

**"HONNEUR AU PHOTOGRAPHE,
CAR IL N'Y EST POUR RIEN !"
LA PHOTOGRAPHIE VUE PAR DAUMIER ET BUSCH**

Artide extrait de la revue *Recherches contemporaines*, n° spé. "Image satirique", 1998

Daniel PONCIN

Habitué que nous sommes à la photographie et à sa cohabitation avec les formes d'art plus traditionnelles, nous avons peine à concevoir l'émoi que suscita l'apparition de ce nouveau média. De quoi s'agissait-il pourtant ? Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, c'est à un mécanisme, une machine, qu'était confiée la représentation visuelle du réel. Et l'artefact qui en résultait rivalisait en fidélité avec le plus élaboré des tableaux. Une *mimesis* sans *poiesis*, si l'on peut dire – et c'est bien ainsi que l'entendirent, un peu hâtivement, les premiers contempteurs de l'importune innovation. Réaction d'esthètes et d'intellectuels. Car la masse des contemporains, moins embarrassée de scrupules esthétiques ou théoriques, accueillit la photographie avec un engouement sans pareil.

Par le rapport qu'il présenta, le 19 août 1839, devant l'Académie des sciences¹, Arago ne faisait donc pas seulement entrer dans le domaine public un procédé technique parmi d'autres. Relayé non sans emphase par le peintre Delaroche ("D'aujourd'hui, la peinture est morte !"), il ouvrait les vannes à des polémiques qui allaient se prolonger durant une bonne partie du siècle : certaines d'entre elles sont bien connues, comme les vitupérations de Baudelaire² ou le manifeste que publia en 1862 un collectif outragé de peintres

1. Rapport présenté également dès le 3.7.1839 devant la Chambre des députés.

2. C. Baudelaire, "Le public moderne et la photographie" ("Salon de 1859"). In : *Œuvres complètes*, Paris, éd. de la Pléiade, 1961, p. 1031 *sqq.* Baudelaire accepte la photographie comme "progrès purement matériel" et "très humble servante [des sciences et des arts]", mais il se déchaîne contre la "folie, le fanatisme extraordinaire" qu'elle suscite, et contre ses prétentions artistiques.

de renom¹. Il faut dire qu'en restituant êtres et choses avec une minutie censément sans faille, la daguerréotypie faisait pour ainsi dire coup double : marchant sur les brisées de la peinture académique de l'époque positiviste, elle n'en scandalisait pas moins les tenants d'une conception idéalisante de l'Art. Quant à la reproductibilité du "produit", qui s'imposa peu après avec les "cartes de visite photographiques" du contesté André A. E. Disderi, elle ne faisait que confirmer le scandale. En bref, seuls quelques esprits plus ouverts à l'innovation, Delacroix en tête, surent percevoir dans la photographie d'intéressantes potentialités. Globalement, le monde des artistes et des amateurs d'art se répandit en propos ironiques ou amers.

Mais il y a plus : devenue avec une stupéfiante rapidité phénomène de masse, cette "technique érigée en langage"² ne pouvait manquer d'avoir une incidence sociale. En détournant le chaland des représentations gravées, et le public plus huppé des portraits traditionnels, le "dessin photographique" - comme on le trouve déjà qualifié par Arago - menaçait de manière directe tout un secteur d'activité. À l'inverse, on put voir s'engouffrer dans le nouveau créneau d'emploi une foule de personnages plus ou moins recommandables.

De ces phénomènes contradictoires, le dessin humoristique et satirique s'empare avec promptitude. Comment s'en étonner ? Émanations symptomatiques de l'ère dite "bourgeoise", caricature et photographie s'épanouissent à peu de chose près durant la même période historique³. Parmi les très nombreux ouvrages existants sur la photographie, rares sont donc ceux qui n'appellent à la barre, dans leur panorama rétrospectif, ces satires en images qui sont les témoins privilégiés des modes, des travers et des mentalités.

