

# Daguerre, un Prométhée chrétien

ÉRIC MICHAUD

---

## Résumé

Vingt ans après la divulgation du daguerréotype, Daguerre était divinisé deux fois. C'était en 1859 : cette année-là, admise enfin à s'exposer à côté du Salon annuel de peinture et de sculpture, la photographie aurait dû devenir "l'égale des beaux-arts". Dans cette double sacralisation se dessinaient pourtant deux figures parfaitement dissemblables. Bien connue, la première était celle donnée par Charles Baudelaire au deuxième chapitre de son *Salon de 1859* : Daguerre était le messie d'un " Dieu vengeur ", poussant " la société immonde [à se ruer], comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. " Mais il y avait aussi un tout autre Daguerre : celui de l'écrivain Philippe Burty, qui devait s'affirmer plus tard comme l'un des critiques les plus avisés de l'impressionnisme. Bien loin d'être assoiffé de vengeance, ce Daguerre-là se présentait au contraire comme une figure bienveillante, apportant à l'humanité entière le bonheur auquel elle aspirait :

---

## Texte intégral

- Vingt ans après la divulgation du daguerréotype, Daguerre était divinisé deux fois. C'était en 1859 : cette année-là, admise enfin à s'exposer à côté du Salon annuel de peinture et de sculpture, la photographie aurait dû devenir "l'égale des beaux-arts". Dans cette double sacralisation se dessinaient pourtant deux figures parfaitement dissemblables. Bien connue, la première était celle donnée par Charles Baudelaire au deuxième chapitre de son *Salon de 1859* : Daguerre était le messie d'un " Dieu vengeur ", poussant " la société immonde [à se ruer], comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal<sup>1</sup>. " Mais

il y avait aussi un tout autre Daguerre : celui de l'écrivain Philippe Burty, qui devait s'affirmer plus tard comme l'un des critiques les plus avisés de l'impressionnisme<sup>2</sup>. Bien loin d'être assoiffé de vengeance, ce Daguerre-là se présentait au contraire comme une figure bienveillante, apportant à l'humanité entière le bonheur auquel elle aspirait :

2 " C'est une des forces de la nature que l'homme a soumise à sa volonté. [...] Si la mythologie régnait encore, on aurait divinisé ce Prométhée qui dérobe la lumière du soleil et qui la fait travailler comme une esclave soumise<sup>3</sup>. "

3 Qui donc était Daguerre ? Était-il celui qui précipitait la Chute de l'homme dans l'immonde narcissisme ? Ou bien celui qui, donnant aux hommes la maîtrise de la lumière divine, leur ouvrait au contraire le chemin d'une Rédemption définitive ? Lui-même semble avoir eu la claire conscience de renouveler l'antique exploit de Prométhée ce dont il tirait à l'évidence une certaine fierté. L'opticien Charles Chevalier, [p. 45] par l'intermédiaire de qui il avait rencontré Nicéphore Niépce, racontait qu'en faisant un jour irruption dans sa boutique, Daguerre s'était exclamé : " J'ai capturé la lumière fugitive et l'ai emprisonnée ! J'ai contraint le soleil à peindre des images pour moi<sup>4</sup> ! " Aussi Daguerre n'avait-il pas sa place parmi ces " nouveaux adoreurs du soleil " que stigmatisait Baudelaire. Son cri n'était pas d'adoration : c'était le cri de victoire de qui a transgressé l'ordre de la nature pour s'emparer d'une puissance surhumaine. Il avait affronté le soleil comme une force naturelle, dans un combat dont l'enjeu était la maîtrise de son énergie lumineuse. Et il avait vaincu. Il avait non seulement contraint le soleil à peindre des images pour lui, mais il avait encore réussi à stopper la dégradation continue de ces images par la lumière solaire. C'était exactement cet autre caractère prométhéen du geste de Daguerre qu'avait immédiatement souligné Jules Janin dans *L'Artiste* :

