



La photographie : (nature + culture) x histoire

François Brunet

► To cite this version:

François Brunet. La photographie : (nature + culture) x histoire. Nature ou culture, Institut Universitaire de France / Université de Bourgogne, May 2014, Dijon, France. pp.143-154. hal-01378203

HAL Id: hal-01378203

<https://hal-univ-diderot.archives-ouvertes.fr/hal-01378203>

Submitted on 9 Oct 2016

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.

La photographie : (nature + culture) x histoire

(François Brunet, Univ. Paris Diderot / IUF 2011)

L'histoire de l'idée de photographie est un cas d'école pour l'étude des déconstructions « culturalistes » de la nature. Au XIXe siècle, l'invention de la photographie a été associée à l'idée ancienne d'image naturelle. Mais cette vision a reculé sous l'effet des pratiques visuelles et des critiques philosophiques, qui ont pointé la dimension mécanique puis les valeurs culturelles et artistiques de l'image photographique. A l'approche du deuxième centenaire de la photographie, un nouveau consensus — nourri par l'art photographique et les critiques du « mythe » naturaliste, puis par la révolution numérique — requalifie l'image photographique en image profondément artificielle et historique. Cet exposé est un essai de synthèse de trente ans de recherches sur l'idée de photographie, recherches orientées par une attention particulière aux sources anglophones¹.

1. La photographie comme image naturelle.

Si l'invention de la photographie est un processus complexe et pluriel, un consensus réunit les inventeurs dans l'idée que leurs procédés sont des moyens d'obtenir des images naturelles. Louis Daguerre, auteur du premier procédé photographique viable et publié, le daguerréotype (image positive unique sur plaque argentée), écrit dans un prospectus commercial de 1838 que « le daguerréotype n'est pas un instrument qui sert à dessiner la nature, mais un procédé physique et chimique qui lui donne la facilité de se reproduire d'elle-même ». Précédemment associé par contrat à Nicéphore Niépce, Daguerre avait amené ce dernier à abandonner le terme d'*héliographie* pour le terme de *physautotypie*, glosé comme impression de la nature par elle-même ; si le choix ultérieur du terme *daguerréotype* manifeste une fierté d'inventeur, la notion de « reproduction spontanée » s'associera en France, à partir de la publication du daguerréotype en 1839, à l'idée de photographie. Je résume ici la longue analyse que j'ai donnée dans *La Naissance de l'idée de photographie*, qui compare la construction française de cette idée à sa version anglaise.

En France, dans la première description officielle du procédé, publiée dans les *Comptes rendus* de l'Académie des sciences en janvier 1839, le physicien François Arago écrit que « dans la chambre noire, la lumière reproduit elle-même les formes et les proportions des objets extérieurs, avec une précision presque systématique ». Si Arago se montre mesuré dans ses descriptions du phénomène photographique, son intervention publique — qui débouche en juin 1839 sur une loi de pension en faveur des inventeurs français, en échange de la

¹ Voir surtout F. Brunet *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris : PUF, 2012 (2000), d'où sont tirés, sauf mention contraire, les sources citées et les commentaires résumés ci-dessous.

publication gratuite de leurs procédés — accrédi­te l'idée de photographie comme méthode naturelle. Selon la procédure législative, l'invention de Daguerre et Niépce « n'est pas susceptible d'être protégée par un brevet » car, résultant seulement de manipulations chimiques, elle est trop « simple » ; « dès qu'elle sera connue, explique le ministre Duchâtel, chacun pourra s'en servir ; le plus maladroit fera des dessins aussi exactement qu'un artiste exercé. » Dans cette construction très frappante, c'est la loi — plutôt que la nature — qui désigne la photographie comme art sans art et art pour tous ; un brevet sera pourtant pris sur le daguerréotype en Angleterre. Dans les discours d'Arago à la Chambre et à l'Académie, le procédé daguerrien oscille entre *invention* et *découverte* — c'est une idée, plutôt qu'une technique — comme si, précisément, sa principale caractéristique était une causalité naturelle, a-technique. Arago confirme encore cette représentation quand il relie l'invention au « rêve » ancien de fixer les images de la *camera obscura*, rêve qu'il associe notamment à l'alchimie, et derrière lequel on voudra bientôt reconnaître un « rêve » immémorial, celui de l'image achéiropoïète. Soucieux de justifier par l'intérêt général une mesure exceptionnelle, Arago met en avant ses usages scientifiques, artistiques et plus généralement documentaires, tout en ignorant ce qui sera le principal usage de la photographie au XIXe siècle — le portrait. Cette construction discursive et législative aura une influence durable.

