Document generated on 05/13/2025 8 a.m.

Horizons philosophiques

Jean-Claude Lemagny, André Rouillé, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986.

Jean Lauzon

Volume 4, Number 1, Fall 1993

Théories esthétiques

URI: https://id.erudit.org/iderudit/800937ar
DOI: https://doi.org/10.7202/800937ar

See table of contents

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (print)
1920-2954 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Lauzon, J. (1993). Review of [Jean-Claude Lemagny, André Rouillé, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986.] *Horizons philosophiques*, *4*(1), 117–123. https://doi.org/10.7202/800937ar

Tous droits réservés © Collège Édouard-Montpetit, 1993

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

COMPTES RENDUS

Jean-Claude Lemagny, André Rouillé,
Histoire de la photographie, Paris, Bordas, 1986.

Il y a, sans doute, une histoire de la photographie en tant que réalité appréhendée; mais il y a également cette impossibilité latente à rendre compte de tout. À force de distance, le réel succombe à l'entropie!

Il y a nécessairement découpes, choix, intérêts, points de vue, perspectives, oublis. Il y a nécessairement trahison. Nous discuterons ici de l'itinéraire choisi pour fabriquer une histoire, sous la forme d'un livre : *Histoire de la photographie.*

Il était une fois deux cent quatre-vingt-six pages destinées à comprendre la situation actuelle de la photographie, sous «l'autorité» de l'histoire :

> [...] l'histoire est un moyen irremplaçable mais à condition de considérer à chaque moment le phénomène «photographie» dans la multiplicité de ses dimensions, dans sa mutabilité, et dans sa diversité géographique (p. 256).

L'intention originelle vise à comprendre le phénomène «photographie» dans une perspective historique, à savoir sous tous ses aspects, sous plusieurs cieux et à chaque moment. Les auteurs ne cachent pas l'idéalisme dont s'imprègne semblable projet.

> L'idéal serait de tout garder ensemble, comme dans la vie; mais faute de pouvoir jamais y réussir parfaitement, nous avons essayé de ne pas soumettre chaque grande étape à un seul critère [...] Nous n'avons pas voulu non plus réduire l'histoire à quelques personnalités phares. Nous avons essayé de savoir jusqu'à quel point on peut tout mener de front (p. 9).

Il apparaît clairement que cet essai considère l'histoire comme existante en soi, parsemée «d'étapes» (périodisation) et marquée de l'action de quelques «personnalités phares» (vies d'artistes) dont il est par ailleurs constamment question dans l'ouvrage malgré l'intention énoncée ici par la négative.

Le titre du livre, *Histoire de la photographie*, parle beaucoup. Sans article devant le substantif «Histoire», on nous la présente comme absolue, idéelle; tout aussi bavard est l'article défini /la/ devant photographie qui nous pointe l'existence d'une chose telle que «la photographie», entendue sous une perspective définitive.

La notion épistémique d'*a priori* nous semble omniprésente; de l'histoire d'abord, perçue comme autorité, et de ses caractéristiques : «étapes», «personnalités phares», dont découlera la méthode. Elle sera basée sur la continuité, sur l'enchaînement «d'étapes» successives comprises en termes de cause et d'effet, la causalité étant

l'instrument choisi pour «comprendre».

On aura voulu cependant considérer la «diversité des facettes» (p. 9) dont rend compte le phénomène photographie. Entre ces pôles dont l'un, temporel, opte pour la continuité et l'autre, spatial et phénoménal, caractérisé par des ruptures, on cherchera «un juste équilibre» (p. 9). Cet autre idéal, qui relativise en quelque sorte le premier, vise une moyenne. Il y aura deux bouts à la chaîne : «la photographie à la recherche de sa cohérence interne; la photographie dépendante de ce qui l'entoure» (p. 8). On voit l'anthropomorphisme qui suinte d'une telle approche, qui personnalise la photographie :

> Pour que s'instaure une histoire de la photographie, une réflexion de la photographie par elle-même [...] sera nécessaire (p. 8).

Ainsi personnifiée, la photographie n'a plus qu'à écrire son autobiographie. De fait, le plan de l'ouvrage s'identifie aisément au double modèle biographique et biologique transmis par Vasari : genèse, naissance, vie et mort. Nous y reviendrons.

Conscients que «la façon d'écrire l'histoire de la photographie a elle-même une histoire» (p. 8), les principaux auteurs, voulant éviter la répétition du déjà fait — histoire strictement technique, par exemple — et cherchant à équilibrer continuité, ruptures et multiples points de vue, ont fait appel à plusieurs spécialistes, soit quinze personnes réunies par une même passion : la photographie. Conservateurs, professeurs d'histoire de l'art ou de photographie, philosophes, photographes, historiens de la photographie, théoriciens, journalistes et écrivains se succèdent au fil de la continuité d'un grand texte dont l'analogie structurelle avec celle du temps continu — historique — est marquée du sceau de l'isomorphisme. Ainsi, malgré la multiplicité apparente des points de vue, persiste la continuité.