4 " Et notez bien encore que l'homme reste toujours le maître, même de la lumière qu'il fait agir. [...] Ce qui n'est pas un de nos moindres sujets d'admiration, c'est qu'une fois l'oeuvre accomplie par le soleil ou la lumière, le soleil ou la lumière n'y peuvent plus rien. Ce frêle vernis, sur lequel le moindre rayon avait tant d'empire tout à l'heure, maintenant vous l'exposez en vain au grand jour ; il est durable, impérissable comme une gravure sur acier. Il est impossible de commander d'une façon plus impérieuse ; c'est dire vraiment à la lumière : *Tu n'iras pas plus loin*<sup>5</sup>. "

5 Double résistance opposée à la puissance divine, le prométhéisme de Daguerre consistait donc autant dans le vol de la lumière divine que dans la limite qu'il imposait à ses effets destructeurs. Mais cette lumière qu'il avait dérobée au ciel pour la donner aux hommes, qu'il leur avait appris à maîtriser ensuite, que leur apportait-elle au juste ? La réponse donnée par les contemporains était sans équivoque : une fois asservie par les hommes dans leur monde sublunaire, la lumière leur conférait les attributs d'un dieu. Ce dieu pourtant était bien singulier, puisqu'en lui se mêlaient les traits de ces deux figures opposées de Daguerre qu'avaient dessinées Philippe Burty et Charles Baudelaire.

6 Or, chacune de ces deux figures du Titan et du messie impliquaient à l'évidence, et très concrètement, deux modes d'inscription distincts de la photographie dans l'histoire. Si Daguerre était un nouveau Prométhée, alors la photographie s'inscrivait dans une histoire de la [p. 46] technique que les Grecs avaient fait commencer avec le vol du feu. Cette histoire-là est la plus connue.

C'est celle que l'on n'a cessé d'écrire et de réécrire depuis Arago qui, le 3 juillet 1839, faisait connaître à la Chambre des députés l'histoire de l'invention de Daguerre une invention dont la France, affirmait-il, voulait " doter libéralement le monde entier ". Dans cette histoire, la photographie était un procédé qui permettait soudain à tout homme d'accomplir des tâches scientifiques et artistiques qui, ajoutait Arago, eussent autrement exigé " des vingtaines d'années et des légions de dessinateurs ", tandis qu'avec le Daguerrotypage, un seul homme pourrait mener à bien cet immense travail ". Dans cette histoire, Daguerre était donc celui qui procurait à chacun, par l'économie de travail et le gain de temps, la possibilité de se hisser au rang des Titans.

7 Mais si, comme Baudelaire, on voyait en Daguerre le messie d'un Dieu vengeur, c'était alors dans une histoire de la théologie que l'on inscrivait la photographie. Et il est vrai qu'en même temps que ces capacités proprement titanesques, c'était aussi les attributs essentiels du Dieu chrétien que cette lumière captive conférait désormais à l'humanité entière. Avec l'invention de Daguerre, Dieu soudain n'était plus dans l'univers le seul être omnivoyant et par là-même omniscient, celui dont Pierre Lombard avait pu dire, avec autant de crainte que de respect, qu'il " sait le nombre des puces, des moustiques, des mouches et des poissons ". Car la photographie et chacun s'en émerveillait ou bien s'en effrayait donnait soudain à voir et à connaître aux hommes ce que ni l'œil, ni la conscience humaine n'avaient jamais perçu. On ne cessait, racontait l'un des premiers daguerrotypistes, de " compter, sur les nouvelles images, les tuiles des toits et les briques des cheminées " ; on " s'étonnait de voir ménagée entre chaque brique la place du ciment<sup>6</sup> ". Delacroix quant à lui s'effrayait devant ce nouvel infini qui venait tourmenter sa conscience. Il notait que " si l'œil avait la perfection d'un verre grossissant, la photographie serait insupportable : on y verrait toutes les feuilles d'un arbre, toutes les tuiles d'un toit, et sur ces tuiles les mousses, les insectes, etc.<sup>7</sup> " Or non seulement, par la photographie, l'homme désormais voyait et savait tout, mais par cette invention se trouvait également transféré à l'homme le prédicat de l'omniprésence divine, sous l'espèce de l'ubiquité. Enfin, par la lumière esclave qui recréait le monde dans toutes ses parties, l'omnipotence aussi était acquise à l'homme, puisque " c'est dans la création que se réalise et se vérifie la toute-puissance<sup>8</sup>. " [p. 48]