De l'autre côté de la Manche, l'inventeur et savant anglais William Henry Fox Talbot est l'auteur avant 1839 d'un premier procédé sur papier baptisé *photogenic drawing*, utilisé jusque-là surtout pour réaliser des photogrammes par contact. Talbot retravaille son invention à la suite des révélations d'Arago, dans un contexte de rivalité franco-britannique, pour aboutir au calotype, premier procédé négatif-positif, sur papier, et véritable ancêtre de la photographie moderne. L'invention anglaise ne diffère pas seulement de l'invention française par la technologie, mais par l'absence de construction institutionnelle : Talbot prend un brevet sur son procédé et cherche à l'exploiter commercialement, ce qui aura pour effet de limiter son expansion initiale en Angleterre. Il ne cherche nullement à séparer les usages privés, voire ludiques, de l'invention de ses applications scientifiques ni, d'ailleurs, de ses potentialités artistiques.

Pour autant, Talbot partage la notion de reproduction spontanée de la nature. Dans *The Pencil of Nature* (1844), premier « livre photographique » qui se voulait une défense et illustration de l'invention anglaise, il écrit que « les planches du présent ouvrage sont imprimées par la seule action de la Lumière, sans aucune aide du crayon de l'artiste ». Une préface explique que l'idée de la photographie lui est venue en 1835, alors que, s'essayant sans succès au dessin au moyen d'une *camera lucida* (chambre claire) sur les rives du lac de Côme, il avait songé à recourir à la chambre noire, non pour dessiner d'après elle mais pour en fixer l'image : « comme ce serait charmant s'il était possible de faire en sorte que ces images naturelles s'impriment et demeurent fixées sur le papier ». Talbot se plaît à souligner,

à propos d'une vue de sa demeure de Lacock Abbey près de Bath, que ceci « est le premier exemple connu d'une maison ayant peint son propre portrait ». En Angleterre et dans la langue anglaise, l'appellation de « peinture solaire » (*sun painting*) va se développer plus encore qu'en France et se fixer durablement, fût ce sur le mode ironique. Jusqu'à nos jours, en France comme ailleurs, quantité de commentaires tiennent pour admise la glose du mot *photographie* comme art du dessin ou de l'écriture par la lumière, alors que l'histoire du terme et de son adoption à partir de 1839 fait apparaître d'autres motivations étymologiques, notamment, chez John F.W. Herschel, autour du suffixe « -graphie » au sens de « technique de reproduction ».

Dans cette première conception, partagée, de la photographie comme image naturelle, le thème « naturel » n'est toutefois ni simple ni univoque. On y distingue, d'un côté, l'éloge de ce qu'on pourrait appeler le *style* des images photographiques, comparé comme il le fut d'emblée aux styles alors comparables, ceux de la gravure, de la lithographie, ou encore de l'aquatinte. On exalte ici ce qui s'appellera dans la sémiotique peircienne l'iconicité des images, c'est-à-dire leur degré de « précision », de « fidélité », ou encore de *ressemblance* aux objets photographiés. On loue le *détail*, la *densité* ou la *profondeur* de la ressemblance (un daguerréotype regardé au microscope fait découvrir des détails inaperçus à l'œil nu), mais aussi — surtout après 1850 — la *non-régularité* ou le *désordre* des formes (que ce soit dans l'illustration botanique ou minéralogique ou dans l'art du portrait). D'un autre côté, l'image photographique est naturelle parce que sa causalité est décrite comme naturelle (ou, en termes peirciens approximatifs, « indicelle », relevant d'une connexion physique) : art sans art, la photographie fonctionne comme par émanation de l'objet, éliminant l'intervention humaine, la « convention » (Arago) propre au dessin manuel, plus généralement l'interprétation.

