

Un instantané fulgurant. Nadar, ou l'objectivité voyageuse

Par Régis Coursin

Quand le bruit se répandit que deux inventeurs venaient de réussir à fixer sur des plaques argentées toute image présentée devant elles, ce fut une universelle satisfaction dont nous ne saurions nous faire aujourd'hui l'idée, accoutumés que nous sommes depuis nombre d'années à la photographie et blasés par sa vulgarisation.

Nadar. 1899. *Quand j'étais photographe*.
Paris : Ernest Flammarion.

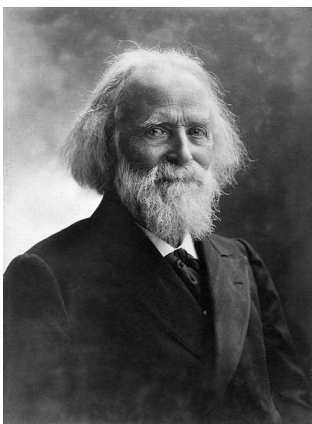
Nous allons tâcher ici de remonter le temps. Sans prétention aucune, j'aimerais ici nous entraîner dans un voyage au long cours, au cœur de la modernité qui parcourt le XIXe siècle européen. Pour cela, nous prendrons un de ses acteurs pour viatique, le multicolore et éclectique Félix Tournachon alias Nadar (1820-1910). Nous tâcherons de voir à travers lui la refonte en train de se faire du rapport de l'homme vis-à-vis de lui-même, de ses semblables, de son environnement et du transcendant, au fondement de l'identité moderne à venir. Mon intention est de reconstruire la vie et la vision d'un homme afin de mieux penser son époque, de la même manière que Sartre le faisait en prenant Gustave Flaubert pour figure. Car « un homme, disait-il, n'est jamais un individu; il vaudrait mieux l'appeler un universel singulier : totalisé et, par là même, universalisé par son époque, il la retotalise en se reproduisant en elle comme singularité » (Sartre 1998, 7). Pourquoi Nadar est-il donc en lui-même l'image de son temps et en quoi sa vision traduit-elle la transition qui est en jeu?

113 rue Saint-Lazare – place du Champ-de-Mars – 35 boulevard des Capucines : l'artiste en daguerréotype – le photographe aérostatique – le professionnel de la photographie

Né dans une famille d'imprimeurs, Félix Tournachon aspire à courir la carrière de journaliste. Il fonde les revues le Livre d'or et la Revue comique, puis dessine des caricatures qu'il publie dans le Journal pour rire. Il présente en 1853 sa première grande lithographie de personnages célèbres : c'est avec elle que Nadar est né (Buignet 2001, 441). Un an plus tard, il ouvre son atelier de portrait photographique, 113 rue Saint-Lazare. Nadar est alors très proche d'une démarche picturale, jouant avec la lumière et la silhouette pour restituer au plus près la vérité de ses sujets. En 1857, Nadar écrit :

La théorie photographique s'apprend en une heure; les premières notions de pratique, en une journée. Ce qui ne s'apprend pas, [...] c'est le sentiment de la lumière – c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés, c'est l'application de tels ou tels de ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire. Ce qui s'apprend beaucoup moins, c'est l'intelligence morale de votre sujet, c'est ce tact rapide qui vous met en communion avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime. C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux.

Nadar 1857



Élisée Reclus, par Nadar (autour de 1900)

Versé dans les innovations, Nadar se jette en 1858 dans l'aventure du ballon dirigeable, et se fait construire un modèle, qu'il appelle « Le Géant ».



Le « Géant », place du Champ-de-Mars, 1863

Fort de son succès, Nadar est contraint de se trouver un atelier plus grand et déménage au 35, boulevard des Capucines. Il lui faudra près d'une

trentaine d'employés pour le faire fonctionner. Nadar l'artiste devient un professionnel. Il vend des cartes de visites, des brochures et des livrets thématiques. Il aura même sa place dans plusieurs Expositions universelles, dont celle de Paris en 1900.