8 Mais que, dix-neuf cents ans après l'Incarnation, cette nouvelle descente de la puissance divine du ciel sur la terre se fût effectuée cette fois par la médiation d'une machine et non par la volonté de Dieu, cela fit craindre à quelques gardiens de la foi chrétienne que l'invention elle-même ne fût le fait du diable. Je voudrais ici rappeler cet article de 1839, extrait du *Leipziger Anzeiger*, cité par Walter Benjamin dans sa "Petite histoire de la photographie" :

9 " Vouloir fixer les images fugitives du miroir n'est pas seulement chose impossible, comme cela ressort de recherches allemandes approfondies, mais le seul désir d'y aspirer est déjà faire insulte à Dieu. L'homme a été créé à l'image de Dieu et aucune machine humaine ne peut fixer l'image de Dieu. Tout au plus l'artiste enthousiaste peut-il, exalté par l'inspiration céleste, à l'instant de suprême consécration, sur l'ordre supérieur de son génie et sans l'aide d'aucune machine, se risquer à reproduire les divins traits de l'homme<sup>9</sup>. "

10 Là s'arrête le passage cité par Benjamin, qui se débarrassait assez rapidement de ce qu'il qualifiait de " schéma bouffon " : " Ici, écrivait-il, se montre dans

toute sa pesante balourdise le concept trivial d'"art" auquel toute considération technique est étrangère et qui sent venir sa fin avec l'apparition provocante de la nouvelle technique<sup>10</sup>. " Si Walter Benjamin avait certainement raison de lire ici la peur de la technique, la suite de ce " schéma bouffon " méritait cependant aussi quelque attention :

11 " Mais fabriquer une machine qui veut remplacer le génie, qui voudrait faire naître l'homme à partir de ses seuls calculs, cela équivaut à la présomption de vouloir mettre un terme à toute Création. Car l'homme qui entreprend pareille chose, il faut qu'il se croie plus malin que le Créateur de l'univers.

12 " Dieu, il est vrai, a jusqu'ici généreusement toléré dans sa Création le miroir, qui est le jouet du diable, [et] plein de vanité. [...] Mais aucun miroir, qu'il soit de verre ou de vif-argent, n'a jusqu'ici reçu de Dieu l'autorisation de fixer les visages humains sur sa surface. Dieu n'a jamais laissé l'art du Diable, qui est l'art du miroir, aller jusqu'à prétendre se rendre à si bon compte maître de l'image de Dieu, du visage de l'homme. [...] Il faut tout de même clairement comprendre combien l'humanité serait vaine et peu chrétienne, qu'elle perdrait son salut, dès lors que chacun pourrait se faire faire son image dans un miroir, à la douzaine [...]. Un terrible accès de vanité surviendrait, semblable à une [p. 49] épidémie, car si chaque visage pouvait s'offrir et se faire admirer au prix de treize à la douzaine, cela produirait des hommes sans dieu, superficiels et vains<sup>11</sup>. "

13 On peut juger ce texte de 1839 parfaitement imbécile, rien pourtant n'empêchera Baudelaire d'en répéter les arguments vingt ans plus tard. Outre la même dénonciation d'un narcissisme de masse compris comme l'oeuvre du Diable ou celle d'un Dieu vengeur ni ce texte, ni le *Salon de 1859* ne pardonnaient à la photographie d'avoir substitué au génie une machine, d'avoir remplacé l'inspiration divine par un automatisme. D'avoir remplacé Dieu en l'homme par une machine sans dieu ou, pour parler comme Baudelaire, sans l'imagination, cette " reine des facultés " qu'il disait créatrice et gouvernant le monde. La machine photographique leur paraissait donc être davantage que la négation de l'homme intérieur, davantage que le postulat d'une humanité devenue étrangère à elle-même : elle signifiait pour eux la déchristianisation la plus complète du monde, son désenchantement achevé.