La plus fréquemment reproduite de ces œuvres est une "fantaisie" de Maurisset intitulée *La Daguerréotypomanie*, remarquable lithographie dont je ne peux commenter ici les détails pléthoriques, mais qui semble l'illustration directe des brèves indications qui précèdent⁴. Datée de fin 1839 ou début 1840⁵, elle atteste tout à la fois la réaction rapide des caricaturistes et le succès foudroyant de l'invention nouvelle. C'est en effet d'une sorte d'hystérie collective que paraît saisie la foule compacte qui se presse, contenue par la troupe, pour admirer ou consommer les dernières nouveautés en matière de photographie. L'image est envahie par les publicités en tous genres, ainsi que

1. Cet étonnant document figure notamment dans : André Vigneau, *Une brève histoire de l'art de Niepce à nos jours*, Paris, R. Laffont, 1963, p. 105 sqq.

2. Michel Frizot, "Le mot à mot de l'image", in : M. Frizot & F. Ducros (éd.), *Du bon usage de la photographie*, Paris, Centre national de la photographie, 1987.

3. C'est le 4.11.1830 que Charles Philipon fonde l'hebdomadaire *La Caricature*, suivi en 1832 par *Le Charivari*. Le *Punch* anglais démarre en 1841, les *Fliegende Blätter* du Munichois Kaspar Braun fin 1844.

4. Format : 26,2 x 37,9 cm. Reproduction de bonne qualité dans : Michel F. Braive, *L'Âge de la photographie*, Bruxelles, éd. de la Connaissance S.A., 1965. Nombreux autres dessins satiriques dans ce même ouvrage.

5. Cf., vers le centre de la gravure, l'enseigne "Étrennes daguerréotypiennes pour 1840".

par les "boîtes obscures" et autres ustensiles. Et le média en vogue se trouve très systématiquement présenté comme une nouvelle idole : c'est dans une sorte de désert que se prêche ce culte inédit, l'interminable cohorte des curieux retournant à la ville lointaine rappelle pèlerins ou croisés, la "section des daguerréotypomanes" rivalise avec celle des "daguerréotypolâtres", une annonce en forme de bannière est surmontée d'une sorte d'ostensoir (éloge probable au soleil), et, sur le côté droit, un groupe fanatisé se livre autour d'un empilement d'appareils à une farandole endiablée. Les lucratives perspectives qu'ouvre le produit nouveau ne sont pas non plus oubliées – à l'arrière-plan on charge une grande quantité d'appareils, non seulement sur une voiture à cheval, mais aussi sur un train et un bateau à vapeur, symboles des temps nouveaux. Et pourtant, cette hystérie a son revers, que le dessinateur n'omet pas de suggérer. Sur la gauche, une sorte de volcan (?) crache des torrents de fumée, voilant à demi l'allégorie du soleil, alors adjuvant nécessaire de toute photographie. Mais surtout : un alignement de "potences à louer pour MM. les graveurs", en partie occupées déjà, apporte brutalement au tableau une touche sinistre et néanmoins partiellement justifiée par la réalité¹. Voilà bien la force de la "caricature", telle qu'on l'entendait à l'époque : concilier dans une même représentation l'humour et la satire, le reportage et la dérision, le constat et la mise en garde. Le ton était ainsi donné pour des légions de dessinateurs.

Parmi eux, je ne retiendrai ici que deux artistes, Honoré Daumier et Wilhelm Busch, dont la production touchant à la photographie est certes très limitée mais me semble posséder, de par la renommée et la personnalité des auteurs, une valeur paradigmatique.

De Daumier, on ne connaît sur le thème qu'une douzaine de lithographies, qui s'échelonnent entre 1840 et les années 1860. Quant au célèbre humoriste allemand, il ne semble s'être gaussé de la photographie qu'en une unique occasion : à savoir sur la planche en images à laquelle est emprunté le titre du présent article, planche parue en 1871 dans les *Fliegende Blätter* (littéralement : "Feuilles volantes") de Munich, et reprise – comme il était d'usage pour les œuvres les plus réussies – sous forme de *Münchner Bilderbogen* ("planche munichoise en images")².

