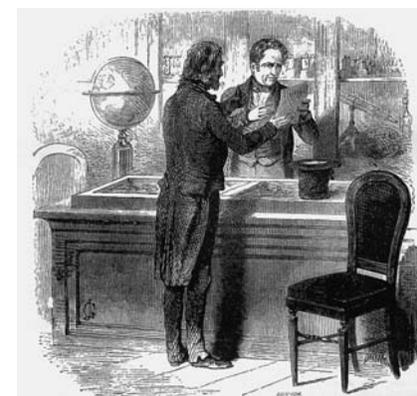
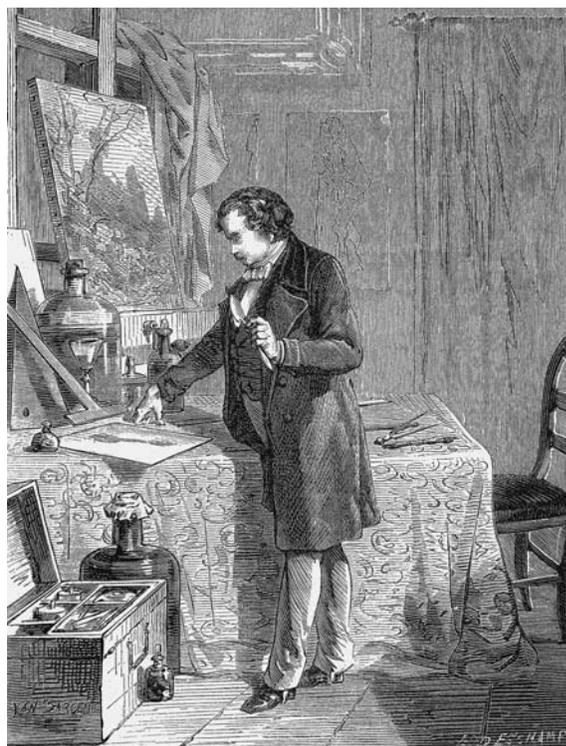


Fig. 4. «L'inconnu montrant une épreuve photographique à M. Charles Chevalier», illustration de Gustave Janet, *Le Musée des familles*, 1853 (coll. part).



Fig. 5. «J.-N. Niépce assis, d'après un dessin de M. Niépce de Saint-Victor, Daguerre, debout, d'après le daguerréotype de M. Thompson», illustration de Gustave Janet, *Le Musée des familles*, 1853 (coll. part).

Fig. 6.
"Daguerre découvre la propriété de l'iodure d'argent de s'impressionner par l'action de la lumière", illustration de Yan' Dargent, *Les Merveilles de la science*, 1868 (coll. part).



changé leur vie et leur manière de penser : le progrès scientifique et technique. C'est cette tradition que Figuiet contribue à inaugurer, dans laquelle s'inscrit l'historiographie photographique française.

Ce n'est pas l'érudition savante qui a préparé l'accès au savoir historique de la photographie. L'exemple d'Arago avait établi la légitimité de l'interrogation du passé à l'endroit du médium. Encouragé par les débats de *La Lumière*, Figuiet lui accorde une place de choix dans son panorama des inventions. Comme le montre la comparaison avec d'autres entreprises contemporaines, la présence de la photographie dans cet ensemble n'allait pas de soi. La précocité et la popularité de cet accueil furent

autant d'atouts favorisant un processus de reconnaissance culturelle. Mais la fortune de la photographie ne fut pas seulement de figurer entre les aérostats et les poudres de guerre dans un ouvrage grand public. C'est parce que le médium a pu susciter une légende haute en couleurs, digne des inventions majeures de la période, qu'il a mérité d'entrer dans la série. En d'autres termes, c'est l'économie même de la narration qui a produit les ajustements nécessaires à cette

métamorphose. Figuiet brosse le tableau d'une histoire humaine, accessible, débarrassée de ses subtilités techniques, émaillée de hauts faits et d'incidents apparemment mineurs, auxquels le récit confère une valeur métaphorique : c'est cette histoire et son prolongement iconographique qui font de la photographie un modèle des "principales découvertes scientifiques" du XIX^e siècle.