14 Toutefois Baudelaire, qui n'ignorait rien de la " double nature " humaine, ne s'en prenait pas seulement à Daguerre et à son public moderne. Dans sa critique du même Salon de 1859, il s'en prenait aussi à cette autre part de lui-même qui le poussait, malgré toute son horreur, à se faire tirer le portrait et qui l'apparentait à ces peintres qui se désignaient eux-mêmes comme réalistes, mais qu'il préférait quant à lui stigmatiser comme des positivistes. Il s'en prenait donc à ces peintres qui disaient : " Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas. " " L'univers sans l'homme ", commentait Baudelaire (avec la même terreur que s'il avait écrit : " Le ciel vidé de Dieu "). Et à cet idéal de pure positivité, il opposait celui du peintre imaginaire l'autre part de lui-même proclamant : " Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits<sup>12</sup>. "

15 La critique de Baudelaire épousait donc exactement la rhétorique par laquelle cherchaient à se défendre presque tous les artistes qui se sentaient menacés par la nouvelle machine. À la lumière physique, travaillant automatiquement, toujours ils opposaient la lumière de l'esprit, guidant leur

main dans une oeuvre qui devait illuminer le monde. À l'évidence, ce qui terrorisait Baudelaire autant que le prêtre du *Leipziger Anzeiger*, et avec eux la plupart des artistes, c'était que fût possible, non pas tant *la nature sans l'homme*, mais une nature sans eux, sans prêtres ni [p. 50] artistes, sans hommes divinement inspirés, c'est-à-dire *sans médiateurs* entre Dieu et les hommes. Tous comprenaient qu'ils devenaient soudainement inutiles, parce que la lumière maintenant ne passait plus par eux, et qu'enfin la machine photographique signifiait d'abord la fin du *pontifex*, du faiseur de ponts entre l'homme et le ciel. Volney, dans *Les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires*, avait imaginé ce dialogue entre " un grand et un petit groupe d'hommes " :

16 " Les pretres (à la tête du petit groupe). Nos chers frères ! nos enfants ! Dieu nous a établis pour vous gouverner.

17 Le peuple. Montrez-nous vos pouvoirs célestes.

18 Les pretres. Il faut de la foi : la raison égare.

19 Le peuple. Gouvernez-vous sans raisonner ? [...]

20 Les pretres. Vivrez-vous sans dieux et sans rois ?

21 Le peuple. Nous voulons vivre sans oppresseurs.

22 Les pretres. Mais il vous faut des médiateurs, des intermédiaires.

23 Le peuple. Médiateurs près de Dieu et des rois ! courtisans et prêtres, vos services sont trop dispendieux ; nous traiterons désormais directement nos affaires.

24 Et alors le petit groupe dit : Tout est perdu, la multitude est éclairée<sup>13</sup>. " [p. 51]

25 La photographie était comme le symptôme d'une nouvelle Réforme, mais plus implacable encore que celle de Luther, parce qu'elle exigeait cette fois, non pas du tout le renoncement à l'image, mais une image purifiée de ses intermédiaires, une image qui permettrait enfin la libre communication immédiate de l'homme et du divin.

26 Comme toute réforme, celle-ci redonnait la vie à ce qui était moribond. L'héliographie offrait aux hommes une nouvelle alliance : elle substituait aux tables de pierre écrites du doigt de Dieu l'écriture du soleil sur la plaque de métal. C'est pourquoi la photographie est véritablement d'essence chrétienne, dans le sens où Feuerbach disait que " l'image est l' *essence* de la religion<sup>14</sup> ". Mais en répétant la relève chrétienne du verbe de Dieu par son image, elle n'en confiait cette fois le dépôt à aucune caste de médiateurs, mais à une simple machine. Le Dieu qui s'était autrefois *abaissé* par son Incarnation, ce mystère que l'icône avait eu pour mission de répéter afin d'attester la venue ici-bas du Fils rédempteur, c'était comme si Daguerre en rendait maintenant l'Ascension impossible, le contraignant à demeurer parmi les hommes.

27 En ce sens, la photographie fut exactement le moment révolutionnaire de la réappropriation d'un Dieu universel depuis longtemps confisqué par tous les médiateurs. Mais cela signifiait aussi une autre théologie de la lumière, ou du moins l'absorption de la lumière divine par les lumières de la raison et du calcul. " Tout est perdu, la multitude est éclairée " cela signifiait que la lumière n'était plus ce lien vertical par lequel Dieu s'unissait à quelques élus possédés et enthousiastes, mais une infinité de liens horizontaux entre des hommes tous également et naturellement photosensibles.

