

L'avenir de la peinture face à la photographie

Erika WICKY
FNRS/Université de Liège

Parmi les merveilles qui s'offrent à l'ébahissement du narrateur de *L'An 2440 : rêve s'il en fût jamais*¹, se trouve une exposition de tableaux grâce à laquelle Louis-Sébastien Mercier, auteur des *Tableaux de Paris*, introduit dans son roman d'anticipation un modèle idéal d'harmonie entre art et société. Selon cette utopie anticipative, à Paris, au milieu du troisième millénaire, la peinture est enseignée dans plusieurs académies qui, loin d'être réservées à un petit groupe d'amateurs, sont au contraire largement ouvertes à un public éclairé. Exécutant une parfaite synthèse du trait italien et du coloris flamand, les peintres choisissent les sujets traités en fonction de leur capacité à inspirer la grandeur et la vertu, ce qui, selon le narrateur, rend leurs œuvres utiles à tous. Voilà, écrit Mercier, l'art pictural dans tous ses aspects, « conspir[ant] en faveur de l'humanité ».

L'idéal qui sous-tend cette utopie, imaginée sous l'Ancien Régime, reste d'actualité au siècle suivant. Il repose sur deux préceptes qui se maintiennent après la Révolution et au cours du XIX^e siècle : tout d'abord, l'art peut faire l'objet d'un progrès, il est soumis en cela aux mêmes règles que les sciences et les techniques. Ensuite, ce progrès artistique est étroitement lié à un progrès social. Ainsi de Laborde fait-il de l'art un outil de progrès social dans un chapitre du second tome de son ouvrage *De l'union des arts et de l'industrie* paru en 1857, qu'il intitule : « Quelles sont les conditions du progrès ? Élever l'art, multiplier les artistes, former le public². » Cependant, si la vocation assignée aux arts, largement héritée de la querelle des Anciens et des Modernes, perdure dans le temps, beaucoup de choses ont changé entre Mercier et de Laborde dans le domaine artistique : parmi elles figurent tout d'abord la libéralisation du marché qui a entraîné, notamment, une augmentation conséquente du nombre de peintres ainsi que le développement du Salon, qui a contribué à la croissance du public. Mais les arts au XIX^e siècle ont aussi été bouleversés par un phénomène lié au progrès scientifique et technique, que Mercier n'avait évidemment pas prévu et qui a considérablement affecté les conceptions de la peinture : l'apparition de la photographie.

De prime abord, l'imaginaire et les projections suscités par les

1. Louis-Sébastien Mercier, *L'An 2440 : rêve s'il en fût jamais*, Londres, 1771, p. 272-279.

2. Léon de Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie*, t. II, Paris, Imprimerie impériale, 1857, t. II (*L'Avenir*), p. 16.

développements de la photographie quant à l'avenir de la peinture semblent relever de la dystopie. Bien que la justesse de l'attribution soit extrêmement contestable³, la sentence prêtée en 1874 par Gaston Tissandier à Delaroche, « La peinture est morte à dater de ce jour⁴ », qui aurait été prononcée à l'issue de la présentation publique du daguerréotype en 1839, a connu une fortune critique exceptionnelle qui la rend exemplaire, peut-être moins des angoisses nées au moment de l'apparition du daguerréotype, que des craintes réitérées dans les textes publiés à partir des années 1860, c'est-à-dire dans les textes contemporains du développement de la photographie sur papier et de sa très relative acceptation parmi les pratiques artistiques⁵. En effet, on rencontre à cette époque des interrogations telles que celle de Ludovic Vitet qui interrompt ainsi ses propres considérations sur l'avenir de la peinture en se demandant : « Mais fera-t-on longtemps des tableaux ? C'est une autre question. Au train dont va ce monde, nous n'en voudrions pas répondre. De progrès en progrès on peut aboutir à tout, même à la peinture mécanique⁶ ». La machine à peindre, que Robida avait représentée dans un numéro du *Journal amusant* en 1867 (fig. 1), incarne ainsi les excès auxquels exposerait l'introduction d'un élément mécanique, comme l'appareil photographique, dans la création d'images.