De format relativement limité³, les estampes de Daumier qui seront analysées ici constituent des saynètes ou tableautins monothématiques accompagnés d'une légende plus ou moins développée (*fig. 1*). L'œuvre de Busch répond à un principe différent, puisqu'elle regroupait à l'origine sur une

1. Sur ce sujet, cf. Jean Adhémar, préface de : *Un siècle de vision nouvelle*, Paris, B.N., 1955.

2. W. Busch : *Ehre dem Fotografen. Denn er kann nichts dafür !* (1^{re} parution : *Fliegende Blätter*, 1871, n° 1336. Gravure sur bois. Deutsches Museum. Munich).

3. 28,4 x 21,2 cm par exemple, pour l'estampe reproduite ici (*fig. 1*).



Fig. 1. – Honoré Daumier, *Le Charivari*, 30 janvier 1865.

planche unique, de dimension importante¹, seize vignettes entrecoupées d'un texte à fonction sémiotique multiple (confirmation ou commentaire ironique de l'image), placé au-dessous de la vignette correspondante. Lorsqu'après avoir parcouru la planche du regard, on revient plus posément sur ses diverses composantes, on constate une structuration procédant par introduction du sujet (cinq vignettes), puis par épisodes ou paradigmes (respectivement quatre et sept vignettes). La dernière vignette constitue une sorte de conclusion en point d'orgue où la confrontation art / photographie se fait plus explicite. Aux "scènes de la

1. À en juger par les exemplaires de *Münchener Bilderbogen* que je possède, le format maximum avoisine 45 x 35 cm.

vie bourgeoise" de Daumier, plutôt statiques, répond donc chez Busch une figuration narrative plus rythmée, et peut-être plus didactique.

Deux constats peuvent être d'emblée inférés de cette brève présentation : né en 1808, Daumier a subi de plein fouet l'irruption de la "daguerréomanie". Il réagit du reste assez promptement, puisque le premier dessin sur le sujet – et le plus agressif – paraît en 1840 dans *Le Charivari*¹. Né en 1832, Busch a quant à lui grandi avec le nouveau procédé. Lorsqu'il réalise sa planche, la photographie s'est banalisée, se faire "tirer le portrait" est devenu un acte social usuel, et nombre de confrères allemands de l'humoriste ont déjà saisi les potentialités d'exploitation du thème².

On est cependant surpris que les deux artistes ne se soient pas plus abondamment déchaînés contre les travers de la "reproduction technique" (W. Benjamin). Alors que Daumier consacre à d'autres innovations telles que le chemin de fer plusieurs séries fort expressives, la photographie ne "bénéficie" parmi ses dessins que d'une portion congrue. Et les photographes sont également absents des *Physionomies et Physiologies* ou des séries sur les métiers. Dans le cas de Busch, on pourrait pour ainsi dire retourner l'argument : l'une des particularités de l'important legs dessiné de l'humoriste allemand est en effet de ne laisser qu'une place infime à la modernité, et de lui préférer comme toile de fond des divers scénarios un univers désuet essentiellement tourné vers la ruralité. La planche sur la photographie constitue donc une exception. Mais alors que Busch a consacré aux peintres ou aux poètes du dimanche des histoires-en-images complètes³, aucune en revanche ne narre les heurs et malheurs d'un apprenti photographe.

Tous deux dessinateurs, mais aussi peintres de grand talent, les deux artistes ont donc adopté, face au "concurrent" photographique, une position ambiguë : non point dédain complet, mais une sorte d'attitude minimaliste, comme s'ils balayaient la question d'un simple revers de main. Quels sont donc, dans leurs dessins, les cibles de la critique, la tonalité, les enjeux ?

On peut parmi les cibles retenir les éléments suivants : d'une part les conditions objectives de la photographie – matériel, procédures et produit fini ; et d'autre part les acteurs : "photographes et photographiés"⁴ (fig. 2).

1. H. Daumier, "La patience est la vertu des ânes", série "Proverbes et Maximes", pl. 3, *Le Charivari*, 21.6., 2. & 10.7.1840.