28 Lorsque fut inauguré, en 1883, le monument qui devait honorer Daguerre sur son lieu de naissance (fig. 1. Eugène Chéron, inauguration du monument à

Louis Daguerre, Cormeilles-en-Parisis, 26 août 1883), Étienne Carjat, l'un des photographes devant lequel Baudelaire avait posé, lut ce très républicain poème intitulé "L'art du pauvre" :

29 " Avant toi, sublime inventeur,  
L'art, dédaigneux du prolétaire,  
Accaparant peintre et sculpteur,  
Appartient aux grands de la terre.

30 " Tous : ducs, papes, rois, empereurs,  
Mangeurs d'argent, foudres de guerre, [p. 52]  
Se disputent marbre et couleurs :  
Aujourd'hui le pauvre a Daguerre<sup>15</sup> ! "

31 L'image n'avait été jusqu'alors que divinement transmissible. Et pour cela même, soit qu'elle fût, en Orient, icône "non faite de main d'homme" (*acheiropoïète*), soit qu'elle fût, en Occident, créée par quelques élus possédés par le "feu du génie", elle n'avait jamais été qu'image des médiateurs. En devenant le produit d'une transmission rationnelle de la lumière naturelle, l'image devenait celle de tout et de tous. Avant Daguerre, l'image était spéculative et transmettait un message ; après lui, elle devenait pratique, ignorante de la chose en soi et sensible aux seuls phénomènes. Par l'image, le christianisme avant Daguerre s'adressait d'abord à "l'homme intérieur", où était descendu son Dieu. Après Daguerre, il investit *par le calcul* l'espace que se partagent les hommes et celui qui les sépare du ciel.

32 Mais le christianisme *calculateur* ne cesse pas d'être chrétien. Bien au contraire, la Providence est tout entière calcul et prévoyance. Comme l'a fait observer Alexandre Kojève, toute notre science moderne est d'origine chrétienne, car seul le dogme de l'Incarnation celui d'un corps à la fois terrestre et divin pouvait mener les hommes à retrouver, dans les phénomènes sensibles, des relations idéelles<sup>16</sup>. Et c'est pourquoi, au rebours de ce que semblaient craindre [p. 53] une moitié de Baudelaire et ces prêtres stigmatisant une machine qui " voudrait faire naître l'homme à partir de ses seuls calculs ", la photographie ne s'opposait nullement à la religion chrétienne ; elle lui redonnait bien plutôt une vigueur nouvelle dans le mouvement même de sa dissolution.

33 L'Europe de Daguerre était en effet ce territoire soumis à une rechristianisation intensive, où les liens dissous d'une religion moribonde se trouvaient maintenant comme retissés dans la matière et portés de leur état primitif, magique ou spirituel, à un état nouveau de concrétude technique. Deux ans à peine après que l'invention daguerrienne eut été rendue publique, Ludwig Feuerbach publiait *L'Essence du christianisme*, qui rendait explicite ce passage de l'imaginaire à une réalité tangible, d'un espace intérieur à l'espace du dehors :

34 " Tout ce que je fais à la religion (ainsi qu'à la philosophie ou théologie spéculative), écrivait-il, c'est lui ouvrir les yeux, ou plutôt tourner vers l'extérieur les yeux qu'elle tourne vers l'intérieur, en d'autres termes je me contente de transformer l'objet de représentation ou d'imagination en objet de réalité<sup>17</sup>. "

35 Pourtant, il achevait deux ans plus tard la préface de la seconde édition de son ouvrage par le rappel de ce qu'il voyait comme " la dissolution historique du christianisme " :

36 " J'ai montré que le christianisme est depuis longtemps disparu non

seulement de la raison, mais aussi de la vie de l'humanité, qu'il n'est plus rien qu'une *idée fixe*, qui se trouve dans la contradiction la plus criante avec nos compagnies d'assurance incendie et vie, nos chemins de fer et nos locomotives, nos pinacothèques et nos glyptothèques, nos écoles militaires et industrielles, nos théâtres et nos cabinets d'histoire naturelle<sup>18</sup>. "