André GUNTHER
EHESS

NOTES

André Gunther est maître de conférences à l'École des hautes études en sciences sociales, où il a créé le Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine. Il est le fondateur et le rédacteur en chef d'Études photographiques.

1. Voir notamment : Jean-Claude LEMAGNY, André ROUILLE, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986, p. 275 ; Michel FRIZOT, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, Adam Biro, 1995, p. 10 ; sur les études anglo-saxonnes, voir dans ce même numéro : Marta BRAUN, "Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone", p. 19.
2. Cf. Josef-Maria EDER, *Geschichte der Photographie*, Halle, Knapp, 1905.
3. Cf. Tim STARL, "Eine Geschichte flüchtiger Bildfolgen", *Fotogeschichte*, n° 95, 25^e année, 2005, p. 57.
4. Cf. Robert HUNT, "History of Discoveries in Photography", *Manual of Photography*, Londres, Glasgow, R. Griffin & C^o, 4^e éd. revue, 1854, p. 3-104.
5. Cf. Victor REGNAULT, *Premiers Éléments de chimie*, Paris, Langlois, Leclercq et Masson, 1850.
6. Cf. Louis FIGUIER, "La photographie", *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*, Paris, Masson, Langlois et Leclercq, vol. I, 1^{er} éd., 1851, p. 1-72.
7. Cf. coll., *Le Savant du foyer. Louis Figuiet et la vulgarisation scientifique au XIX^e siècle* (catalogue d'exposition), Paris, FFCB, 1993.
8. Figuiet explicite sa méthode dès 1853 (cf. L. FIGUIER, [introduction], *Exposition...*, *op. cit.*, vol. 1, 2^e éd. rev. et augm., 1853, p. VI). Il reconnaîtra tardivement sa dette envers Arago (cf. *id.*, *La Science au théâtre*, Paris, Tresse et Stock, vol. II, 1889, p. XIII).
9. Cf. Louis DAGUERRE, *Historique et Description des procédés du daguerréotype et du Diorama...*, Paris, Alphonse Giroux, 1839 ; Isidore

NIÉPCE, *Post tenebras lux. Historique de la découverte improprement nommée daguerréotype*, Paris, Astier, 1841 ; Marc-Antoine GAUDIN, *Traité pratique de photographie*, Paris, J.-J. Dubochet, 1844.

10. Cf. François BRUNET, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Puf, 2000, p. 67-70.
11. Cf. Alfred LICHTWARK, "Einleitung", in Fritz MATTHIES-MASUREN, *Künstlerische Photographie*, Berlin, Marquardt, 1907, p. 4-18 ; Gisèle FREUND, *La Photographie en France au XIX^e siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, Paris, La Maison des amis des livres/A. Monnier, 1936.
12. Cf. Helmut et Alison GERNSEHEIM, *L. J. M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York, Dover, 2^e éd. revue, 1968 ; Toritchan Pavlovitch KRAVETS (éd.), *Documentii po istorii izobretenia fotografii...*, Moscou, Leningrad, Académie des sciences d'URSS, 1949, (voir également : Manuel BONNET, Jean-Louis MARIGNIER [éd.], *Niépce, correspondance et papiers*, vol. II, Saint-Loup de Varennes, Maison Nicéphore-Niépce, 2003).
13. Cf. Jean-Baptiste BIOT, "Sur les effets chimiques des radiations et sur l'emploi qu'en a fait M. Daguerre...", extrait du *Journal des Savants*, Paris, Imprimerie royale, s. d. [mars 1839].
14. Georges POTONNÉE, *Histoire de la découverte de la photographie*, Paris, P. Montel, 1925, p. 169.
15. Cf. M.-A. GAUDIN, *op. cit.*, p. 4.
16. L. FIGUIER, *Exposition...*, *op. cit.*, p. 14.
17. Francis WEY, "Temps primitifs de l'héliographie. Joseph-Nicéphore Niépce", *La Lumière*, 1^{re} année, n° 22, 6 juillet 1851, p. 85-86.
18. *Id.*, "Publications héliographiques", *ibid.*, n° 26, 3 août 1851, p. 102-103.