Ces deux caractéristiques — « fidélité » quasi infinie, causalité non humaine — rejoignent celles que Peter Galison et Lorraine Daston associent plus généralement à l'avènement au XIXe siècle de l'objectivité et notamment de « l'objectivité mécanique »². On rappellera avec eux, contre une vision répandue, que l'invention de la photographie n'est pas la « source » de l'objectivisme (ni, plus tard, la « cause » de la mutation de la peinture moderne vers l'abstraction). C'est un symptôme parmi d'autres de la mutation épistémologique qui conduit le XIXe siècle à dévaloriser, dans l'illustration scientifique, la prérogative du savant « égalisateur » qui recherchait une certaine « perfection » des formes naturelles au nom d'une « vérité à la nature », et à ranger la « subjectivité » — les choix d'interprétation — parmi les « obstacles » à la connaissance. (Comme le rappellent Galison et Daston, toutefois, la photographie ne remplacera jamais le dessin, et ne participera pleinement à la science qu'en vertu de protocoles spécifiques, et non par une vertu iconique inhérente.)

² Peter Galison et Lorraine Daston, *Objectivity*, 2^e éd., New York : Zone Books, 2010, p. 115-190.

Par rapport à la notion d'objectivité, toutefois, l'idée de photographie au XIXe siècle joue de surcroît — tout particulièrement dans le contexte anglophone — d'une affinité diffuse avec un sentiment ou un imaginaire de la nature qui déborde la science. Trois éléments peuvent être mis en avant ici. a) L'identification de la lumière — c'est-à-dire, pendant pratiquement tout le XIXe siècle, de la lumière naturelle — comme agent principal de la « peinture solaire », dans la formation des images optiques de la *camera obscura* comme dans l'enregistrement et la conservation des images chimiques. Cette lecture de la causalité photographique comme œuvre de la lumière concourt à minimiser les prérogatives de l'artiste mais aussi celles du technicien, souvent réduit dans les représentations populaires de la photographie au rôle de témoin du processus solaire. b) La technicité en effet relativement faible du protocole photographique, qui explique qu'elle ait pu être largement passée sous silence dans le processus institutionnel français en 1839. Identifiée au noircissement des sels d'argent, la photographie évoque toute une tradition alchimique et récréative d'expériences de « magie naturelle » — expression que Talbot, pour sa part, reprend volontiers à son compte, notamment pour souligner le caractère à la fois imprévisible et « féérique » des phénomènes photographiques et ainsi mettre en avant une certaine licence créative — une certaine subjectivité, déjà — du photographe. Dans le roman de Nathaniel Hawthorne *La Maison aux sept pignons* (1851), le daguerréotypiste Holgrave dit qu'il « fait des images à base de soleil ». Cette représentation de la photographie comme art de la lumière l'éloigne, au moins au début, du paradigme mécanique. c) Alors que dès 1839, dans le contexte du débat sur la théorie de la lumière, les Français Arago, Biot, Gay-Lussac et les Britanniques Herschel, Faraday, Brewster élaborent des applications astronomiques et photométriques de la photographie, les usages commerciaux et artistiques de l'invention gouvernent bientôt la définition sociale de la photographie. Ces usages — portrait, d'abord, paysage ou « vues » ensuite — renforcent l'association de la photographie à la nature, que ce soit comme terrain d'observation ou comme principe d'inspiration. Le portrait photographique est au XIXe siècle un terrain fertile d'explorations de la « nature humaine ». Le paysage, associé à l'invention chez la plupart des précurseurs — de Niépce dans sa fameuse *Vue du Gras* et Daguerre peintre de décors à Talbot amateur de paysages romantiques — manifeste pleinement l'affinité particulière de la peinture solaire avec le spectacle de la nature et la peinture comme imitation de la nature. Ce genre joue un rôle notable dans l'émergence de photographies à prétention artistique en Ecosse, en Angleterre, aux Etats-Unis ; il servira aussi de terrain aux pratiques et aux critiques qui remettront en cause le naturalisme de la photographie.