37 Feuerbach ne voulait pas comprendre que le christianisme se réformait au contraire, se prolongeait et peut-être s'achevait dans nos compagnies d'assurance, nos chemins de fer et nos locomotives, parce qu'il n'avait pas voulu voir que la technique réalisait positivement les prédicats de Dieu. Parce qu'il n'avait pas su ou voulu comprendre, comme le dira plus tard Marinetti, que les trains, les ponts et les tunnels sont divins, comme sont divins aussi les films et les postes de TSF, les mitrailleuses et les canons<sup>19</sup>, Feuerbach n'avait pas voulu voir que le [p. 54] Progrès, auquel il donnait toute sa foi, n'était qu'un autre nom pour une Providence divine maintenant sécularisée.

38 Chaque jour se réalisait un peu plus en Europe le *Nouveau Christianisme* de Saint-Simon et de ses disciples, qui voulaient arracher " au passé l'âge d'or pour en enrichir les générations futures ". Pour faire advenir ce temps messianique, disaient-ils, il suffisait que toute invention nouvelle d'utilité publique, issue des efforts conjoints de l'artiste et du savant, pût se concrétiser aussitôt, grâce aux industriels qui se montraient capables de " rapporter toutes les idées à la production<sup>20</sup> ". C'était exactement dans cette conjonction de l'industrie et de la religion une conjonction romantique et sociale que pouvait se dessiner en Daguerre la figure d'un Prométhée chrétien, incarnant l'héroïsme de la technique mis au service d'un nouveau christianisme. Ce *christianisme pratique* achevait de substituer au culte des images fournies par la Providence, le culte de leurs techniques de production qu'apportait le Progrès. Et la photographie faisait sentir ce déplacement du culte d'une façon tellement aiguë qu'il fut aussitôt très clairement formulé par Jules Janin, dans l'un des premiers articles consacrés au nouveau procédé : " Nous vivons dans une singulière époque ; nous ne songeons plus de nos jours à rien produire par nous-mêmes : mais, en revanche, nous recherchons avec une persévérance sans égale les moyens de faire reproduire pour nous et à notre place<sup>21</sup>. "

39 Ce qu'une telle remarque fait comprendre est aussi ce qu'il y a de plus saisissant dans l'invention de Daguerre : c'est que le procédé photo-graphique comporte en lui-même une politique de l'image qui aura considérablement facilité la propagation de l'universalisme chrétien. Car il faut s'en souvenir : le christianisme est d'abord une religion du salut de l'humanité entière par l'image. Très tôt, les Pères grecs de l'Église avaient défini le Christ comme " la première icône du Dieu invisible<sup>22</sup> " (Jean Damascène). La nouvelle alliance conclue avec Dieu était celle de tous les hommes avec une image, et non plus d'un peuple avec une Loi écrite. Fondé sur l'Incarnation, le culte des images trouvait en elle sa justification : de même que le verbe divin s'était fait chair pour le salut de tous, de même toute image du Christ renouvelait, après sa mort, son message universel. De sorte que la propagation du christianisme s'est, historiquement parlant, absolument confondue avec la propagation de ses images des images que les Pères grecs supposaient "non faites de main d'homme", c'est-à-dire [p. 55] dépourvues d'interprétation, afin d'en mieux garantir l'authenticité et la validité universelle.

40 Dans ce mouvement d'expansion, le médium de l'image prenait la place du Christ médiateur et prolongeait dans l'espace et dans le temps l'action

rédempteur de celui qui avait dit : " Pendant que je suis dans le monde, je suis la lumière du monde " (Jean, 9, 5). Mais ce ne fut que bien plus tard que l'on sut fabriquer des images où l'interprétation humaine se trouvait non plus dogmatiquement réduite (comme elle l'est dans l'icône), mais automatiquement limitée. Ce fut précisément lorsque, dans l'histoire de l'Occident, la lumière divine parut comme absorbée et tout entière dissoute dans la lumière naturelle du monde (ce à quoi fit écho l'affirmation romantique de la divinité du paysage), que fut inventé le moyen d'en conserver et d'en reproduire automatiquement l'empreinte, sans qu'intervienne la main de l'homme.

