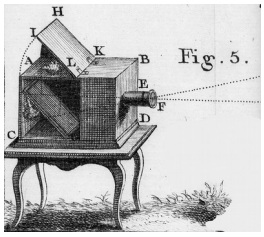
LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE : APPARITION ET ESSOR

Le XIX[e] siècle aura été une période d'intense essor et renouvellement des images sous toutes leurs formes : non seulement les œuvres d'art, mais également les illustrations qui fleurirent dans les livres, la presse et la « réclame » au cours de la seconde moitié du siècle. Parmi les nouveautés qui marquèrent profondément l'époque et retentirent sur les différents registres visuels alors disponibles, la photographie apparaît comme l'une des plus saillantes.

Les nouveautés de l'image photographique

Inventée officiellement en 1839, la photographie est le premier exemple historique d'une image obtenue par une technologie. Cette caractéristique fera d'emblée et pour longtemps la magie du procédé : voilà des images qui semblaient sortir toutes faites d'une machine. Daguerre, l'un de ses inventeurs, affirmait que la photographie « n'[était] pas un instrument qui [servait] à dessiner la nature, mais un procédé chimique et physique qui lui [donnait] la faculté de se reproduire d'elle-même ».

D'emblée, la technique qui caractérise le procédé photographique est double. Il s'agit d'une part d'une ***mécanique optique*** (un assemblage de lentilles) qui permet de capter les rayons lumineux pour les concentrer en une image inversée à l'intérieur d'un boîtier. Ce procédé n'était pas nouveau : dès la Renaissance avaient été mises au point des boîtes noires percées au fond desquelles pouvait s'observer un reflet des objets frappés par la lumière du soleil : c'est ce qu'on appelait la *camera obscura*.



Chambre obscure,
gravure de 1755,
in *Leçons de physique expérimentale de l'abbé Nollet*

La photographie reprit et perfectionna ce dispositif, auquel elle ajouta une ***technique***, ***chimique*** cette fois, qui permettait de fixer l'image formée, et c'est là toute la nouveauté : au fond de l'appareil, une surface rendue photosensible par l'application de sels d'argent est impressionnée par les rayons lumineux, puis elle fait l'objet, en laboratoire, d'un traitement chimique approprié qui révèle l'empreinte lumineuse, c'est-à-dire qui la rend visible, puis qui la fixe sur un support. Avant l'invention de la photographie, quantité d'inventeurs avaient obtenu des images au moyen de dispositifs optiques divers, mais aucun n'avait pu les conserver faute d'être en mesure de les fixer. La grande nouveauté introduite par la photographie est bien là : pouvoir **fixer les images produites par le biais de la lumière**.

La photographie était donc d'emblée un procédé passablement complexe, qui fut mis en circulation dans un état d'élaboration encore extrêmement précaire. Si bien que, pendant des décennies, les photographes durent se battre contre ses lourdeurs et ses insuffisances. Leur principal sujet de préoccupation était d'ordre technique : comment fait-on, comment maîtrise-t-on le procédé ? Ce n'était pas une mince affaire.

Dans les faits, la photographie n'a pas été inventée en une seule fois. Le procédé a été maintes fois amélioré, voire radicalement transformé.

Et tout d'abord l'invention du ***négatif***, vers 1850. Il offrit le moyen d'impressionner non plus le support direct de l'image finale (une plaque de cuivre à l'origine), mais un support intermédiaire (plaque de verre ou feuille de papier) faisant office de matrice (le négatif), à partir duquel il devenait possible de tirer autant d'épreuves que nécessaire. A partir de cette innovation, la photographie devint inséparablement une empreinte de la lumière et une ***image reproductible***. Il ne s'agissait plus, comme avec la gravure, de transposer l'original d'une œuvre par le moyen du dessin sur une surface (cuivre, pierre ou bois) qui, une fois encrée, permettrait de le reproduire. Là où la gravure déformait immanquablement le motif original, le négatif photographique reproduisait à l'identique le cliché d'origine puisqu'il en était à la fois la trace première et la matrice.