2. Par exemple, T. Hosemann dès 1841. Nombreux exemples dans le précieux ouvrage de Rolf H. Krauss, *Die Photographie in der Karikatur*. Mit einem Vorwort von Bernd Lohse. (Neue Fotothek), Heering Verlag, Sebruch am Chiemsee, 1978, 98 p.

3. Cf. *Baldwin Bählamm, der verhinderte Dichter* (1883) et *Maler Klecksel* (1884).

4. Sous-titre d'une estampe de Daumier parue dans *Le Monde illustré*, 1864.



Fig. 2. – Honoré Daumier, *Le Monde illustré*, 1864.

Pour ce qui est du matériel, les dessins étudiés possèdent une valeur d'information qui ne peut être négligée. On y retrouve la boîte sur trépied et le célèbre voile noir sous lequel le praticien disparaissait pour le réglage : prétexte chez d'autres dessinateurs à des situations scabreuses, cet enfermement de l'opérateur contribue chez nos deux artistes à le mettre en situation ridicule. Chez Daumier par exemple, la conjonction de ce détail avec le recours aux "grosses têtes" aboutit à une déformation non dénuée d'intention satirique¹. L'appareil ne constitue pas chez l'artiste français un objet essentiel de préoccupation. Le dessin n'en révèle pas moins un certain souci d'exactitude technique : dans un cas, le trépied est muni d'un dispositif hélicoïdal de réglage vertical représenté avec précision². Chez Busch en revanche, l'appareil lui-même relève d'un graphisme simplifié, l'intention documentaire n'est certainement pas première. Non que l'humoriste allemand soit inculte en matière de technique : la cérémonie d'ouverture et de fermeture de l'obturateur le prouve, l'inversion de l'image sur la plaque du dernier dessin également. Mais, en 1871, le matériel photographique est désormais familier au public, tout comme l'atmosphère des ateliers, qu'il suffit de suggérer par quelques accessoires.

1. H. Daumier, "Croquis parisiens" (sous-titres : "Pose de l'homme de la nature", "Pose de l'homme civilisé"), *Le Charivari*, pl. 2, 31.3.1853 [N.B. : erreur de datation chez Braive, *op. cit.*].

2. H. Daumier, "Photographes et photographiés", cf. supra n. 4, p. 225.

Les procédures ont quant à elles subi une évolution. Considérable à l'origine, le temps de pose a pu être rapidement réduit¹. Daumier ne se fait pas faute d'exploiter ce motif pour ridiculiser l'invention nouveau-née : la montre de gousset et surtout la cruelle légende qui figurent sur la première de ses satires ("La patience est la vertu des ânes") sont à cet égard suffisamment explicites². Plus tard encore, Daumier tirera parti des contraintes matérielles résultant de la pose : sur une lithographie de 1847³, le "sujet" vivant est très inconfortablement installé sur un siège muni de deux serre-tête métalliques, véritable pilori que les impératifs techniques rendirent effectivement nécessaire dans les premiers temps de la photographie. Sur une autre estampe, la légende ironise sans équivoque sur la raideur crispée à laquelle deux fauteuils mécaniques du même type contraignent un couple de suppliciés consentants⁴. Lorsque Busch réalise sa planche en images, la réduction des temps de pose a rendu facultatif ce genre d'appareillage. Assis ou debout, le patient est disposé ici de manière moins inconfortable. Mais l'on est encore loin du véritable instantané. Et le dessinateur s'entend à mettre à profit les effets parfois surprenants que produit au tirage un temps de pose prolongé.

Le produit fini, en effet, laisse parfois à désirer. S'il se présente sous forme de plaque (en négatif), il jette sur l'art du photographe et son "écriture par la lumière" un jour quelque peu décevant, ou en tout cas démystificateur : sur l'un des dessins de Daumier, la déception se peint, littéralement mais sobrement, dans le port des épaules du client dépité par la noirceur du résultat⁵. Tiré sur papier, voire encadré à l'ancienne, la photographie ne suscite pas toujours non plus les réactions escomptées. À son époux qui lui rapporte de Paris son "portrait au Daguerrotyp", une bourgeoise de province rétorque ainsi avec acrimonie, dans une légende du même Daumier : "Pourquoi donc est-ce que tu n'as pas aussi fait faire le mien pendant que tu y étais ?.. égoïste va⁶ !..."