Non seulement, par ailleurs, a-t-on droit à un auteur polycéphale, mais encore représente-t-il huit nationalités, ce qui, en principe, devrait assurer la variété des propositions. Toutefois, ensemble, celles-ci présentent un point de vue qui s'apparente à quelque chose d'universel.

Deux personnes ont assumé la direction de cet ouvrage collectif : Jean-Claude Lemagny, conservateur en chef au département des Estampes de la bibliothèque Nationale de Paris, et André Rouillé, chargé de cours d'histoire de la photographie à l'Université de Paris VIII et rédacteur en chef de la revue *La recherche photographique*.

Outre une continuité garantie par l'usage d'un temps chronologique, soit 1839 et après, on se porte aussi garant d'une certaine homogénéité en dirigeant cette Histoire à l'intérieur de paramètres définis en termes de ruptures bien établies et posées *a priori*, au sein desquelles les différents auteurs manoeuvrent selon leurs spécialités respectives.

On propose ainsi, dans une perspective historique, l'occurrence de «deux révolutions esthétiques et contradictoires — le pictorialisme et la photographie pure des années '20» (p. 8), ce qui devrait amener trois grandes «périodes» dans l'histoire que l'on nous propose. Cependant, les auteurs y décèlent «deux grands mouvements successifs : la photographie s'est étendue au monde entier; la photographie s'est mise à mieux vouloir se connaître» (p. 8).

Se dévoile donc la relative pertinence de toute périodisation, sans parler de cohérence, marquant de fait la contemporanéité de phénomènes qui ne s'opposent pas dans le temps en terme de continuité perturbée ni dans l'espace géographique, mais plutôt dans un autre lieu qui relèverait davantage des idéologies que de considérations chronologiques. Ainsi Riis est-il contemporain de Steiglitz, Thompson de Cameron et O'Sullivan de Rejlander. Les oppositions ne s'actualisent pas nécessairement en succession : elles ont existé dans le même temps et dans les mêmes lieux, sous des formes différentes au fil des années. Il n'est pas innocent qu'en filigrane traîne constamment la problématique «art et photographie» qui culmine dans le dernier chapitre de l'ouvrage : La photographie et l'art contemporain. Ce serait le leitmotiv de cette Histoire par ailleurs publiée dans la collection «Le Musée mondial de la photographie», substantifs non dénués d'innocence s'il en est...

On nous suggère donc une approche historique chronologique, causale, syncopée de quelques ruptures présumées majeures, dans une perspective à propension progressiste double : d'abord la prétention à une étude basée sur des approches nouvelles (p. 255), et qui présente son objet en termes de progrès, techniques ou autres, en parlant, par exemple, des «nouvelles voies de la photographie directe» (p. 201).

Bien que soient discutés, un peu pêle-mêle par ailleurs et souvent sous la forme de la chronique, plusieurs types de manifestations photographiques relatives, par exemple, à l'art, l'industrie, la science, les communications, l'édition ou les loisirs, il ne nous apparaît pas que cette proposition d'Histoire dépasse une approche positiviste dont elle semble teintée des principales caractéristiques : structure temporelle linéaire, causalité, ruptures, périodisation et sources documentaires abondantes. En effet, chacun des chapitres présente en moyenne cinquante-six notes qui renvoient à autant de documents auxquels on aura fait référence pour légitimer les informations publiées et désormais déposées sous les scellés de la vérité.

La présence, en annexe, d'une chronologie systématique tripartite (oeuvres — manifestations — techniques), ainsi que d'une histoire spécifique des procédés techniques, appuie, croyons-nous, l'impression d'être en présence d'un travail à saveur

méthodique d'où les auteurs se sont effacés pour laisser place à l'Histoire. La croyance avouée en un déterminisme incontournable, «il ne pouvait en être autrement» (p. 8), prêche également pour un diagnostic positiviste.

Toutefois, les chapitres 5b et 10 présentent d'heureuses exceptions, sous les titres respectifs de *La photographie scientifique et pseudo-scientifique*, et *La photographie et l'art contemporain*. Le premier a été écrit par un philosophe et historien d'art, Georges Didi-Huberman et le second par un théoricien de la photographie, Philippe Dubois. Autour de problématiques spécifiques, ces auteurs adoptent une manière qui dépasse l'approche méthodique caractérisant le reste de l'essai, où on se contente souvent de décrire, par simple énumération, des événements soupçonnés d'importance, relatifs aux «périodes» prédéterminées.