2. Les critiques de l'image naturelle.

Les traditions française et anglaise de la photographie s'opposent, notamment par leurs constructions divergentes du sujet photographe ; ceci témoigne d'une empreinte fondatrice du culturel sur le nouvel art. Elles n'en partagent pas moins la conception primitive de la photographie comme image naturelle, et à ce titre accueillent des critiques comparables de cette conception. La première et la plus vigoureuse de ces critiques est la longue polémique, d'inspiration surtout artiste et romantique, contre la pauvreté de l'image dite « mécanique », où la référence à la nature serait une imposture trahissant l'emprise de « l'industrie » sur l'art. Cette polémique est connue en France par un passage célèbre du *Salon* de 1859 de Baudelaire, où le critique fustige le credo « naturaliste » du « public moderne » et son goût dépravé pour une « industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature » — la photographie, ruine de l'imagination³. En 1857, le critique Champfleury avait publié une parabole confrontant dans un paysage champêtre dix peintres et dix daguerréotypistes, ces derniers produisant dix images identiques alors que les dix peintures étaient différentes. La critique du mécanisme s'est exprimée aussi dans le contexte anglophone, pourtant réputé plus « photophile ». Le philosophe américain Ralph W. Emerson, enthousiaste devant la promesse politique d'un art qu'il appelle « républicain » quand il s'agit de vanter en général l'auto-représentation dans le portrait photographique (« l'artiste s'écarte et vous laisse vous peindre vous-même ; si vous faites mauvaise figure, ce n'est pas lui mais vous qui êtes responsable »), couche dans son journal de 1841 une réflexion macabre sur son expérience personnelle (le portrait, où « toute l'expression s'est échappée du visage », est l'image « d'un masque plutôt que d'un homme »). Plus tard dans le siècle, le théoricien du pré-raphaélisme et critique de la modernité industrielle John Ruskin vitupère dans ses conférences à Oxford contre les photographies de paysage, « nature gâchée » qui vaut « beaucoup moins que zéro » pour l'art⁴. Et l'on pourrait multiplier les exemples, en science comme en art.

C'est justement la volonté des amateurs de photographie de défendre leur art contre l'accusation de mécanisme qui, dès les années 1850, motive les premières dissertations en faveur de la photographie comme art. Sans surprise, c'est au pays de Talbot, en Angleterre, que, dans les premières associations photographiques, l'on écoute des amateurs (aristocrates) défendre, dès 1853, le « flou artistique » contre l'excès de netteté et plus généralement la prérogative de l'artiste photographe contre l'inhumanité supposée de la « machine ». En France, tout un groupe d'anciens élèves des Beaux-Arts se consacre dans la même période au calotype — technique d'origine anglaise — au nom de sa texture plus inégale, de son « modelé » supérieur. Là sont les prémices d'un mouvement qui prendra son essor à la fin du

³ Baudelaire, *Salon de 1859* : voir l'édition commentée par Paul-Louis Roubert, *Études Photographiques* n°6, mai 1999, pp.22-32.

⁴ Textes cités par François Brunet, *Photography and Literature*, Londres : Reaktion Books, 2009, p. 68-70.

XIXe siècle sous le nom de « pictorialisme », défendant par des pratiques de distinction technique et stylistique la photographie comme art — inspiré de la peinture — avant de précipiter, autour d'Alfred Stieglitz à New York au début du XXe siècle, la reconfiguration de la photographie comme art du regard et, plus généralement, expression privilégiée de la liberté du sujet moderne. Inutile de développer ce point, tant s'est banalisée au XXe siècle cette équation culturelle entre photographie et subjectivité.