Ce qui est intéressant avec Nadar, c'est comment il participe à la production de son temps et à la logique moderne de réflexion qui le parcourt. Il ne veut pas réfléchir son temps en prenant en photo Baudelaire, Bernhardt, Mallarmé, Daudet ou Vallès, il veut réfléchir la vérité des êtres pensés par son temps. Ses œuvres sont la représentation projective de la vérité vers laquelle il tend. Le philosophe penseur de la modernité qu'est Gadamer interpréterait cette posture prise par Nadar comme posture transitionnelle témoin du passage de la « visée de sens » à la « visée de vérité » (Grondin 1999, 91). Du 113, rue Saint-Lazare au 35, boulevard des Capucines, le Nadar caricaturiste et portraitiste a troqué l'« impression » pour l'« expression » du Nadar photographe. Ses œuvres vont tendre de plus en plus vers le modèle de l'« instantané fulgurant », et les clichés de ses silhouettes révéler leur ressemblance dans la fixation.

La logique de réflexivité prend toute son ampleur dans les aventures du « Géant ». En 1858, il parvient à associer ses deux passions que sont la photographie et l'aéronautique en réalisant la première photographie aérienne à 80 mètres d'altitude, non sans mal. De là-haut, c'est un Nadar contradictoire qui apparaît. Il nous dit d'abord être libéré de toutes contraintes, autant sociales, physiques que mentales : « Libre, calme, comme aspiré par les immensités silencieuses de l'espace hospitalier, bienfaisant, où nulle force humaine, nulle puissance de mal ne peut l'atteindre, il semble que l'homme se sente là vivre réellement pour la première fois » (Nadar 1899, 76).



Portrait de Nadar, dans son ballon (date inconnue)

Mais cette transcendance de l'expérience ascensionnelle vécue par Nadar est occultée par le commerce qu'il en fera pour les clients et les curieux qui viendront le voir dans son atelier boulevard des Capucines ou à la place du Champ-de-Mars. L'expérience à prix fixe nous montre une silhouette et un paysage qui perd tendanciellement de son unicité et de sa lueur pour l'apparition reproductible et standardisée. L'expérience qu'il propose et qu'il vend n'est pas une expérience d'irréalité dans laquelle les passagers s'abandonneraient pour un temps. Aucune séparation n'est à observer avec la réalité. C'est plutôt l'espace de rencontre entre deux pôles, le conscient et l'inconscient, le matériel et le spirituel. Cette distanciation artificielle que nous relaye Nadar traduit en fait un retour au monde, et le voyage qu'il propose un ancrage, le chaînon manquant de son temps. Cette distanciation se fait décentration de soi vis-à-vis de son monde afin de disposer d'une meilleure conscientisation de l'être humain sur son monde. Mais elle est aussi réenchantement (ou du moins éclat, tentative) d'une société qui perd pied et qui tente de prendre un second souffle à travers ses fantasmagories qu'elle réactualise à la dérobée (Benjamin 1991). Cette distanciation nous permet également à nous, observateurs, de

voir la réalité de Nadar comme étant à proprement parler liminale, ni entièrement unique ni tout à fait reproductible, ni tout à fait symbolique ni entièrement pragmatique, ni imaginaire ni rationnelle. Cette réalité est ambivalente, elle est le moment où se percole le déjà-plus et le pas-encore, dans laquelle Walter Benjamin voyait une « image fulgurante », « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (Benjamin 2000, 311). La photographie aérostatique ou le « Géant » sont des seuils de la modernité au même titre que les passages parisiens, les halls d'exposition ou les panoramas, « les résidus d'un monde de rêve » (Benjamin 2009, 46). L'expérience ascensionnelle était offerte à prix modique, accueillant simultanément l'ouvrier et le banquier, tout comme ses ateliers accueillait des clients « de n'importe quel étiage social » (Nadar 1899, 131). Nadar se rappelait lui-même de la réaction troublée de Balzac face à la photographie, et de son mal à l'aise obsessionnel dont il lui fit part plus d'une fois :

chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps. L'homme à jamais ne pouvant créer, — c'est-à-dire d'une apparition, de l'impalpable, constituer une chose solide, ou de rien faire une chose, — chaque opération Daguerrienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté. De là pour le dit corps, et à chaque opération renouvelée, perte évidente d'un de ses spectres, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive.