Souvent envisagée comme une image produite mécaniquement et donc dépourvue d'émotions et d'idéal, la photographie a servi d'étalon pour évoquer l'avenir le plus noir de la peinture, voire pour critiquer certaines postures esthétiques. C'est à la photographie, en effet, que, pour certains, la peinture, de même que la littérature, pourrait ressembler si elle persistait dans la voie du réalisme⁷. Au-delà des considérations formelles, la photographie a aussi dû assumer des responsabilités sociales puisque, selon beaucoup, elle allait provoquer à coup sûr la mort du métier de graveur. Comme le regrette un critique d'art éprouvant une nostalgie anticipative : « Gravure et photographie ! hélas ! Je le crains fort, *ceci tuera cela*⁸ ! » La photographie a donc souvent été présentée comme une catastrophe⁹, un véritable séisme dans le monde des arts par les auteurs qui, voulant s'opposer à une forme de réalisme, préserver la tradition picturale ou encore

3. Voir à ce sujet : Stephen Bann, « Photography, printmaking, and the visual economy in nineteenth-century France », *History of Photography*, vol. 26, n°1, 2002, p. 16-25.

4. Gaston Tissandier, *Les Merveilles de la photographie*, Paris, Hachette, 1874, p. 64.

5. À cet égard, le déplacement des photographies vers l'enceinte du palais des beaux-arts lors de l'exposition universelle de 1859 a été perçu comme significatif.

6. Ludovic Vitet, « Marc Antoine Raimondi », *Revue des deux mondes*, 1853, p. 806.

7. Pour Claude Vignon, par exemple : « C'est proprement cette influence convenue ou involontaire de la photographie sur l'art qu'il faut entendre par le mot de réalisme. » (« Une visite au salon de 1861 », *Le Correspondant*, 25 mai 1861, p. 145)

8. Louis-Elzéar Laincel, *Promenade aux Champs-Élysées : l'art de la démocratie, causes de décadence, le Salon de 1865, l'art envisagé à un autre point de vue que celui de M. Proudhon et de M. Taine*, Paris, E. Dentu, 1865, p. 130. On reconnaît la référence au chapitre de *Notre-Dame de Paris* (1831) de Hugo.

9. L'invention de la photographie était généralement présentée comme une rupture, on ne plaçait pas l'invention du daguerréotype, comme souvent aujourd'hui, dans la continuité de la découverte de la chambre noire (voir, par exemple, Francis Wey, « Comment le soleil est devenu peintre : Histoire du daguerréotype et de la photographie », *Le Musée des Familles*, 20 juillet 1853, p. 259. Meyer et Pierson, quant à eux, commencent leur ouvrage *La Photographie : histoire de sa découverte* (Paris, Hachette, 1862) par une date : « Le 10 août 1839, ... »).

protéger la pratique de la gravure, ont choisi de nommer le fléau qu'ils redoutaient au lieu de lui opposer un silencieux mépris.

À ces projections lugubres formulées pour s'en prémunir et sauvegarder l'avenir de l'art, beaucoup opposent une vision plus positive de ce progrès technique. Ils imaginent une fin heureuse à l'enchaînement inéluctable de causes et de conséquences dans lequel la photographie intervient, en l'envisageant comme un adjuvant potentiel aux progrès de la peinture. Quel rôle positif pourrait jouer la photographie dans l'avenir de la peinture ? Comment celle-ci pourrait-elle contribuer à la réalisation du rêve de Mercier ? Les réponses données par les auteurs qui défendent le nouveau médium dans les années 1850 et 1860¹⁰ sont très variées, mais toutes nous renseignent sur la vocation que l'on prêtait à la peinture, sur les attentes dont elle faisait l'objet et, surtout, sur le rôle social qu'on souhaitait lui voir remplir.