Les déformations optiques

Parmi les limitations imposées par le procédé photographique originel, il faut citer l'***absence de couleurs***. Ce n'était pas un mince défaut aux yeux des contemporains. Les premiers portraits photographiques, fades et sépia, furent souvent reçus comme des effigies mortuaires tant le blafard des visages et la fixité du regard des personnages représentés évoquaient la mort pour les personnes de ce temps. Il leur fallut s'adapter à ce nouveau mode de représentation visuelle pour lui trouver les vertus de vie et de naturel que nous lui attribuons spontanément aujourd'hui.

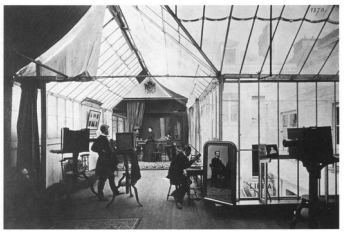
En outre, le noir et blanc photographique ne restituait pas correctement l'ensemble du spectre lumineux : certaines couleurs fondamentales n'y apparaissaient pas, d'autres étaient uniformément confondues dans les plages les plus claires ou les plus sombres de l'image. En d'autres termes, la photographie manquait de couleurs au double sens du terme : elle ne les reproduisait pas toutes et ne le faisait qu'en noir et blanc.

Le manque de sensibilité

Le manque de sensibilité se faisait sentir à travers une autre contrainte : celle du ***temps de pose***. A l'origine, il fallait exposer de nombreuses minutes les plaques aux rayons lumineux pour réussir à les impressionner. La prise de vue ne pouvait s'opérer qu'en plein soleil. Les photographes installaient donc leurs studios au dernier étage des immeubles ou sur des terrasses ; ils étaient condamnés à l'oisiveté sitôt que le temps se couvrait ou se gâtait.



L'atelier de Nadar sur le boulevard des Capucines,
en 1861 :
barré en façade par la signature géante
du plus célèbre photographe de son temps



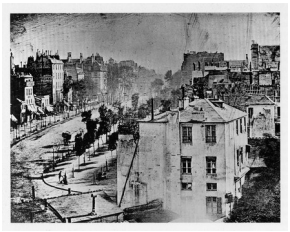
Disdéri,
Un studio de portrait,
vers 1865



Le studio d'Alphonse Liebert,
sur le toit du 13 bd des Capucines,
en 1865

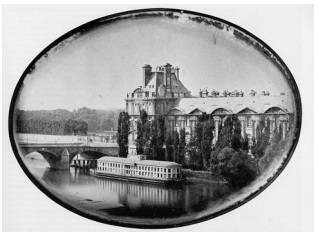
Cette dépendance vis-à-vis des aléas climatiques introduisit une forme d'incertitude jusque-là inconnue des producteurs d'images : aucun dessinateur, aucun peintre, aucun graveur d'illustration, n'était à proprement parler gêné par les frasques du temps ; d'autant moins, d'ailleurs, que la plupart ne travaillaient pas d'après nature. Aujourd'hui encore, malgré les progrès considérables de la technique photographique, les opérateurs demeurent en partie tributaires du temps ; c'est toujours le cas sur le tournage d'un film en extérieur.

Autre limitation : la photographie ne pouvait fixer que des ***motifs immobiles***. Pas de cliché possible du mouvement des voitures, des bateaux ou des personnes, sauf à les réduire à l'état de traces ou de fantômes.



Daguerre,
Vue du boulevard du Temple,
1839 :
seul un homme apparaît en bas à gauche
parce qu'il s'était arrêté
pour se faire cirer les chaussures

Même le cours de l'eau était immobilisé par l'enregistrement photographique.



Daguerre,
Le Louvre vue de la rive gauche de la Seine,
1839



Gustave Le Gray,
La vague brisée,
1856 :
tentative de saisir le mouvement de l'eau



Par comparaison :

Gustave Courbet,
La vague,
1869

Il n'y a guère que dans le portrait que cette contrainte de l'immobilité ait trouvé à se faire oublier : art de la pose par définition, le portrait s'accommodait de l'impératif de ne pas bouger. Ce n'est donc pas un hasard si le portrait a été d'emblée le genre le plus cultivé par cette photographie balbutiante.



Studio de ferrotype,
USA,
1900 :
organisation classique,
appuie-tête pour le client,
chambre photographique sans obturateur,
collodion humide...