Nadar 1899, 6

Faut-il peut-être voir tout cela respectivement comme rêve d'unité sociale retrouvée, de sensations de nouveau partagées et rêve de la présence du merveilleux. Mais la massification de l'expérience et sa fugacité font d'elle une expérience étymologiquement fictive, car elle est ce qui fabrique, se substitue et représente la réalité. Et cette réalité produite par Nadar marque un renouveau du transcendant. L'altitude qui s'y rapporte, « comme le laps des temps écoulés, [...] réduit toutes choses à leurs proportions relatives, à la Vérité » (Nadar 1899, 76). Les

limites qu'il repousse se gagnent par le détachement, qui est égal au mystère plus le flegme. Toute expédition a sa fin, et pour les clients de Nadar, cette chute, c'est le réel. Benjamin dira aussi que c'est celle de l'aura. Cette perte, on la voit quand Nadar emménagea au 35, boulevard des Capucines, lorsque les formes photographiques n'avaient plus grand chose à voir avec l'art. Le « Géant » et son appareil photographique sont les « instantanés » témoins du passage d'une représentation objective de l'absolu en une autre « vraie », reproductible, finie, étale, où photographie et photographié coïncident sans reste et sans biais, où la prise devance l'emprise et se fixe dans la marchandise.

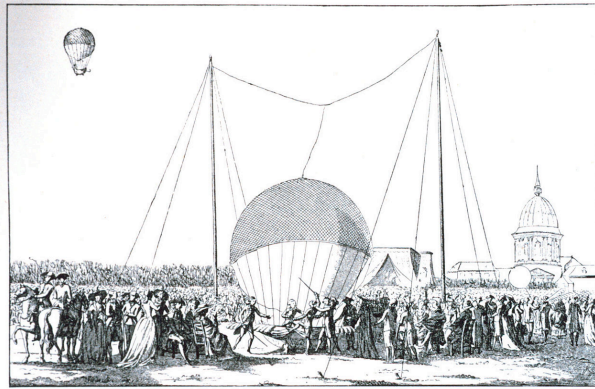
L'appel d'air du sensationnel : du réalisme merveilleux au réalisme scientifique

Les innovations techniques ont la particularité de réveiller le merveilleux qui sommeille dans l'inconscient collectif. La découverte des gaz invisibles à la fin XVIIIe siècle, le même qui va porter le ballon de Nadar dans la seconde moitié du XIXe siècle, n'est pas en reste. La nouvelle du premier vol humain réalisé par Pilâtre de Rozier le 15 octobre 1783 va susciter un élan d'enthousiasme général : « Les femmes portent des « chapeaux de ballon », les enfants mangent des « dragées au ballon », les poètes composent d'innombrables odes aux vols en ballon, les ingénieurs écrivent une multitude de traités sur la construction et la direction des ballons dans l'espoir d'obtenir l'un des prix décernés par l'Académie des Sciences » (Darnton 1984, 31). Le 31 janvier 1784, le Journal de Bruxelles rapporte l'excitation produite par l'un de ces vols :

Il est impossible de rendre ce moment; les femmes en pleurs, tout le peuple levant les mains au ciel et gardant un silence profond; les voyageurs, le corps en dehors de la galerie, saluant et poussant des cris de joie. On les suit des yeux, on les appelle comme s'ils pouvaient entendre, et au sentiment d'effroi succède celui de l'admiration; on ne disait autre chose, sinon, « Grand Dieu que c'est beau » : grande musique militaire se faisait entendre, des boîtes annonçaient leur gloire [...].

cité dans Darnton 1984, 31-32

La même excitation parcourut les foules outre-Atlantique, lorsque Jean-Pierre Blanchard s'élança de la cour de la prison de la rue Walnut le 8 janvier 1793. Le tout-Philadelphie, du simple badaud au président des États-Unis, regardait avec admiration le Français prendre son envol : « C'était effectivement un spectacle aussi magnifique qu'il était nouveau pour nous, de voir cet aéronaute intrépide s'élever majestueusement de la terre » (Washington, cité dans Furstenberg 2014, 24).