1. Selon W. Koschatzky, *Die Kunst der Photographie*, dtv, Munich, 1987, p. 56, le temps de pose passe de 15 à 5 minutes dès 1841. Gisèle Freund signale un temps initial de plus de 30 minutes, qui put être rapidement réduit. (*La Photographie en France au 19^e siècle. Étude de sociologie et d'esthétique*, Monnier, Paris, 1936, p. 41 & 43).

2. Cf. supra n. 1, p. 225.

3. H. Daumier, "Position réputée la plus commode pour avoir un joli portrait au Daguerrotyp", série "Les Bons Bourgeois", pl. 49, in : *Le Charivari* du 24.7.1847. Dans le dessin intitulé "Le Fauteuil mécanique" (1851 & 1857, reproduit notamment dans R. J. Krauss, *op. cit.*, p. 14), Marcelin persifle ce type d'appareillage de manière beaucoup plus crue, des pointes spiralées étant censées maintenir fermement non seulement les oreilles et le crâne du photographié, mais aussi son fondement... Le parti pris satirique de Daumier est donc plus réaliste.

4. H. Daumier, "Photographie. Nouveau procédé employé pour obtenir des poses gracieuses", série "Croquis parisiens", *Le Charivari* du 5.6.1856.

5. H. Daumier, "Le Portrait au Daguerrotyp [sic]", série "Les Étrangers à Paris", pl. 16, *Le Charivari*, 1844. L'opérateur nous renseigne sur le plan technique tout en vantant sa marchandise : "Voilà le produit du soleil..., comme c'est coloré, hein ? comme c'est chaud... et en trois secondes!... etc." Un persiflage similaire se manifeste dans une estampe de la série "Les Étrangers à Paris" (*Le Charivari*, 1842) figurant "l'empereur d'Haïti".

6. H. Daumier, *Le Charivari*, série "Les Bons Bourgeois", 1848.

Busch pour sa part joue avec prédilection sur les "effets spéciaux" plus ou moins volontaires qu'entraînent temps de pose et jeu des perspectives. Le photographe a beau s'ingénier à installer "Mademoiselle Adele" dans une pose des plus flatteuses : "... le résultat n'est guère satisfaisant ; car que peut l'appareil contre les pulsations irrépessibles d'un cœur empli d'un tendre émoi"¹ (fig. 3). Et, de fait, le cliché ainsi commenté immortalise dans le contour de la poitrine palpitante les effets d'un temps de pose un tantinet trop prolongé. Lorsque vient, toujours chez Busch, le tour d'Hanno von Hinkelsmark – digne personnage à la Guillaume I^{er}, porteur d'un haut-de-forme et d'épais favoris – les préparatifs sont plus longs et minutieux encore, et l'attitude paraît conquérante à souhait (fig. 4). Au départ tout au moins. Car de vignette en vignette, cependant que l'opérateur procède au réglage, retire l'obturateur, consulte sa montre, compte jusqu'à onze et clôt la procédure d'un triomphant "Et voilà, terminé !", le modèle s'est quelque peu affaissé, et le guéridon cossu auquel il était superbement accoudé n'y a rien pu changer. Anticipant sur la chronophotographie que les scientifiques ne mettront au point que quelque temps plus tard², Busch enregistre avec ironie le résultat de cette fuite inexorable du temps. Car le portrait en pied porte quelques séquelles de l'effondrement du vieillissant modèle : "Et voici la plaque ! – Tout ce que la critique exige d'une œuvre d'art réussie se trouve ici réuni : passé, présent et avenir. Le maintien seul manque un peu de sérénité..." Quant aux ratés dus à la perspective, ils sont parfois intempestifs. D'où le commentaire dont Busch agrmente le cliché représentant un couple de fiancés : "Le groupe serait réussi si l'objet masculin de l'art n'avait de sa propre initiative déplacé vers l'avant son extrémité inférieure droite"³. Sur la vignette correspondante, le pied droit, énorme, focalise effectivement l'attention, la jambe afférente rejoignant dans le lointain le corps du fiancé – anticipation cette fois des "distorsions" d'un Kertész. Mais "choisir la bonne distance" pour les "bijoux en or / et les hauts-de-forme flambant neufs" permet aussi au photographe persiflé par Busch d'obtenir des clichés sur lesquels les attributs de la réussite bourgeoise se trouvent démesurément grossis⁴ : promu procédé épique, le "ratage" technique se fait expression de toute une symbolique.