Transcendant l'événementiel, Didi-Huberman et Dubois proposent des points de vue, des mises en perspective qui prennent ici racine en philosophie et en esthétique. Ils s'affirment comme auteurs et ils engagent le lecteur à une réflexion singulière sur une partie de l'Histoire qui échappe alors à tout déterminisme et à tout *a priori* idéel ou absolu qui rendrait son objet indépendant d'une perception. Au contraire, ces chapitres poussent à la mise en demeure, à l'engagement, à l'implication, soit une approche, nous semble-t-il, du point de vue de l'historiographie, plus actuelle, vivante et dynamique. Ils nous montrent comme faisable une Histoire où les explications dépassent la causalité structurelle interne et où il est possible d'intégrer, avec un minimum de cohérence et de pertinence, des problématiques qui lui seraient en apparence externes (Veyne, 1971, p. 37, le concept d'intrigue). Subjectivité et objectivité semblent ici voisiner en parfaite harmonie au centre d'un carrefour dont les avenues sont bien définies.

En relation avec l'ensemble de l'ouvrage, cependant, ces chapitres s'inscrivent dans le plan structuré par Lemagny et Rouillé, soit une histoire évolutive présentée à partir du modèle biologique et scandée par quelques événements jugés importants.

Personnifiée, la photographie vivra sa vie. Puisqu'il n'existe pas de génération spontanée, on doit prévoir une période de gestation, précédée d'une quelconque fécondation.

Ainsi le premier chapitre «Sur le chemin de la découverte (avant 1839)», nous fait-il part de cette genèse *ante factum*. Parmi les géniteurs, figurent la *camera obscura* et quelques expériences chimiques non moins obscures. Outre ces ascendants techniques, se profile également parmi la proche parenté un espace conceptuel qui privilégie la *mimesis* comme moyen de représentation; la généalogie serait incomplète sans l'apport d'un contexte socio-économique favorable, incarné par la bourgeoisie et l'idéal démocratique ascendants.

Déterminisme oblige, ne pouvait naître que la photographie.

Les informations contenues dans ce chapitre, à l'instar de la plupart des autres, offrent plusieurs similitudes avec ce que l'on peut trouver dans d'autres ouvrages généraux traitant du même objet, ce qui appuie l'impression d'un effacement des auteurs au profit d'une conception de l'Histoire qui la pose définitivement.

Au deuxième chapitre, «Les premiers pas de la nouvelle image (1839-1850)», la photographie fait ses «premiers pas». Malgré quelques chicanes sur les ascendants — il y a eu plusieurs inventeurs —, elle reçoit son nom définitif. Baptisée, elle se permet quelques balbutiements. On l'interpelle : art ou technique? Le procédé change, s'améliore; la photo parle de plus en plus. À la garderie, elle suivra ses classes en studio ou en atelier. Quant à sa vocation, elle sera scientifique, artistique, politique, industrielle ou tout cela à la fois : problème existentiel qui l'accompagnera sa vie durant.

Au chapitre trois, «L'essor de la photographie (1851-1870)», l'enfant grandit, il est presque à l'âge de raison. Année charnière, 1851 voit s'organiser la première exposition internationale de photographies à Londres; on invente le collodion, l'enfant s'exprime de mieux en mieux; on invente le tirage multiple, c'est le temps de la vie en groupe.

Après la garderie, c'est l'école, les associations, les regroupements, la création de Sociétés; la photographie s'organise, cherche son autonomie, ses spécificités. Sa vocation n'est toujours pas trouvée : industrie, art, science? La question s'embourbe.

Au chapitre quatre, jeune adolescente, la photographie part en voyage. C'est «L'exploration photographique du monde au XIXe siècle». Elle en voit de toutes les couleurs.

Charmée par l'Orient, déroutée par les guerres en Europe ou aux États-Unis, elle revient chez elle en mission héliographique, travaille à l'unité nationale et s'associe à des partenaires commerciaux, scientifiques et militaires.

Cette crise d'identité l'entraîne à mieux organiser sa recherche introspective. Presqu'adulte, la photographie entrevoit une «Première maturité (1870-1914)». C'est le chapitre cinq. On explore des voies différentes. Les usages sociaux d'abord : réformateurs (Riis-Hine) ou naturalistes (Emerson); ensuite scientifiques ou magiques (Marey-Charcot-Londe-Baraduc); et qu'en dit la Presse? Dans ses moments de loisirs, l'adolescente se fait amateure, famille oblige; et si elle était artiste? Pour le savoir, elle se fait pictorialiste (Demachy à Stieglitz). Le problème patauge...