L'envol de Pilatre de Rozier, le 21 novembre 1783

Le dépassement des limites de l'humain, sa capacité à exploiter les forces de la nature inspire une exaltation quasi-religieuse. L'essor des premières montgolfières présente un caractère spectaculaire et hautement déstabilisant : « elles donnent le sentiment au public d'une remise en cause des hiérarchies traditionnelles entre le haut et le bas, le physique et le moral, l'individuel et le collectif » (Delon 2008, 36).

Rappelons-nous la réaction de Balzac face au procédé photographique, voyant en lui la possible menace d'une captation des couches spectrales de l'homme, ce mystère qui pour l'Église « sentait en diable le sortilège et puait le fagot » (Nadar 1899, 4). Ce procédé, qui était pour Nadar la découverte « la plus extraordinaire dans la pléiade des inventions qui font déjà de notre siècle interminé le plus grand des siècles scientifiques » (Nadar 1899, 2), n'empêchait pas d'exprimer une sensibilité particulière des gens et de son temps, que le romancier haïtien Jacques Stephen

Alexis assimilait au « réalisme merveilleux ». Ce merveilleux renvoyait à « l'imagerie dans laquelle un peuple enveloppe son expérience, reflète sa conception du monde et de la vie, sa foi, son espérance, sa confiance en l'homme » (Alexis, 1956, 267). Elle était de surcroît la « légataire d'un héritage de réactions de comportements et d'habitus antérieurs », un des derniers sursauts d'un passé en sursis. Le merveilleux se retrouvait dans l'expérience aérostatique, seule capable de lui donner « le spasme de l'ineffable transport », dégageant « l'âme de la matière qui s'oublie comme si elle ne s'existait plus, volatilisée elle-même en essence plus pure » (Nadar 1899, 76). Le réalisme quant à lui se révélait dans le prix du billet, dans « l'invitation à l'objectif [...] plus que formelle », dans les publicités invitant à se faire photographier et à faire l'expérience d'un voyage dans un ballon « libre et dirigeable », « sans danger, sans fatigue, sans dépense », comme celles du « Cinéorama ». La photographie et le ballon étaient à la fois un résidu de l'amour du merveilleux et la marque de l'excellence d'un siècle en matière scientifique, un condensé dialectique de passions superstitieuses et de raison triomphante.

Ces innovations préfiguraient également le retournement et la passation de la contrainte de la nature à l'homme. Ce passage est celui de l'« universelle stupéfaction » aux usages particuliers de contrôle efficace des pathologies en tout genre. Pathologies territoriales d'abord. Nadar avait eu l'idée d'introduire la photographie aérostatique dans le champ de la stratégie militaire et du cadastre administratif, rentabilisant ainsi le brevet déposé en 1858 : cartographe pour mieux fixer. Nous entrons là de plain pied dans le contrôle des mouvements. Pathologies médicales ensuite. Nadar avait lui-même été un précurseur en matière d'imagerie médicale, lui qui a réalisé dans les années 1860 une série de photos d'un hermaphrodite, commandée par un médecin, probablement Armand Trousseau (Schultheiss et al. 2006, 355). Ces photos glaçantes, dépourvues de toute empathie, annoncent les débuts du réalisme scientifique et du contrôle somatique.

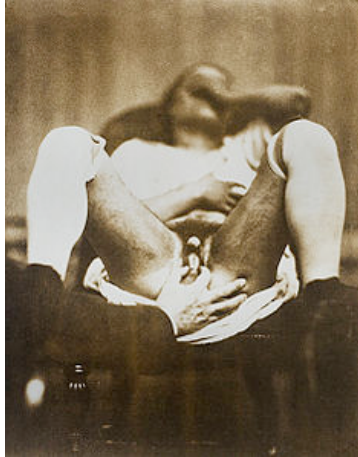


Photo d'un hermaphrodite, par Nadar (autour de 1859)

Pathologies sociales enfin. C'est en 1874 que la Police de Paris fonde un « service photographique » afin de procéder au signalement des prévenus, des criminels, des vagabonds, etc. Le premier en date remonte à 1855, suite à la tentative d'assassinat de l'empereur Napoléon III par le révolutionnaire Antonio Pianori. La Police, doutant de son identité — il utilisait de faux passeports — utilise la photo de son frère afin de procéder à des vérifications dans la famille Pianori, en France et en Italie (Berlière et Fournié 2011, 16). Le contrôle d'identité était né, et avec lui la physiologie. Il était devenu nécessaire de procéder à la reconnaissance visuelle de l'inquiétant. Nous avons désormais affaire à l'identification définie, reproductible et diffusable, et non plus figurative et symbolique, fondée sur la parole et le serment des témoins.