La peinture se distingue des autres objets d'anticipation abordés au XIX^e siècle par les liens particulièrement forts qui la relient à l'histoire et à l'histoire de l'art. Les auteurs de textes sur l'art et la photographie qui se présentent comme des spécialistes ne bénéficient pas d'autant de latitude que les auteurs de fiction et ne sauraient imaginer, comme l'a fait Mercier dans *L'An 2440*, que la peinture puisse se détourner de l'exemple des maîtres anciens et que Rubens ou Raphaël ne suscitent plus guère que l'intérêt des antiquaires¹¹. Les auteurs d'écrits sur les beaux-arts et sur la peinture en particulier qui se soucient des progrès et de l'avenir de l'art sont donc confrontés à un paradoxe qu'une conception cyclique de l'histoire universelle ne suffit pas à résoudre : un chef-d'œuvre étant à la fois le lieu d'expression d'une tradition et d'une innovation, l'avenir de la peinture doit donc être ancré dans une tradition ancienne. Ce progrès artistique tant recherché, mais si rarement constaté, ne manque pas de susciter l'ironie. On peut lire, par exemple, dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier : « Il y a quelques siècles, on avait Raphaël, on avait Michel-Ange ; maintenant on a M. Paul Delaroche, le tout parce que l'on est en progrès¹². »

Sans résoudre ce paradoxe, la photographie semble pouvoir contribuer au maintien de la tradition picturale, car à partir des années 1850 ses perfectionnements techniques lui ont permis de reproduire des œuvres d'art, reproduction rendue encore plus efficace grâce à son impression sur papier¹³. La possibilité de diffuser abondamment et à moindre coût des reproductions d'œuvres d'art, notamment des tableaux, faisait de la photographie, selon ses défenseurs, un facteur déterminant dans l'évolution de la peinture. C'est ce que concède Ludovic Vitet : « Si mal disposé qu'on soit pour la photographie, il y a certainement là de

10. Comme le souligne McCauley dans son ouvrage de référence, la reproduction photographique d'œuvres d'art connaît un grand succès et devient un véritable phénomène durant cette période. Alors qu'elle représente 5,5% de la production photographique en 1853, elle atteint 28,5% en 1860 (Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness : Commercial Photography in Paris 1848-1871*, New Haven and London, Yale University Press, 1994).

11. Mercier, *op. cit.*, p. 277.

12. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, E. Renduel, 1835-1836, p. 59.

13. Au sujet des enjeux techniques et du problème du rendu des couleurs, voir notamment Laure Boyer, « Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire », *Études photographiques*, n°12, novembre 2002.

quoi se réconcilier avec elle¹⁴. » Il est apparu tout d'abord que le nouveau médium pouvait jouer un rôle de conservation. Comme l'explique Ernest Lacan, par exemple, les photographes italiens « se sont attachés à conserver [...] pour l'avenir les chefs-d'œuvre que les grands maîtres ont partout laissés et que le temps détruit peu à peu. Ainsi, les belles fresques d'Orgagna et de Benozzo Gozzoli, qui, si l'on en juge par l'état déplorable où elles se trouvent, auront bientôt disparu des murs du Campo-Santo, resteront au moins telles qu'elles sont aujourd'hui dans la riche collection des photographes florentins¹⁵ ». En plus de préserver le souvenir des œuvres, la reproduction photographique pouvait mettre un catalogue considérable à la disposition des peintres qui auraient ainsi accès à des œuvres répandues dans le monde entier. Allant encore plus loin, Théophile Gautier imagine que la photographie pourra relever des esquisses, de sorte que le peintre n'aura plus besoin de se déplacer. Il commence ainsi son argumentation : « La photographie est au contraire la très humble servante, l'esclave dévouée de l'art ; elle lui prend des notes, elle lui fait des épreuves d'après nature ; pour lui, elle se charge de toutes les besognes ennuyeuses et pénibles¹⁶... ».

« La très humble servante », on reconnaît ici la formule emblématique de la célèbre diatribe de Baudelaire contre la photographie, à propos de laquelle il formulait ainsi ses vues : « Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature¹⁷. » La nécessité de reléguer la photographie au rang d'« humble servante » de la peinture n'est donc pas qu'une cruauté de poète, c'est un lieu commun que l'on rencontre aussi, notamment, chez Edmond About en 1855¹⁸. Que la photographie ait une position inférieure par rapport à la peinture et qu'elle ne serve pas directement à la création, apparaît, pour beaucoup, être la condition pour qu'elle ne soit pas un danger pour l'avenir de la peinture. La photographie ne semble donc acceptable qu'à condition qu'il s'agisse d'une image secondaire, d'un médium de reproduction plutôt que de création¹⁹. Cependant, comme l'a bien montré Dominique de Font-Réaulx, les photographes de l'époque considéraient la reproduction d'œuvres comme une pratique artistique à part entière et ils en faisaient un argument privilégié pour la défense de la photographie comme art²⁰.