Corollaire de ces contraintes : il y eut de nombreux ***ratés***. Il suffisait que le sujet bouge pendant la pose pour que son portrait photographique soit raté.



Louis Pierson,
La Castiglione et son fils,
1861 :
le garçon a bougé pendant la pose



Victor Regnault,
Sa famille,
1850-52 :
la nourrice et le bébé dans ses bras ont bougé

Car si la photographie était encore un procédé lent, elle ne s'imprimait pas moins sur la pellicule ***d'un seul coup et d'un seul tenant***. Tout se jouait dès l'impression de la plaque par la lumière. Il n'y avait pas de croquis ou d'esquisses comme dans la peinture ; le photographe ne disposait pas, comme le graveur, d'un dessin déjà composé pour élaborer sa propre image. Même si des retouches étaient possibles en laboratoire, il restait tributaire du décor ou des personnages qu'il avait devant son objectif puisque le propre de la technique photographique était d'en saisir l'empreinte lumineuse sans rien en retrancher.

On comprend dès lors que les réactions vis-à-vis de l'image photographique aient été d'emblée partagées, ambivalentes. La première tendance, dominante, fut de louer son réalisme, l'exactitude de son rendu des détails. La photographie fascina les contemporains de son invention comme si elle leur offrait mécaniquement un décalque de la réalité. Le fait qu'une telle image soit réalisée par une

machine ajoutait à cette croyance. Mais paradoxalement, c'est précisément la précision avec laquelle la photographie restituait les détails qui suscita des réserves, voire une critique de fond. Car pour les esprits cultivés de l'époque, formés aux catégories de jugement imposées depuis longtemps par les beaux-arts, dans lesquels la composition d'ensemble et l'idéalisation l'emportaient sur la précision et le réalisme de la représentation, la photographie pêchait précisément par son excès de détails, des détails restitués tous sur le même plan, sans discernement ni hiérarchie.

La question se posa particulièrement pour le portrait. Jamais, avant la photographie, on n'avait vu de portraits aussi fouillés, aussi précis, aussi détaillés. On pouvait scruter « tous les pores, toutes les rides et toutes les rugosités de la peau », pour reprendre l'énumération en 1866 d'un des premiers théoriciens du portrait photographique (cité par Parise, 2006 : 5). Cet effet saisissant de réalisme ou, pour mieux dire, de présence, aura des effets notables sur la peinture de l'époque, comme nous le verrons plus tard.

Mais, dans le même temps, on réalisa rapidement que tous les détails ne ressortaient pas également sur les clichés :

> « [...] Les détails risqués, plus ils sont scintillants et minutieux, plus il [le daguerréotype] les accuse, il les reproduit avec vivacité. Si bien que la tête, sujet principal, s'efface, se ternit, perd son intérêt, son unité, et tout miroite, sans que l'attention soit concentrée nulle part » (Francis Wey, *Théorie du portrait*, 1851 – *Ibidem* : 4).

Le décalque ne se révélait pas aussi respectueux de la réalité qu'on l'avait cru. Et surtout, s'affirma très vite l'idée que cet afflux de détails mangeait littéralement le portrait, faute d'établir une graduation perceptible entre les lignes d'ensemble et les particularités accessoires :

> « Jusqu'alors j'avais cru, avec la foule, que le portrait consistait dans une reproduction fidèle des lignes du visage [...] Aujourd'hui [...] je dois dire que pour qu'un portrait soit bon, il doit réunir bien d'autres conditions encore, c'est-à-dire toutes les conditions que l'art suggère aux peintres. Ainsi il faut que le portrait ait de la vie et de l'expression, qu'il soit bien éclairé et bien composé, enfin qu'il soit bien modelé et bien détaché du fond [...] » (Marc Antoine Gaudin, *Traité pratique de photographie, exposé complet des procédés relatifs au daguerréotype, comprenant [...] les règles à observer pour la bonne exécution des portraits photogéniques*, 1844 – *Ibidem* : 4)

La critique des détails jugés trop présents dans les clichés photographiques réactiva celle qui condamnait dans la peinture de portrait l'excès des accessoires censés caractériser le sujet : robes, décor, objets.