Conclusion

Nadar est l'émissaire de son temps : son regard témoigne de la volonté de capter une réalité vécue et de se l'imposer comme vérité positive. Nadar est un révélateur du monde par lui-même, cet être qui se positionne hors du monde en tant que sujet du monde objectivé. Dans ce sens, Nadar est double. Il contribue à une re-présentation : Nadar est neutre, ou plutôt, il est l'instrument de dévoilement du réel par lui-même, à

travers l'association conceptuelle regard-réflexion-représentation-objectivité-vérité. Mais Nadar permet également une représentation, puisqu'il donne une image normée du réel. Dans ce sens, il doit être vu comme un instrument du réel tel qu'il veut apparaître, normativement parlant (Bourdieu 1965). En résumé : acteur et producteur d'une nouvelle forme de captation, il est également et simultanément celui qui réactive les fantasmagories temporelles et spatiales via la photographie et le « Géant ». Finalement, Nadar est multidimensionnel, mais dans sa multiplicité, il se réduit à son monde et à sa modernité : Nadar journaliste, Nadar caricaturiste, Nadar photographe, Nadar aéronaute, Nadar patriote, Nadar industriel, Nadar opérateur, Nadar dompteur, Nadar farceur, mais Nadar prisonnier.

Régis Coursin est chercheur postdoctoral au Réseau d'études des dynamiques transnationales et de l'action collective (REDTAC), une unité du Centre d'études et de recherches internationales de l'Université de Montréal (CERIUM).

Références

- Alexis, Jacques Stephen. 1956. « Du Réalisme Merveilleux des Haïtiens », *Présence Africaine* 3(8-9-10) : 245-271.
- Benjamin, Walter. 1991. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *W. Benjamin, Écrits français*, pp. 158-220. Paris : Gallimard.
- Benjamin, Walter. 2000. « Petite histoire de la photographie », dans *W. Benjamin, Œuvres II*, pp. 295-321. Paris : Gallimard.
- Benjamin, Walter. 2009. *Paris, Capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Traduit par J. Lacoste. Paris : Cerf.
- Berlière, Jean-Marc et Pierre Fournié. 2011. « Autour de la photographie par la contrainte », dans *J.-M. Berlière et P. Fournié, Fichés. Photographie et identification, 1850-1960*. Paris : Perrin.
- Bourdieu, Pierre. 1965. *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Buignet, Christine. 2001. « Nadar (Gaspard-Félix Tournachon, dit) », dans *M. Guillemont (ed.), Dictionnaire mondial de la photographie*, pp. 441-443. Paris : Larousse.
- Darnton, Robert. 1984. *La fin des Lumières. Le mesmérisme et la Révolution*. Paris : Librairie académique Perrin.
- Furstenberg, François. 2014. *When the United States Spoke French. Five Refugees Who Shaped a Nation*. New York : The Penguin Press.
- Grondin, Jean. 1999. *Introduction à Hans-Georg Gadamer*. Paris : Éditions du Cerf.
- Delon, Michel. 2008. *Sciences de la nature et connaissance de soi au siècle des Lumières*. Rimouski : Tangence Editeur.
- Nadar. 1857. « Profession de foi », dans *La Tribune judiciaire*, cité dans *Petters, Benoît. 1994. Les Métamorphoses de Nadar*. Aubry-sur-Semois : Marot.
- Nadar. 1899. *Quand j'étais photographe*. Paris : Ernest Flammarion.
- Sartre, Jean-Paul. 1988. *L'idiote de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Paris : Gallimard.
- Schultheiss, Dirk, Herrmann, Thomas et Udo Jonas. 2006. « Early Photo-Illustration of a Hermaphrodite by the French Photographer and Artist Nadar in 1860 », *The Journal of Sexual Medicine* 3(2) : 355-360.