14. *Ibid.*, p. 804

15. Ernest Lacan, « Exposition photographique de Bruxelles », *La Lumière*, n°20, 4 octobre 1856, p. 1.

16. Théophile Gautier, « Exposition photographique », *L'Artiste*, 8 mars 1857, p. 194.

17. Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie » [1859], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 274.

18. Edmond About, *Voyage à travers l'exposition des beaux-arts*, Paris, Hachette, 1855, p. 167.

19. Il n'était pas rare que la photographie serve à reproduire une reproduction, comme l'explique encore Edmond About : « Tous les efforts qu'on a faits pour photographier directement la peinture ont donné des résultats médiocres. Tu comprendras pourquoi quand je t'aurai dit que certaines couleurs, comme le vert et le jaune par exemple, viennent en noir à la photographie. Pour reproduire un tableau tel qu'il est, il faut d'abord qu'un artiste habile le dessine avec un soin scrupuleux et interprète à coups de crayon tout ce que le pinceau a dit sur la toile. Le photographe vient ensuite, et tire le dessin à cent mille exemplaires » (Edmond About, « Portraits cartes », *Dernières lettres d'un bon jeune homme à sa cousine Madeleine*, Paris, Michel Lévy frères, 1863, p. 65).

20. Dominique de Font-Réaulx, *Peinture & photographie : les enjeux d'une rencontre*, Paris, Flammarion, 2012.

Aux auteurs partisans d'un usage de la photographie comme medium de reproduction, l'imprimerie fournissait un modèle rassurant, emprunté à l'histoire, pour penser l'image photographique comme indépendante de la création artistique et susceptible de servir les peintres. À la manière des imprimés, les reproductions photographiques de tableaux sont susceptibles de répandre l'œuvre d'art dans le temps et dans l'espace. Cela ouvre des perspectives si importantes qu'un contributeur de *L'Art du XIX^e siècle* s'interroge ainsi : « De quoi sera redevable le génie humain par ces nouvelles découvertes, toutes sœurs de la découverte de l'imprimerie, appelées aussi à éterniser la forme dans l'art comme l'imprimerie éternise aujourd'hui la pensée dans la littérature²¹ ? » La photographie pourrait ainsi conférer à la peinture ce qu'Odilon Redon appelle dans son journal en 1876 « la puissance littéraire (la puissance de multiplication)²² ».

De façon plus pragmatique, la reproduction photographique pourrait contribuer à faire connaître les peintres et constituer pour eux une nouvelle source de revenu – ce que l'histoire ne démentira pas. Dès 1854, on peut déjà lire : « La gravure, la lithographie et la photographie sont pour les artistes inventeurs ce qu'a été l'imprimerie pour les écrivains, un moyen de répandre leur pensée, de multiplier les témoignages leur génie²³ ». Les dernières citations, par leur caractère répétitif, montrent bien à quel point l'imprimerie est efficace pour la diffusion des idées. Elles confirment aussi combien était partagé le point de vue selon lequel la photographie pourrait servir les peintres en leur permettant de consulter les œuvres des grands maîtres ou en diffusant leurs propres travaux. La photographie semble transformer d'autant mieux l'avenir de la peinture et ses conceptions qu'elle agit favorablement sur sa postérité et donc sa future inscription dans le passé.

Au-delà des avantages qu'elle peut apporter en matière de formation artistique²⁴, les tenants de la photographie évoquent aussi l'émulation que pourra susciter la circulation de reproductions de chefs-d'œuvre, les vocations qui pourront naître de la rencontre avec ces œuvres exemplaires. Certains, sacrifiant à un lavatérisme persistant, vont même jusqu'à prêter un pouvoir similaire aux portraits photographiques, qui diffusent l'image inspirante des grands artistes de l'époque²⁵.

Aujourd'hui, il n'apparaît pas surprenant que l'on ait perçu dans les

21. Jules Deville, « La galvanoplastie », *L'Art du XIX^e siècle*, 1^{er} mars 1856, p. 12.

22. Odilon Redon, *À soi-même, Journal, notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, Éditions José Corti, 1961, p. 55. Voir aussi Magali Le Mens, « Puissance littéraire de la reproduction d'œuvres d'art », *Intermédialités*, n°17, printemps 2011.