> « Rien n'est plus contraire que l'indiscrète prolixité du détail [...] une tenture à ramages, un gilet à fleurs, des chaînes de montre, des breloques, une cravate à carreaux écossais [...] d'écritoires, de statuettes [...] ce sont autant de distractions que la plupart du temps il convient d'épargner au public » (Francis Wey – *Ibidem* : 8)
> En écho la critique d'un portrait par Robert de la Sizeranne en 1906 :
> « (…) si l'on admet que dans un portrait, la tête passe avant le chapeau, les plis du visage avant les plis du manteau, l'éclat des yeux avant ceux des boutons et des orfrois [étoffe tissée d'or], en un mot l'homme avant la défroque… Il faut bien avouer que ce n'est point là un portrait. » (cité dans Archondoulis-Jaccard, 2000 : 268)

Au-delà d'une préoccupation esthétique pour la composition du portrait, on perçoit bien évidemment une critique sociale à peine voilée contre tous ces bourgeois qui font étalage de leur richesse. La démocratisation du portrait photographique, rapidement plus accessible que le portrait peint ou sculpté, ne fera que renforcer ce procès en mauvais goût.



Charles Choiselat,
Autoportrait,
1843-1845

Ainsi, dans son autoportrait, Charles Choiselat, l'un des pionniers du daguerréotype, se représente entouré de son matériel de laboratoire, qu'il restitue sur le même plan et avec la même précision que lui-même, y compris le seau en bas à droite, coupé par le cadrage – autre dérogation au primat de la composition dans la peinture classique.

On en viendra à formuler une théorie du sacrifice des détails « si largement pratiquée par Van Dyck, par Rubens et par le Titien » (Francis Wey, qui la reprenait de Baudelaire – cité dans Parise, 2011 : 8), destinée à mieux mettre en valeur la ressemblance au modèle. Théorie plus difficile à mettre en œuvre dans la photographie :

> « La majorité des opérateurs s'extasie sur la netteté merveilleuse, et nous avec eux, d'un portrait irréprochable [...] et ces mille plis, ces dentelles si fines, ces bijoux si vrais, cette lumière scintillant partout, ce papillotage à l'œil du spectateur, est-ce bien là le beau artistique tel que nous le cherchons ? [...] éteignez tous ces détails. » (Henri de La Blanchère, autre théoricien de la photographie, 1860 – *Ibidem* : 8 note 48)



Charles Choiselat,
Portrait de Stanislas Ratel,
1843-1845 :
son beau-frère avec lequel il collaborait

L'essor du portrait photographique

Ces premières controverses laissent apparaître que le portrait devint une préoccupation centrale dès les tous débuts de la photographie. Lors de la présentation officielle du nouveau procédé, le 7 janvier 1839, par Louis Arago devant les académies des sciences et des arts réunis, la question fusa : « La photographie fait-elle le portrait ? »

Dès mars 1840, soit seulement quelques mois après que le procédé eût été rendu public à Paris, s'ouvrit à New York le premier studio photographique du monde. En 1853, les États-Unis en comptaient déjà plus de 100. La photographie fut très rapidement pratiquée à l'autre bout de la planète.



Estampe japonaise
représentant un photographe,
1860

En Europe, où la notoriété du nouveau procédé s'établit rapidement, les studios s'ouvrirent également en grand nombre, bien que le daguerréotype ne fût encore accessible qu'aux classes les plus fortunées, en raison de son prix élevé. Son coût initial était l'équivalent d'un portrait peint alors que l'image produite était de très petite dimension et que la plaque de cuivre s'oxydait rapidement au contact de l'air.



Daguerre,
Portrait de M. Huet,
1837 :
premier portrait réalisé par Daguerre



Louis-Auguste Bisson,
Portrait de Balzac,
1842

En France, l'événement public qui consacra la photographie fut l'Exposition universelle de 1855 à Paris où, pour la première fois, cette nouvelle image fut exposée, dans le pavillon de l'industrie (et non pas dans celui des beaux-arts – détail significatif).