Pour le régler, on se mesure à l'air du temps. Chapitre six : «Photographie, art et modernité (1910-1930)». On se veut moderne. Jeune adulte, la photographie ambitionne d'être de son époque; elle soigne ses apparences, travaille ses formes. Sera-t-

elle socialement utile («document»), esthétiquement à l'avant-garde («abstraction, constructivisme»), ou quoi encore? Après les voyages à l'extérieur, risquera-t-elle de vagues destinations intérieures («surréalisme»)? Quel maître servir? Au chapitre sept, c'est la mobilisation : «La photographie et l'État dans l'entre-deux guerres». Elle doit se mesurer au politique. En Russie, en Italie, en Allemagne ou aux États-Unis, voici l'État devenu maître obligé. Propagande, reportages, publicité, soit plusieurs manières sous la tutelle d'une seule exigence, celle de servir le régime en place, qu'il soit communiste, fasciste, national-socialiste ou capitaliste.

Aguerrie de ces dures expériences, désormais encline à s'affirmer, adulte confirmée, la photographie est sûre «d'elle-même (1930-1950)». Forte de diverses convictions, elle publie ses découvertes; c'est *Vu* en France, c'est *Life* aux États-Unis. C'est aussi l'avant-garde, le formalisme pur, l'affirmation d'une personnalité finalement débroussaillée. Les outils changent aussi : voici l'Ermanox, voilà le Leica. Plus mobile, la photographie s'affiche, se reconnaît, s'humanise.

Porteuse d'opinions, on la conteste; on la soupçonne de subjectivité, on lui suggère de s'assumer comme telle. C'est Barthes qui commente *The Family of Man*; c'est Robert Frank qui, de Suisse, vient bouleverser la pratique aux États-Unis avec un livre d'abord publié en France : *The Americans.*

La photographie prend «un coup de vieux». Désormais, elle «s'inquiète d'elle-même (1950-1980)»; c'est le chapitre neuf, le temps des bilans : ses jours sont comptés.

Années '50 : White le mystique, Frank l'existentialiste, Klein l'informel. Il n'y a plus «d'instant décisif» (Cartier-Bresson), c'est l'ère du «*in between*» (Frank).

Années '60-'70 : tautologie institutionnelle, on enferme la photographie; soins prolongés au Musée ou en galerie. On en parle, on l'écrit, on s'en souvient...

Années '80 : la photographie devient théorie, statistique, auto-référentielle, conceptuelle, sérielle, autobiographique. À force de se concentrer sur son *hara*, voilà le *seppuku* qui s'impose.

Chapitre dix, c'est la fin. Le leitmotiv aboutit, c'est «La photographie et l'art contemporain». *Alea jacta est*, il n'y a plus d'art et il n'y a plus de photographie. Il y a l'Art contemporain marqué dans ses fondements, dans ses gènes (gêne), par la photographie; étrange alliance, curieux *melting pot* aux fondements essentiellement théoriques mais dont la justification nous ramène — histoire oblige — au Pictorialisme. On nous y présente rien de moins que la photographie à titre de substrat absolu de l'art du XXe siècle, ce qui, convenons-en, peut sembler à tout le moins théoriquement téméraire et suspect.

Quant à l'Histoire de la Photographie, essentiellement positiviste, à l'exception des chapitres 5b et 10, linéaire, causale, occasionnellement syncopée, chronologique, elle demeure fidèle à son modèle biologique-biographique en se terminant sur une chronosophie ouverte, à connotation téléologique : «L'histoire des rapports entre l'art et la photographie reste ouverte à l'infini» (p. 253)... Élégante manière de dire «ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants»...

Toujours et nécessairement des choses nous échapperont. Inattention et loi d'intérêt font que nous ne pouvons saisir, et encore moins assimiler, toutes les informations transmises. Outre ces explications perceptuelles, demeure toujours aussi ce qui n'est pas dit. Dans cette *Histoire de la photographie*, où on a voulu «couvrir» le multiple sous diverses facettes et en plus d'un lieu, on a omis l'Afrique, l'Orient et le continent sud-américain, ce qui fait bien des images perdues.

Psychanalyse et sémiotique ne sont pas non plus apparues souvent, sinon camouflées — ce qui leur sied bien par ailleurs — et, à l'instar de l'index, sous le vocable photographique.

Non, l'Histoire est impossible : elle ne peut reprendre forme, et surtout pas définitive. Si la méthode positiviste répond à certaines exigences commandées par un légitime besoin d'intelligibilité, elle ne saurait satisfaire à celles exigées par l'intelligence.

À titre de livre de références factuelles, l'ouvrage dirigé par Rouillé et Lemagny nous apparaît fort pertinent; au-delà de cette prétention, il deviendrait *hors d'ordre*. Sont donc nécessaires les multiplications d'histoires, livres et revues spécialisés, *Photo Poche*, *Les Cahiers de la photographie*, *La recherche photographique*...

Toujours, et nous estimons cela heureux, aurons-nous besoin de nouvelles histoires, ne serait-ce que pour pouvoir continuer à courtiser le présumé réel sans jamais se voir obligé de déposer à ses pieds les armes de l'ennui.

Jean Lauzon
Université du Québec à Montréal.