23. Anonyme, « Chronique des beaux-arts », *Annales de la Société universelle pour l'encouragement des arts et de l'industrie*, février 1854, p. 24. Abondant dans le même sens, Arsène Durand présente la reproduction photographique, autorisée ou non, comme un service rendu aux artistes : « Contrefaçon, ma mie, que je voudrais un peu être volé par vous ; et que vous rendriez service à ma gloire en vous emparant de mon génie... si j'en avais ! » (Arsène Durand, « La photographie, la gravure et la pétition signée chez Monsieur Goupil », *L'Art du XIX^e siècle* (t. IV), 1859, p. 52).

24. Ce n'est qu'à partir des années 1880, avec le développement de la photographie amateur, que se répand l'idée que la pratique de la photographie peut contribuer à la formation artistique.

25. Situant l'avenir dans le présent, Gaston Tissandier imagine ainsi : « Quel prix incomparable n'attacherait-on pas aujourd'hui à la photographie des grands écrivains du siècle de Louis XIV, ou des philosophes du XVIII^e siècle ! quelles émotions profondes n'éprouverait-on pas à la vue de l'image fidèle des génies qui ont éclairé l'humanité ! » (*op. cit.*, p. 298).

reproductions photographiques d'œuvres d'art un facteur de transformation de l'histoire de la peinture ; en revanche, on s'explique moins aisément que de nombreux auteurs aient vu une véritable planche de salut pour l'avenir de la peinture dans la mode, presque frénétique, du portrait photographique. Voici la logique qui préside à cette prémonition de l'action des portraits sur l'avenir de la peinture, exposée par Edmond About :

Les bourgeois ont toujours été friands de portraiture ; mais comme ils n'étaient pas assez riches pour poser dans l'atelier de Flandrin ou de Baudry, ils s'adressaient naguère encore à des artistes de pacotille, heureux de transmettre à leurs descendants quelque aimable caricature. On leur accommodait pour deux ou trois cents francs une sorte de ragoût à l'huile ; cela se servait au salon, dans un cadre d'or. Nous avons tous admiré, le long du boulevard, l'enseigne de ces prétendus peintres et le spécimen de leurs talents, avec cette formule inévitable *Ressemblance garantie*.

Eh bien voilà une industrie qu'il faut rayer de l'*Almanach Bottin*.

La photographie, qui ne garantit pas la ressemblance, mais qui la donne, a tué les barbouilleurs de portraits. La terre est purgée de cette engeance qui viciait le goût public et empoisonnait la nation par les yeux. Nous ne la reverrons jamais, il n'en sera plus parlé, sinon dans les légendes, et le fameux Pierre Grassou de Fougères, si soigneusement décrit dans le roman de Balzac, paraîtra un animal aussi fabuleux que le lion de Némée et l'hydre de Lerne²⁶.

Dans ce texte, la photographie paraît assumer la nécessité sociale du portrait pour ne laisser que l'art à la peinture. Elle opérerait une sorte de sélection naturelle parmi les œuvres et les peintres en assumant ce qui est indigne de l'art dans la création d'un portrait. Il s'agit là, pour le moins, d'un éloge paradoxal. Cette sélection apparaissait d'autant plus salutaire qu'elle répondait à un problème important dans l'actualité artistique de l'époque : le choix des œuvres présentées au salon parmi les milliers de tableaux envoyés²⁷. La photographie aurait ainsi l'effet indirect d'élever la peinture et ce à très court terme, car les prédictions auxquelles on a affaire évoquent généralement un futur proche. Les tenants de la photographie étant toujours très impatients de constater la justesse de leurs pronostics, on peut lire dès 1852 : « Déjà on a pu se convaincre de cette influence par les dernières expositions de tableaux. Les mauvais portraits y étaient plus rares et l'effet dans les compositions généralement mieux entendu²⁸. » Dix ans plus tard, la tendance semble se maintenir si l'on en croit Olivier Merson, qui se réjouit de constater que « les portraits de pacotille, grâce à la photographie, ne figurent plus aux Salons dans les proportions envahissantes que la critique a si souvent signalées et déplorées²⁹ ».