19. Voir dans ce même numéro : F. BRUNET, "Le point de vue français dans l'affaire Hill", p. 122-139.
20. L. FIGUIER, *Exposition...*, *op. cit.*, 2^e éd., 1853, p. 59-60. Voir à ce sujet : A. GUNTHER, "La légende du cheval au galop", *Romantisme*, n° 105, octobre 1999, p. 23-34.
21. Cf. F. WEY, "De l'inconvénient de retoucher des épreuves héliographiques", *La Lumière*, 1^{re} série, n° 11, 20 avril 1851, p. 42-43 ; L. FIGUIER, *Exposition...*, *op. cit.*, 2^e éd., 1853, p. 113-115.
22. *Ibid.*, p. 116. Reprise de la formule de l'article inaugural de F. WEY : « Parfois, elle procède par masses, dédaignant le détail comme un maître habile, justifiant la théorie des sacrifices », "De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts", *La Lumière*, 1^{re} série, n° 1, 9 février 1851, p. 3. Pour constater la postérité de cette opposition, voir M. BRAUN, *loc. cit.*, p. 22.
23. Notamment les sources de l'article du Larousse (*voir ci-dessus*). La première description à rompre nettement avec ce récit est la série des articles constitutifs du livre de souvenirs de Félix NADAR, *Quand j'étais photographe* (1900), qui paraissent à partir de 1891 dans la revue *Paris Photographie*.
24. F. WEY, "Comment le soleil est devenu peintre. Histoire du daguerréotype et de la photographie", *Musée des familles*, vol. XX, juin 1853, p. 257-265, juillet 1853, p. 289-300.
25. Charles CHEVALIER, "Troisième partie. Documents historiques", *Guide du photographe*, Paris, chez l'auteur, 1854, p. 21. Encore discutée par Gernsheim (*op. cit.*, p. 51), qui propose de voir sous les traits de l'inventeur le futur assistant de Daguerre, Alphonse Eugène Hubert (voir dans ce même numéro : Paul-Louis ROUBERT, "Hubert ou l'honneur de Daguerre", p. 40-49), cette anecdote ne fait désormais plus partie du corpus des événements retenus par les histoires de la photographie moderne. C'est peut-être un tort : autant la cuiller de Gaudin a toutes les apparences du racontar, autant je ne vois guère de raisons de douter de la bonne foi de Chevalier, plutôt tatillon dans l'expression de ses souvenirs.
26. Une illustration d'ouverture orne également la première page de l'article : elle représente Pitre-Chevalier, le directeur du journal, en conversation avec Wey et un certain docteur X, que le début du récit présente comme un tenant du matérialisme, dans le cadre d'un dialogue philosophique. Dans un article récent, Margaret DENTON affirme que le Dr X, figuré de dos, est en réalité un singe, symbole de l'imitation sans intelligence ("Francis Wey and the Discourse of Photography as Art in France in the early 1850s", *Art History*, vol. 25, n° 5, novembre 2002, p. 627). Cette exégèse burlesque témoigne d'une grande méconnaissance des codes de l'illustration de la période. Ce que l'historienne interprète comme une toison simiesque est tout simplement une belle paire de favoris, telle celle qu'arbore par exemple à la même époque le docteur Duchenne de Boulogne.
27. Le "Cardinal d'Amboise", longtemps tenu pour la plus ancienne épreuve conservée, ne sera donné à la Société française de photographie qu'en 1865 par Niépce de Saint-Victor. Cf. Helmut GERNSHEIM, "La première photographie au monde" (édition critique), *Études photographiques*, n° 3, novembre 1997, p. 6-25.
28. Cf. Louis FIGUIER, *Les Merveilles de la science*, Paris, Furne, Jouvot et C^e, 6 vol., 1867-1891.
29. *Ibid.*, vol. III, 1868, p. 36.
30. Cf. A. & H. GERNSHEIM, *op. cit.*, p. 69.
31. Cf. Bruno BÉGUET (dir.), *La Science pour tous. Sur la vulgarisation scientifique, 1850-1914*, Paris, Bibl. du CNAM, 1990.