41 Mais il faudra à l'Église plus d'un siècle après l'invention de Daguerre, pour reconnaître que les " moyens de communication sociale ", c'est-à-dire les médias, loin d'être toujours en conflit avec celui qu'elle nomme " l'unique Médiateur ", pouvaient au contraire apporter " une importante contribution [...] à l'extension et à l'affermissement du royaume de Dieu ". Voici un peu plus de trente ans, le concile de Vatican II rappelait par décret le " droit originel " de l'Église sur tous les médias :

42 " Comme l'Église catholique a été fondée par le Christ seigneur *pour que le salut soit apporté à tous les hommes* [...], elle juge qu'il fait partie de son devoir d'annoncer le message du salut en s'aidant aussi des moyens de communication sociale, et d'enseigner aux hommes le bon usage de ces moyens.

43 " L'Église *possède donc un droit originel* à utiliser et à posséder chacun de ces moyens de communication sociale dans la mesure où ils sont nécessaires ou utiles pour la formation chrétienne et pour toute action visant le salut des âmes<sup>23</sup>. "

44 Ce que l'Église trouvait dans chacun des médias, mais dans la photographie en particulier, c'était un moyen qui affirmait d'emblée, par lui-même, sa vocation universelle. Je disais que ce procédé comporte en lui-même une politique de l'image : c'est une politique d'expansion infinie, celle qui est propre à tout universalisme.

45 C'est d'abord dans sa technique même que réside son universalité. Lorsque Jules Janin nommait " gravure universelle<sup>24</sup> " cette écriture du soleil qu'était l'héliographie, il signifiait bien que le concept d'universalité, [p. 56] après s'être déplacé du soleil à la lumière qui appartenait alors, comme l'électricité, à l'ensemble des " fluides universels " s'appliquait désormais à la technique qui permettait, au moins virtuellement, de conserver et reproduire l'empreinte de tout ce qui était touché par la lumière naturelle du monde.

46 C'est ensuite, et plus précisément, dans l' *automaticité* de sa technique que la photographie affirmait sa vocation universelle : ce procédé automatique, insistait Daguerre lui-même, " ne demande aucune connaissance spéciale ". Cela signifiait que tout homme porteur d'une telle machine se transformait par là-même en " médiateur automatique " de la lumière du monde et sans qu'il ait besoin d'aucune inspiration divine.

47 Enfin, la photographie se voyait assignée dès sa naissance (par Arago notamment), la conquête de la totalité du monde par sa reproduction automatique. Les tout premiers albums intitulés *Excursions daguerriennes*, qui rassemblaient des *vues* de pays plus ou moins éloignés et prises par quelques " médiateurs automatiques " envoyés à la hâte, témoignent de cet immédiat mouvement d'appropriation du monde par sa conversion en images. De sorte que chaque " prise de vue ", chaque photographie était comme un

nouvel acte de baptême qui bientôt n'épargnerait rien ni personne sous le soleil. La photographie construisait peu à peu son Église aux dimensions du monde pour n'en faire qu'un seul grand corps intégralement visible, accomplissant la mission même du christianisme que rappellerait Vatican II : " L'unique Médiateur, le Christ, a établi sur cette terre son Église sainte [...] comme un organisme visible, [...] en vue de la croissance du corps<sup>25</sup>. "

48 C'est donc au moment de sa dissolution, lorsque tous ses médiateurs attirés se virent attaqués dans leur légitimité, que le christianisme s'est régénéré par son alliance avec le procédé de la gravure universelle, renouvelant sa promesse d'un salut qui ne trouverait pas son lieu dans ce monde, mais dans un au-delà préparé par l'image. Car plus s'accroissait le corps visible de cette nouvelle Église, et plus le monde lui-même devenait invisible sous son automatique reproduction salvatrice. [p. 57]

49 Une première version de cet article a été présentée le 6 février 1996, dans le cadre du cycle de conférences "Questions de photographie" (Société française de photographie/Paris-VIII).