Comme l'évoquait Théophile Gautier, la photographie ainsi perçue prend en charge ce qui relève de la ressemblance jugée objective pour libérer l'artiste de ce qu'il y a de plus technique et conventionnel dans sa pratique. Suivant ce point de vue, la photographie assumerait ce qu'il y a de moins artistique dans la peinture,

26. Edmond About, « Portraits cartes », *op. cit.*, p. 65.

27. Rappelons qu'au salon de 1848, la suppression du jury avait entraîné la présentation de plus 5000 œuvres. (Gérard-Georges Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 127-130)

28. Gustave Le Gray, *Photographie : Traité nouveau, théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier, sec, humide et sur verre, au collodion, à l'albumine*, Paris, Lerebours et Secrétan, 1852, p. 1.

29. Olivier Merson, *Exposition de 1861 : la peinture en France*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 121.

c'est-à-dire ce que l'on considérait à l'époque être la représentation fidèle du réel. C'est justement ce que proposait Delécluze en 1856, lorsqu'il écrivait :

Quant à moi, je suis si loin de redouter les résultats de la photographie pour l'avenir des arts, que je les crois au contraire favorables. En effet, serait-ce une perte bien regrettable, une catastrophe vraiment sérieuse, si les gens dont le talent graphique se borne à copier servilement ce qu'ils regardent, cédaient cette besogne à une machine qui la fait mieux qu'eux ? La carrière des arts ainsi déblayée ne serait ouverte qu'aux véritables artistes doués d'assez d'imagination et de génie pour profiter avec hardiesse et originalité des inspirations qu'ils recevraient de la nature³⁰.

Dans la même perspective, Francis Wey, dans le journal *La Lumière*, imagine que la photographie stimule une saine émulation : « La photographie traduit à merveille : pour la surpasser, il faudra traduire et interpréter³¹. »

Derrière ces textes transparait en filigrane et en négatif une ébauche de définition de l'art pictural : l'art serait ce qui, dans la peinture, ne relève ni de ce que l'on jugeait alors être de l'observation objective, ni de l'imitation fidèle du réel, mais plutôt de l'expression et de l'imagination de l'artiste, de l'idéalisation. C'est à cette expression qui s'exprime dans la composition que doit se vouer la peinture de l'avenir. Ce point de vue est non seulement partagé par les critiques, mais aussi par certains artistes, comme le peintre belge Antoine Joseph Wiertz qui, imaginant la peinture débarrassée de sa dimension technique, formule la prédiction suivante :

Voici une bonne nouvelle pour l'avenir de la peinture [...].

Il nous est né, depuis peu d'années, une machine, l'honneur de notre époque, qui, chaque jour, étonne notre pensée et effraie nos yeux.

Cette machine, avant un siècle, sera le pinceau, la palette, les couleurs, l'adresse, l'habitude, la patience, le coup d'œil, la touche, la pâte, le glacis, la ficelle, le modelé, le fini, le rendu.

Avant un siècle, il n'y aura plus de maçons en peinture : il n'y aura plus que des architectes, des peintres dans toute l'acception du mot³².

En répandant les œuvres du passé et celles du présent ainsi qu'en accomplissant ce qui, dans la peinture, était jugé le moins artistique, la photographie semble donc pouvoir jouer un rôle favorable à la peinture et l'inscrire dans une dynamique de progrès. Mais si l'on en croit l'intitulé du chapitre de Laborde évoqué plus haut (*Quelles sont les conditions du progrès ? Élever l'art, multiplier les artistes, former le public*), il reste encore un aspect sur lequel la photographie pourrait agir pour améliorer l'avenir de la peinture : il s'agit d'éduquer le public. La circulation de reproductions d'œuvres s'accompagne d'une forme de démocratisation de l'accès à l'art qui est souvent envisagée dans les textes en termes de justice sociale à l'égard des privilégiés détenteurs d'œuvres d'art, que l'on qualifiait d'amateurs favorisés par la fortune et que l'on accusait parfois de vouloir faire de l'art une aristocratie³³.

30. Étienne-Jean Delécluze, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Paris, Charpentier, 1856, p. 145.