Mais la défense du style n'est que l'un des aspects de la critique culturaliste de la photographie. Un autre terrain significatif se situe dans l'histoire du droit — droit d'auteur, copyright, valeur de preuve de l'image photographique — où, dès les années 1860, la conception primitive d'une image naturelle donc exacte, sans auteur et *a priori* universelle est battue en brèche à partir de considérations sur le travail et l'entreprise (pour le copyright) ou la subjectivité (pour le droit d'auteur et la valeur de preuve). Une autre théorie, moins connue, affleure dans les rapports d'expositions universelles, où, dès Crystal Palace en 1851 et Paris en 1855, figurent des spéculations sur les nations photographiques, visant à distinguer et motiver, par exemple, le goût anglais du paysage en l'opposant au goût français du monument, ou encore saluant dans l'éclat des daguerréotypes américains le résultat d'une technophilie nationale. De nos jours encore, la muséographie d'art distingue des « prédispositions culturelles » nationales dans tel ou tel style⁵. A la même période, les voyageurs en pays « primitifs » observent chez les sujets de leurs clichés ethnographiques des réticences devant le protocole photographique, qu'ils attribuent volontiers à des croyances magiques (dans l'Ouest américain, c'est le thème du photographe ou *shadow catcher* comme *soul catcher*, voleur d'âme) alors que les réticences en question manifestent des valeurs politiques et même esthétiques qui rejoignent la critique anti-mécaniste occidentale⁶. Au XXe siècle, un Wittgenstein, dans ses *Remarques sur les couleurs*, reprendra la critique anthropologique de l'universalité supposée du langage photographique.

De fait, le XXe siècle a amplifié, diversifié et banalisé la critique culturaliste de l'image « naturelle ». L'un des aspects les plus connus de cette déconstruction est la critique du trucage et du « mensonge » photographiques, déjà un thème de débat répandu au début du XXe siècle aux Etats-Unis. A partir des années 1930 apparaissent dans la presse américaine des polémiques sur l'authenticité de telle ou telle image largement diffusée du photojournalisme ou du « documentaire ». Avant et surtout après la Seconde guerre mondiale, ces polémiques reflètent la critique des processus de propagande — commerciale ou étatique — et relie la réflexion sur les images photographiques à l'étude des mécanismes de pouvoir.

⁵ Voir F. Brunet, "Nationalities and universalism in the early historiography of photography (1843-1857)". *History of Photography*, vol. 35, n° 2, May 2011, p. 98-110.

⁶ Voir F. Brunet, « Frémont et le daguerréotype : La photographie au service du mythe », *Revue française d'études américaines*, n° 76, mars 1998, p. 28-43.

A partir des années 1970, chez des auteurs comme Susan Sontag, John Berger, André Rouillé, voire Pierre Bourdieu, puis après 1980 au sein de la critique marxiste anglophone (inspirée notamment par Walter Benjamin), non seulement la naturalité supposée de l'image photographique est déconstruite et requalifiée en un fétichisme « bourgeois » ; mais l'ensemble du « projet » photographique en vient à être décrit comme un symptôme de la modernité occidentale, objectiviste, capitaliste et impérialiste. Cette déconstruction est également sous-tendue par l'évolution de la réflexion sémiotique. Si en 1945 un André Bazin décrivait encore l'image photographique comme une émanation, la tendance lourde des années 1960 et 1970 a été au conventionnalisme, qui, de Ernst Gombrich à Umberto Eco, n'a eu de cesse de mettre en avant les très nombreuses restrictions qu'opposaient les divers éléments du dispositif photographique (et derrière celui-ci du dispositif perspectif) à l'illusion d'une iconicité et d'une naturalité absolues de l'image photographique. C'est d'ailleurs dans ce contexte du conventionnalisme triomphant qu'il faut comprendre la position d'un Roland Barthes, qui, dans les années 1960, décrit *a contrario* la photographie comme « message sans code ». Dans son dernier livre, *La Chambre claire* (1980), où Barthes isole « l'essence » de la photographie dans la notion de « ça a été » et la certitude « constative » de l'enregistrement photochimique, tout se passe comme si le critique avait voulu sauver, pour ainsi dire, une essence « réaliste » ou « existentielle » de la photographie, et sa part de sauvagerie ou de folie, sinon de nature, contre les déconstructions culturalistes. Cette prise de position, incorporée après 1980 dans un renouveau de la théorie critique mettant en avant la nature « indicielle » plutôt qu'« iconique » de l'image photographique, me servira de transition.