Sous le Second Empire, les studios de photographie s'inscrivaient parmi les nouvelles attractions à la mode. A Paris, les principaux s'installèrent sur les grands boulevards où s'ouvrirent également quantité de nouveaux théâtres et de restaurants. Les grands noms de la photographie, au premier rang desquels Nadar, y installèrent des locaux somptueux, somptuaires, pour attirer une clientèle de plus en plus nombreuse et désireuse de retrouver les plus beaux effets théâtraux dans ce nouveau genre de portrait.

Avec l'installation de l'électricité (à partir de 1880) et l'invention du flash (en 1887), les studios commencèrent à s'affranchir de la lumière naturelle pour créer au contraire leur propre éclairage.

André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) est l'archétype de l'entrepreneur qui s'investit dans la photographie avec un appétit de profit non dissimulé. En 1854, il déposa le brevet d'un nouveau type de carte de visite portant la photographie du personnage concerné, et dont le coût était très nettement réduit grâce à une technique permettant de prendre six clichés sur la même plaque.



Disdéri,
Aperçu de ses portraits-cartes de visite

Il s'agissait donc de portraits de petite dimension, mais bon marché, dont le succès commercial fut immédiat. Avec ce nouveau procédé, la photographie commença à s'industrialiser (voir le titre du livre d'Anne McCauley, *Industrial Madness*, 1994). Les ateliers qui boudèrent ce nouveau débouché commercial éprouvèrent de grands difficultés à maintenir une production de qualité.

Dans les années 1850 à Paris, le nombre d'ateliers photographiques passa d'une cinquantaine à environ 200. Entre 1860 et 1870, leur nombre fut encore multiplié par 2,5. A Londres, on en comptait pas moins de 300. La photographie était donc devenue un commerce rentable, qui attirait une foule d'ambitieux sans garantir pour autant leur succès : les faillites étaient nombreuses, beaucoup de succès éphémères.

C'est le portrait qui assura le succès public et commercial de la photographie. Selon un historien américain, les portraits représentaient au XIX^{e} siècle 90 % de la production photographique. Il est probable que ce chiffre dérive de la situation américaine où, dès son apparition, le daguerréotype connut un succès foudroyant auprès de cette population d'immigrants constamment en mouvement à travers un pays en pleine peuplement. En 1853, 3 millions de photos furent prises en Amérique et, entre 1840 et 1860, pas moins de 30 millions de clichés.

En Europe, l'essor du portrait photographique ne fut pas moins considérable. Voici quelques chiffres à titre indicatif :

– en 1849, au moins 100 000 portraits-daguerréotypes auraient été réalisés à Paris ;

– en 1862 : 105 millions de photographies furent prises en Grande-Bretagne, dont la plus grande part étaient des portraits-cartes de visite ;

– en 1863, à Londres, l'un de ces studios photographiques employait cent personnes ; de nombreux autres en employaient une cinquantaine chacun.

Pendant très longtemps, « aller chez le photographe » a signifié communément « aller se faire tirer le portrait ».

Si le portrait a imposé la photographie, réciproquement la photographie a véritablement démocratisé le portrait. Même si ce mouvement n'a pas été aussi rapide qu'on le croit, il est certain néanmoins que la photographie a offert à un nombre jusque-là inégalé d'individus la possibilité d'obtenir une image d'eux-mêmes.

Pendant très longtemps, les miroirs étaient restés rares dans les intérieurs ordinaires. Ils étaient l'apanage des maisons riches. Selon l'historien Alain Corbin,

> « dans les villages du XIX^{e} siècle, seul le barbier possède une véritable glace, réservée à l'usage masculin. Les colporteurs diffusent de petits miroirs afin que les femmes et les jeunes filles puissent y contempler leur visage ; mais la campagne ignore les glaces dans lesquelles on perçoit la silhouette en entier. (...) Dans les classes aisées, le code des bonnes manières imposera longtemps à la jeune fille d'éviter de se regarder nue, ne serait-ce que dans les reflets de la baignoire. (...) [Cette] bonne société (...)

> accumule les glaces dans ses bordels, avant d'en garnir, tardivement, la porte de l'armoire nuptiale. » (*Histoire de la vie privée*, tome 4, 1999 : 421-422).