31. Francis Wey, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », *La Lumière*, 9 février 1851, p. 2.

32. Antoine Joseph Wiertz, « La Photographie », *Le National*, juin 1855.

33. Arsène Durand, par exemple, s'insurge ainsi : « Quand donc cessera-t-on de faire de l'Art une aristocratie, et de sa divinité une belle dédaigneuse ? » (« La photographie, la gravure et la pétition signée chez Monsieur Goupil », *L'Art du XIX^e siècle* (t. IV), 1859, p. 51).

Désormais, chacun peut espérer non seulement étudier des chefs-d'œuvre, mais aussi en avoir des reproductions chez soi, pour décorer son intérieur. Très enthousiaste à l'égard de la photographie, Edmond About constate : « Au lieu des grossières enluminures qui tapissent les chaumières, la rue Saint-Jacques et la fabrique d'Epinal expédieront partout des photographies artistiques, d'après les chefs-d'œuvre de Raphaël³⁴. » D'autres auteurs, abondant dans ce sens, saluent l'efficacité avec laquelle les reproductions de tableaux se sont répandues dans les différentes classes de la société et les différentes villes de province : « Mais aujourd'hui il n'y a pas un salon qui n'ait à la place d'honneur un cadre doré, et dans ce cadre une composition de Léopold Robert ou une Madone de Raphaël, et avant peu de temps, grâce à la photographie, cette menue monnaie des chefs-d'œuvre, la famille la plus modeste aura un musée dans un album³⁵ ».

En choisissant inmanquablement l'exemple de Raphaël, ces exemples soulèvent un enjeu de la reproduction photographique d'œuvres d'art : celle-ci contribue à l'élaboration d'un canon. Particulièrement sensible à cet aspect et soucieux du « maintien du goût du public », de Laborde insiste sur le choix des œuvres reproduites qu'il souhaite voir élues parmi celles où s'exprime le génie de l'artiste, c'est-à-dire la peinture de la Renaissance et les tableaux médaillés lors des Salons du XIX^e siècle³⁶. Bien que les critères devant présider à l'élaboration de ce canon ne soient pas précisés, de Laborde estime qu'il doit être effectué par des spécialistes, car, selon lui, le goût du public n'est pas encore assez sûr. En choisissant pour le peuple des images édifiantes, l'État contribuera non seulement à cultiver le goût pour les arts, mais aussi, par conséquent, à élever le public. Ainsi, un académicien imagine en 1862, que, grâce à la photographie, la peinture serait « le moyen le plus propre à agrandir les sentiments et à développer la vie morale des peuples. Ainsi conçue, la peinture serait le plus populaire et le plus utile des arts, le plus fécond en éléments civilisateurs³⁷ ».

Mais comment l'art peut-il amener concrètement ce progrès moral ? C'est une question qui ne semble même pas se poser au XIX^e siècle, tant les bienfaits de la fréquentation des arts apparaissent incontestables. Outre l'exemple que présentent les sujets représentés, les bénéfices du beau semblent se faire sentir par le simple effet de la coprésence. Dans un essai pédagogique, un académicien imagine que la personne qui assiste à une leçon publique est imprégnée de savoir comme la lumière est absorbée par la photographie. Il continue en sollicitant une autre métaphore empruntée à Sénèque, dont on connaît les exhortations à la fréquentation des anciens : « Le fécond écrivain [Sénèque] exprime encore sa pensée sous une autre image : “Quiconque, dit-il, a fait une courte station dans la

34. Edmond About, « Portraits cartes », *op. cit.*, p. 65.

35. Eugène Pelletan, *Royan : la naissance d'une ville*, 1878, p. 129.

36. « Ce n'est pas assez : les plus beaux tableaux de toutes les écoles, anciennes et modernes, ainsi reproduits, iront jusqu'au fond des plus misérables hameaux égayer les murs nus des cabanes. La Cène de Léonard, la Transfiguration de Raphaël, les Vierges de Murillo, les Pestiférés de Jaffa et la Bataille d'Aboukir de Gros, l'Assaut de Constantine de Vernet et la Victoire de l'Isly, remplaceront d'effroyables caricatures bariolées ». *Ibid.*, p. 573.