3. L'historicité, seconde nature de l'image photographique.

Paradoxalement, peut-être, c'est au moment où Barthes et la théorie de l'index popularisent la valeur « existentielle » de l'image photographique que l'avènement de la technologie numérique, ou la perception qu'on en a, semble démolir définitivement l'idée qu'une photographie est une image produite par un mécanisme physico-chimique contraignant et *a priori* fiable. Dès 1985, un numéro de la revue cyber-libertaire californienne *Whole Earth Review* prophétise sur la foi de photos manipulées numériquement « la fin de la photographie comme preuve »⁷. Dans les cercles spécialisés mais aussi dans le photojournalisme, monte un débat sur le statut communicationnel des images numériques — manifestent-elles un retour de « l'icône » après la « parenthèse indicielle » ? A partir de la popularisation du numérique grand public et de la retouche numérique, notamment dans l'illustration de presse, ce sujet va tourner au débat de société, relancé chaque semaine ou

⁷ Voir F. Brunet (dir.), *L'Amérique des images, Histoire et culture visuelles des Etats-Unis*, Paris : Hazan/Univ. Paris Diderot, 2013, p. 360.

presque par un nouveau scandale concernant telle image de presse mais aussi telle image d'archives, soupçonnable et soupçonnée désormais à partir de ce nouveau standard culturel qu'est le scepticisme *a priori* devant l'image photographique. Je laisse de côté ce débat pour aborder le retentissement moins connu des critiques culturalistes sur la question de l'historicité des images photographiques.

Cette historicité n'a pas été découverte par Roland Barthes avec le « ça a été », ni même par un Walter Benjamin qui, dans son célèbre texte sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936), mettait en avant la puissance « dialectique » des images du passé dans la compréhension et la narration de l'histoire. Dès les origines, l'invention de la photographie avait été associée à ce que l'anthropologue Elizabeth Edwards appelle « l'imagination historique »⁸ : souvenirs de la campagne d'Égypte dans le discours d'Arago, création en 1851 de la Mission héliographique visant à un recensement du patrimoine monumental. A partir des années 1860, l'emploi de la photographie dans l'exploration revêt une dimension mémorielle. Parallèlement, les commentateurs les plus sagaces — David Brewster, Elizabeth Eastlake, Oliver W. Holmes, entre autres auteurs de langue anglaise ; Marcel Proust, entre autres, en France⁹ — notent que le passage du temps transforme la signification des photographies, soit qu'il accuse la transformation des lieux, le vieillissement et la mort des êtres (les albums fonctionnent déjà, dans les milieux aisés à l'époque victorienne, comme chroniques familiales), soit que l'observateur découvre *a posteriori* des éclairs du passé dans des images anciennes. L'avènement autour de 1900 de la photographie « populaire », incarnée par la marque Kodak, diffuse largement l'imagination historique dont parle Edwards dans son étude récente du grand mouvement de *survey* photographique du patrimoine anglais qui s'organise alors dans les clubs d'amateurs, les bibliothèques municipales et les sociétés savantes locales. Des projets comparables ont existé ailleurs en Europe et aux États-Unis, tandis qu'un peu partout se développait l'histoire de la photographie, animée à cette époque non pas par les musées d'art mais par des collectionneurs, érudits et historiens locaux, parfois groupés en réseaux. Après 1918, et surtout après 1930, l'essor de l'illustration d'actualité — à commencer par l'image de la guerre — inspire une prise de conscience de la force de communication de ce qu'on n'appelle pas encore les médias, mais aussi de la valeur de document historique des photos, à distinguer de la notion contemporaine de photographie documentaire. L'historien américain Robert Taft fera de cette valeur historique le sujet central de son livre, paru en 1938, sur le premier siècle de la photographie américaine (alors qu'une histoire de l'art photographique voit le jour en