1. W. Busch, *Ehre dem Photographen...*, vignettes 6 à 9.

2. Sur les techniques novatrices de "photochronographie" mises au point par É.-J. Marey, cf. : M. Frizot & F. Ducros (éd.), *Du bon usage de la photographie*, op. cit.

3. W. Busch, *Ehre dem Photographen...*, vignette 5.

4. *Ibid.*, vignettes 3 & 4.



Fig. 3. – Wilhelm Busch, *Ehre dem Photographen*, 1871.



Fig. 4. – Wilhelm Busch, *Ehre dem Photographen*,
Fliegende Blätter, n° 1336, 1871.

Faire réaliser son "portrait au Daguerrotypage" n'est pas, en effet, une démarche anodine. Elle révèle le photographié dans sa gaucherie parfois, dans sa fatuité le plus souvent¹. La vogue du nouveau média ne va-t-elle pas de pair, comme le démontre avec pertinence l'historienne de la photographie Gisèle Freund, avec l'avènement de la bourgeoisie² ? Busch prend acte de diverses façons de la suffisance des photographiés. Mais c'est surtout chez Daumier et ses "bons bourgeois" que s'épanouit le thème. Pose napoléonienne, main glissée dans la redingote ; pose héroïque, menton en avant, de l'"homme civilisé" ; vaste bedaine, triple menton, mains posées sur les cuisses dénotant l'assurance du nanti ; art de la mise en scène chez le notable provincial, membre du comice agricole, qui pose devant un pot de fleur et tient sa bêche comme un nemrod son fusil (*fig. 1*) – les croquis de Daumier montrent sans complaisance à quel point l'art nouveau flatte le goût bourgeois et le besoin de représentation qui caractérise son temps³.

"Art nouveau", dites-vous ? Là est bien toute la question. Et la réponse s'inscrit dans la manière même dont Daumier, puis Busch, "croquent" leurs soi-disant confrères photographes. Sur la lithographie "La patience est la vertu des ânes"⁴, la légende insultante est à dire vrai superflue : tout dans l'attitude avantageuse et l'air fourbe et satisfait des deux personnages dénote en effet l'imposture. Ailleurs, le photographe singe manifestement le style artiste, tant dans la mise et le maintien que dans les attributs pileux. Chez Daumier, il disparaît souvent grotesquement sous le voile noir, s'affairant à d'obscures manipulations.

Quant à Busch, c'est de manière plus directe qu'il aborde le thème de la prétendue concurrence entre photo et beaux-arts. Son photographe n'est-il pas "en fait un peintre lui aussi", puisqu'il "dessine" (en soulignant les sourcils d'une accorte cliente) et "vernit" (en poudrant un nez trop rouge) ? Autour des futurs photographiés, il se livre à une sorte de ballet, arrangeant la pose avec des gestes précieux, comme le faisaient les portraitistes. Ce faux concurrent est donc traité chez Busch avec une ironie plus condescendante que mordante. Employé par deux fois dans le texte, le mot "appareil" signale clairement la manière dont l'artiste allemand envisage la photographie, qui ne peut que plagier maladroitement les canons d'une "bonne œuvre d'art" : "Comment cela se fait-

1. L'une des lithographies de Daumier fait pour ainsi dire coup double. Exceptionnellement présentée en deux tableaux étagés, elle oppose cruellement, face à l'objectif, "l'homme de nature" et l'"homme civilisé" – qui, comme on s'en doute, rivalisent de ridicule. H. Daumier, "Croquis parisiens", cf. supra note 1, p. 226.