L'essor de l'armoire à glace date de la seconde moitié du XIX^e^ siècle si l'on en juge par le fait qu'une première mention apparaît en 1830 sous la plume de Stendhal et que l'expression proprement dite s'impose à partir de 1866 (*Dictionnaire historique de la langue française*).

A cette époque-là encore, les hommes se coiffaient ou se rasaient au jugé ; les plus fortunés se regardaient dans le boîtier de leur montre ; les autres profitaient à l'occasion du reflet d'une vitrine en ville ou d'une eau de rivière calme pour essayer de voir à quoi ils ressemblaient. La plus grande part de la population mourait sans s'être jamais vue en entier. Appréhender la complète nudité de son corps était absolument hors d'atteinte. La diffusion du miroir ne sera massive qu'au XX^e^ siècle.

Ce préambule sur la longue absence des miroirs vise à mieux faire sentir à quel point la photographie a pu constituer une nouveauté formidable lorsqu'elle a commencé à se répandre dans la population, à partir de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. De fait, une majorité de gens qui ne s'étaient jamais vus eux-mêmes, faute de miroir, ont pu tout d'un coup posséder une image d'eux, un portrait, fixé sur un papier et regardable à loisir. C'était proprement extraordinaire. La force de l'effet de fascination exercé par cette forme accessible d'image de soi explique qu'elle ait fait son entrée jusque dans des intérieurs, populaires ou paysans, où manquait par ailleurs toute forme de confort, où les murs étaient en matériau brut et le sol en terre battue.

Non seulement la photographie donna aux individus un accès, souvent le premier, à leur propre image, mais encore elle permit aux autres de prendre connaissance à distance de leur aspect physique. Jusque là, il fallait avoir rencontré quelqu'un pour savoir à quoi il ressemblait ; désormais, la vision précédait l'expérience, comme cela allait devenir la règle dans la plupart des compartiments de la vie sociale.

Il faudrait vraiment engager une histoire sociale fine de cette nouvelle économie de l'identité individuelle, médiatisée par l'image, pour en mesurer toutes les répercussions dans la vie quotidienne. Qu'a bien pu signifier et entraîner le passage d'une situation où l'on ne se voyait jamais soi-même de son vivant, sauf dans le regard des autres, à une situation où les autres pouvaient vous connaître physiquement avant même de vous avoir rencontré ?

Quoi qu'il en soit, la photographie est entrée dans l'univers quotidien sous la forme d'albums de famille, de boîtes à chaussures remplies de clichés en vrac et de portraits encadrés posés sur la table de nuit de la chambre ou, moins souvent, accrochés au mur. Nous y reviendrons plus en détail dans un chapitre ultérieur.



J.B.L. Gros,
Le Salon (bourgeois),
1844 :
avec un présentoir pour daguerréotypes



E.J. Bellocq,
Vue d'intérieur,
Nouvelle Orléans, 1911 :
les photos commencent à s'intégrer
aux portraits peints et dessinés



Walker Evans,
Famille de métayers,
Alabama, 1936 :
en dépit de l'extrême misère,
quelques photos au mur



J. Delano,
Maison de Noirs,
1941 :
portrait encadré



Robert Doisneau,
La cheminée de Madame Lucienne,
1953 :
un classique :
la photo de mariage sur la cheminée
surmontée du miroir

Bibliographie

ARCHONDOULIS-JACCARD, Nelly, 2000 – *La représentation des élites (bourgeoisie et aristocratie) dans les salons de peinture parisiens entre 1880 et 1914 (Exposition nationale des Beaux-Arts, Société des Artistes français, Société nationale des Beaux-Arts). Analyse d'un goût social*, thèse d'histoire, Université Paris 1.

Histoire de la vie privée, tome 4, 1999 – Paris, Seuil.

McCAULEY, Elizabeth Anne, 1994 – *Industrial Madness*. *Commercial Photography in Paris 1848-1871*, New Haven et Londres, Yale University Press.

PARISE, Maddalena, 2006 – « Visages "mangés" par les détails. Réflexions autour d'une double rhétorique de la ressemblance aux débuts de la photographie », *Images Re-vues*, 3, en ligne : http://imagesrevues.revues.org/190 – consulté le 11 mai 2020.