37. Alfred de Surian, *Mémoire de l'Académie des sciences, Belles-Lettres et arts de Marseille*, discours de réception, 18 mai 1862, p. 439.

boutique d'un parfumeur, emporte avec soi l'odeur qu'on y respire". Ainsi, pour peu que vous soyez restés assis sur nos bancs, vous vous en retournez tout embaumés³⁸. » L'art agirait donc sur le public à la manière d'un parfum, répandant ses bienfaits par la perception sensorielle, aussi intuitive soit-elle.

Les réflexions suscitées par la photographie en ce qui concerne l'avenir de la peinture témoignent de l'existence d'un débat complexe et nuancé sur l'utilité de la photographie, qui se décline entre une conception de la photographie comme art et une conception de la photographie comme néfaste à la pratique artistique et au goût du public. Ces débats font apparaître qu'une multitude d'options ont été envisagées par les contemporains du milieu du siècle pour penser le rôle et les enjeux du médium photographique quant aux beaux-arts. S'ils n'ont pas réglé la question, ils ont placé la peinture au cœur de réflexions et de débats qui ont concouru à la redéfinir et à penser non seulement sa pratique, mais aussi son rôle dans la société. En contribuant à placer la peinture au centre d'un véritable débat public, la photographie aura, au moins partiellement, participé à réaliser le rêve de Mercier.

38. Félix Lacoïnta, *Revue de l'Académie de Toulouse et des autres académies de l'Empire*, 1856, p. 63.

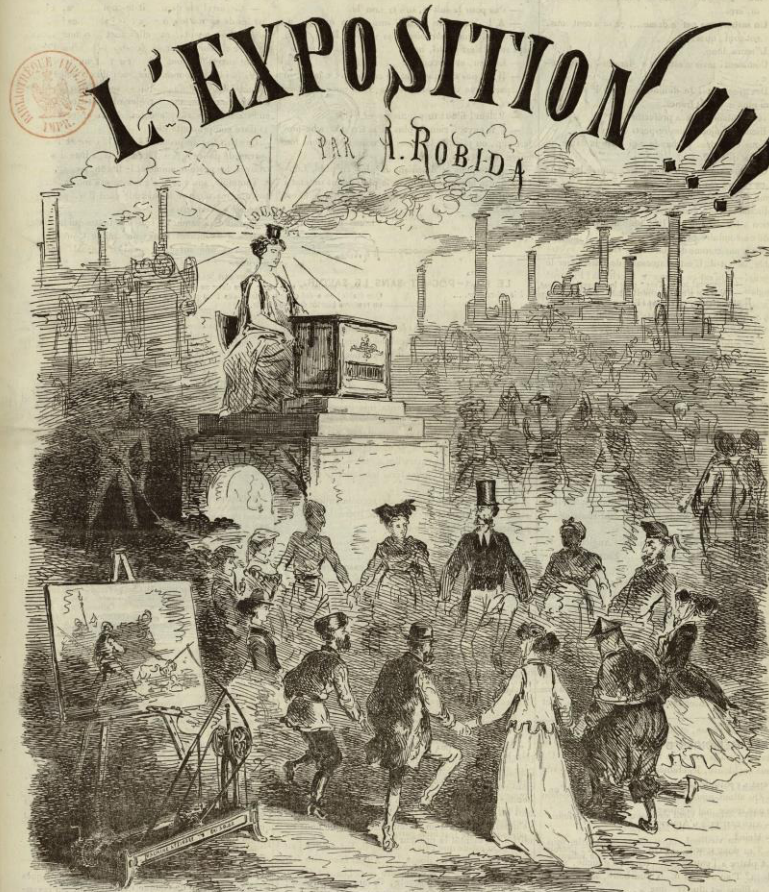
JOURNAL AMUSANT

JOURNAL ILLUSTRE.

Journal d'images, journal comique, critique, satirique, etc.

PRIX :
 3 mois . . . 5 fr.
 6 mois . . . 10 »
 12 mois . . . 17 »

PRIX :
 3 mois . . . 5 fr.
 6 mois . . . 10 »
 12 mois . . . 17 »



LE TRIOMPHE DE L'INDUSTRIE.

Pehij!... pehij!... crrrrri... crrrrri... bicheheh... ch... ffa ffa... ffa... ffa! pehij! pehij! pehij!