2. G. Freund, *op. cit.*

3. Voir respectivement : "Les Bons Bourgeois", 1847 (cf. supra, n. 3, p. 227) ; "Croquis parisiens", 1853 (cf. supra, n. 1, p. 226) ; "Photographes et photographiés", 1864 (cf. supra, n. 4, p. 225) ; "Posant en membre du comice d'agriculture de son département", série "Les Bons Bourgeois", pl. 1, *Le Charivari* du 30.1.1865.

4. Cf. supra, note 1, p. 225.

il ? [La photographie], c'est l'homme qui la fait, l'appareil qui opère et le photographe qui la vend ! Honneur donc au photographe ! Car il n'y est pour rien¹ !"

Admirateur fervent des peintres flamands et recherchant dans l'art l'expression d'une "idée" platonicienne, Busch invalide du reste ailleurs, métaphoriquement cette fois, le plagiat "photographique" du réel : "Shakespeare, Rubens, Hals, Potter et Brouwer ; mais dehors, le photographe² !"

De toute évidence, Daumier voit les choses avec moins d'aménité ou de distance amusée. À une époque où le statut de la photo était encore très controversé, celui dont Champfleury a pu comparer le cerveau à une "chambre noire"³ oppose au daguerréotype la puissance satirique de ses croquis, un mépris et une dérision qui touchent dans un même assaut photographie et bourgeoisie. Une seule lithographie semble faire exception, et a pu être de ce fait interprétée comme le signe d'une évolution de la position du maître face à une activité qui commence, à partir du Salon de 1859, d'acquiescer droit de cité⁴. Il s'agit du célèbre dessin représentant Nadar (*fig. 5*), cheveux au vent, photographiant Paris du haut de son ballon, et par là même "élevant la Photographie à la hauteur de l'Art"⁵. Estime et amitié unissaient certes Daumier à l'étonnant Nadar, ce collègue passé à l'ennemi. Mais comment ne pas sentir dans la légende de ce dessin une ironie édulcorée peut-être, mais qui disqualifie tout autant les prétentions artistiques des photographes que Busch allait le faire une décennie plus tard ?

Un art, la photographie ? Allons donc ! Mais une innovation bien commode pourtant, puisque nous connaissons de Daumier comme de Busch de mémorables "portraits photographiques" : ils n'étaient pas les seuls à transiger ainsi !

1. W. B., *Ehre dem Photographen...*, légende de la dernière vignette.

2. Lettre à Maria Anderson du 24.3.1875 : W. Benjamin, *Sämtliche Briefe*, kommentierte Ausg. in 2 Bänden, hrsg. v. F. Bohne unter Mitarbeit v. P. Meskemper & I. Haberland, Wilhelm-Busch-Gesellschaft, Hanovre, 1968, vol. I, p. 136.

3. Dans un manuscrit inédit, Santa Monica, Getty Center for the History of Art and the Humanities. D'après : *Nadar, les années créatrices, 1854-1860*. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, p. 301.

4. La thèse d'une évolution de Daumier est défendue notamment par : Klaus Honnef, "Daumier und die Fotografie". In : *Honoré Daumier 1808-1879. Bildwitz und Zeitkritik*, Sammlung Horn, catalogue de l'exposition du Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster (1978) & Rheinisches Landesmuseum, Bonn (1979).

5. H. Daumier, série "Souvenirs d'artistes", pl. 367. *Le Boulevard* du 25.5.1862. E. Fuchs a retenu cette lithographie de Daumier parmi celles qu'il publia chez A. Langen (s.d. [1925]).



Fig. 5. – Honoré Daumier, *Le Boulevard*, 25 mai 1862.