50 Éric Michaud enseigne l'histoire de l'art à l'université des sciences humaines de Strasbourg. Il a récemment publié Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme aux éditions Gallimard. [p. 58]

---

## Notes

1 Charles Baudelaire, "Le public moderne et la photographie", *Salon de 1859, Oeuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1962, t. II, p. 616-617 : " Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature, cela est bien entendu. En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci : "Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu". Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie. Et alors elle se dit : "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie." À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. "

2 Notamment dans *La République française* où Philippe Burty rendit compte, de 1874 à 1883, des expositions des peintres impressionnistes.

3 Philippe Burty, "Exposition de la Société française de photographie", *Gazette des Beaux-arts*, vol. 2, mai 1859, p. 221.

4 Charles Chevalier, *Guide du photographe*, Paris, 1854, cit. in Helmut et Alison Gernsheim, *L. M. J. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype* [1956], New York, Dover, 1968, p. 49.

5 Jules Janin, "Le Daguerotype" [sic],

*L'Artiste*, nov. 1838-avril 1839, p. 145-148, cit. in André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et Controverses : une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 48.

6 Marc-Antoine Gaudin, *Traité pratique de photographie*, 1844, p. 7, in André Rouillé, *ibid.*, p. 44.

7 Eugène Delacroix, *Journal 1828-1863*, éd. A. Joubin, préface de H. Damisch, Paris, Plon, 1980, p. 744.

8 Ludwig Feuerbach, *L'Essence du christianisme*, trad. de l'allemand et prés. par J.-P. Osier, Paris, Maspéro, 1982, p. 378.

9 Je dois à André Gunthert communication de la citation qu'en avait faite d'abord Max Dauthendey, dans son autobiographie *Der Geist meines Vater*, Munich, Langen, 1912, que je retraduis ici. La date de l'article du *Leipziger Anzeiger* est incertaine (1839 ou

1840).

10 Walter Benjamin, "Petite histoire de la photographie" [1931], trad. de l'allemand par A. Gunthert, *Études photographiques*, n° 1, Paris, novembre 1996, p. 8.

11 Max Dauthendey, *op. cit.*, p. 39-40 (je traduis).

12 Charles Baudelaire, "Le gouvernement de l'imagination", *Salon de 1859*, *op. cit.*, p. 627.

13 Constantin-François Volney, *Les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires* [1791], réimp. de l'éd. de Paris [1822], prés. de J. Tulard, Paris, Genève, Slatkine, 1979, p. 98-99 (ch. XV).

14 Ludwig Feuerbach, *op. cit.*, p. 203.

15 Cité par Helmut et Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 128.

16 Cf. Alexandre Kojève, "L'origine chrétienne de la science moderne", *L'Aventure de l'esprit. Mélanges Alexandre Koyré*, vol. II, Paris, Hermann, 1964, p. 295-306.

17 Ludwig Feuerbach, préface à la deuxième édition [1843], trad. de l'allemand par L. Althusser, *op. cit.*, p. 107-108.

18 *Ibid.*, p. 113.

19 Filippo Tommaso Marinetti, "La nouvelle religion-morale de la vitesse" [1916], in Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, Proclamations, Documents*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 366-370.

20 Henri de Saint-Simon, "De l'organisation sociale", *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Bossange, 1825, *cit. in id.*, *Le Nouveau Christianisme et les écrits sur la religion*, choisis et présentés par H. Desroche, Paris, Seuil, 1969, p. 131-132.

21 Jules Janin, *cit. in* André Rouillé, *op. cit.*, p. 50-51.

22 St. John of Damascus, *On the Divine Images. Three Apologies Against Those Who Attack the Divine Images*, trad. du grec par D. Anderson, Crestwood, New York, St. Vladimir's

Seminary Press, 1980, p. 74-75.

23 *Les Conciles oecuméniques*, t. II-2, *Les Décrets*, Paris, Cerf, 1994, p. 1715 et 1717 (je souligne).

24 *Cit. in* André Rouillé, *op. cit.*, p. 51.

25 *Les Conciles oecuméniques*, *op. cit.*, p. 1737.

---

## Pour citer cet article

### Référence électronique

Éric Michaud, « Daguerre, un Prométhée chrétien », *Études photographiques*, 2 | Mai 1997, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index126.html>. Consulté le 15 octobre 2009.

---

## Auteur

**Éric Michaud**

---

## Droits d'auteur

© Etudes photographiques