⁸ Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian, Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*, Durham : Duke University Press, 2012.

⁹ Voir sur tous ces auteurs Brunet, *Photography and Literature*. p. 63-87.

même temps au MoMA de New York)¹⁰. Walter Benjamin, dans les années 1930, souligne le potentiel de rénovation de la « tradition » (textuelle et institutionnelle) que comporte l'illustration photographique et cinématographique de l'histoire. C'est cette nouvelle connexion entre photographie et histoire qui inspire l'interrogation de Paul Valéry, dans son discours du centenaire de la photographie en 1939 : « la seule notion de photographie, si on l'introduit dans notre réflexion sur la genèse de la connaissance historique, et de sa vraie valeur, suggère aussitôt cette question naïve : *Tel fait qui m'est conté, eût-il pu être photographié ?* »¹¹.

Cette question « naïve » traduit peut-être une certaine défiance de Valéry à l'endroit de l'histoire quantitative de l'Ecole des Annales ; elle annonce en tout cas l'une des voies du scepticisme qui, concurremment au projet benjaminien de révolution de la tradition, va accompagner jusqu'à nos jours la réflexion sur la photographie, l'histoire, et leur lien — champ d'interrogations aujourd'hui vaste et fourmillant. Le rapport entre textes (historiques ou littéraires), traditions et images est un premier thème de recherches, notamment dans des études de la « photo-littérature » comme alliance et confrontation de régimes sémiotiques pareillement construits ou artificiels, mais aussi irréductibles l'un à l'autre. Plus insistante encore est l'interrogation sceptique qui pèse sur la « valeur historique » des photographies, désormais dissociées des valeurs de naturalité, de spontanéité ou d'authenticité et assimilées en tant que constructions symboliques au régime commun des images humaines. Les reportages comme les images d'archives se lisent aujourd'hui à l'aune des identités culturelles, des rapports techniques, économiques et politiques qui gouvernent leur production et leur circulation. Dans l'histoire des images telle qu'elle se fait aujourd'hui, ce sont les contextes de production, d'usage et de circulation des images et des archives qui sont scrutés, autant et plus que les images elles-mêmes. En même temps, la numérisation des collections démultiplie l'accessibilité de fonds oubliés ou confidentiels, amène une nouvelle conscience de l'étendue des « archives de notre mémoire » (Baudelaire) et élargit sans limite prévisible le spectre des sources susceptibles de concerner des recherches historiques de professionnels ou d'amateurs. Enfin « la notion de photographie », si assurée pour Valéry en 1939 et même pour Barthes en 1980, est aujourd'hui traversée par une interrogation sur ses conditions d'émergence comme formation historique et culturelle, à laquelle participe ma propre enquête. Image naturelle, image culturelle, image historique : l'image photographique est tout cela successivement et simultanément, car pour notre compréhension actuelle ces régimes ne s'annulent pas mais au contraire se compénètrent.

¹⁰ Voir F. Brunet, « Robert Taft dans l'ombre de Beaumont Newhall. Difficile dialogue entre deux histoires américaines de la photographie », *Etudes photographiques* 30, décembre 2012, p. 6-69 (avec version anglaise).

¹¹ Voir l'édition commentée de ce texte par Amélie Lavin, *Etudes photographiques* 10, novembre 2001, p. 89-99 ; Brunet, *Naissance*, p. 331-337.