

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

CRITIQUE(S) D'ART : NOUVEAUX CORPUS, NOUVELLES MÉTHODES

SOUS LA DIRECTION
DE MARIE GISPERT ET DE CATHERINE MÉNEUX

LA PHOTOGÉNIE, PENSÉE MAGIQUE ?
ÉLÉONORE CHALLINE, CHRISTOPHE GAUTHIER

Pour citer cet article

Éléonore Challine, Christophe Gauthier, « La photogénie, pensée magique? », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art: nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, p. 418-437.

LA PHOTOGÉNIE, UNE PENSÉE MAGIQUE ?

ELÉONORE CHALLINE ET CHRISTOPHE GAUTHIER

À l'ouverture d'un livre célèbre, Edgar Morin interrogeait les « mots bulles » (« merveilleux, « irréel », « magie ») que l'on emploie lorsque l'on cherche à exprimer « le désir impuissant d'exprimer l'inexprimable ».

« [Ce] sont les mots de passe de l'indicible. [...] Nous devons les traiter en suspects dans leur entêtement à ressasser leur néant. Mais en même temps, cet entêtement est le signe d'une sorte de flair aveugle, comme chez ces animaux qui grattent le sol toujours au même endroit, ou aboient lorsque la lune se lève¹. »

La photogénie fait partie de ces mots ; elle est même le point de départ du *Cinéma ou l'homme imaginaire*². Guidés par le flair de nos chiens, nous allons donc nous efforcer de creuser le sol, et nous tâcherons par conséquent, en historiens, de déterminer les usages et les fonctions de l'un de ces « mots bulles », en cinéma comme en photographie, afin de vérifier si – comme le pense Edgar Morin – ils « éclatent et s'évaporent dès qu'on tente de les manipuler » ou si l'histoire de leurs usages n'en contribue pas à cerner des contours qui pour être variables, sont peut-être plus précis qu'il n'y paraît.

Si la photogénie est souvent considérée comme une notion floue, résistant à l'analyse³, elle n'en possède pas moins une histoire partagée entre la photographie et la cinématographie qu'il est possible d'ébaucher ici, au gré de ses occurrences disséminées dans les textes, revues, ouvrages et autres dictionnaires. En photographie, le terme appartient à la première floraison terminologique qui accompagne la naissance du médium dans les années 1830 : héliographie, daguerréotype et dessin photogénique. Forgé par l'un des inventeurs de la photographie, le britannique William Henry Fox Talbot, le terme « photogenic »

1 Edgar MORIN, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minit, 1956, p. 24.

2 Le second chapitre du *Cinéma ou l'homme imaginaire*, intitulé « Le charme de l'image », est pour partie consacré à l'identification de la fascination des images que l'on nomme très tôt photogénie.

3 Louise MERZAU, « De la photogénie », *Les Cahiers de médiologie*, n°15, 2003/1, p. 199-206.

repose sur la combinaison de deux mots grecs : de *phós*, *phôtos*, la lumière et de *gennaô*, j'engendre. « Engendré par la lumière » ou « que la lumière engendre », l'adjectif ainsi créé fait écho à la « magie naturelle » (l'expression est aussi de Talbot) dont la nouvelle image serait le signe⁴.

Par le biais des dialogues, des correspondances et des rivalités franco-britanniques, le terme apparaît en français sans toutefois jamais véritablement s'imposer. Malgré cette faiblesse initiale, le substantif « photogénie » ne cesse de se retrouver ici et là tout au long du XIX^e siècle, puis au XX^e siècle. Entre technique et poésie, le mot recouvre très vite un double sens : une capacité, le caractère photosensible qui dépend des lois de la lumière et de la chimie, et d'autre part, une qualité, « ce qui vient bien par la photographie » selon la formulation du Littré. C'est ici, dans ce vague « bien », que se niche le mystère de la photogénie, si on l'entend comme une sorte de supplément ou de « majoration⁵ » des objets et des êtres révélée par l'image mécanique. Riche de cette ambiguïté, la photogénie devient-elle pour autant un élément du vocabulaire critique en photographie ? La question mérite d'être posée.

Dans le cas du cinéma, la photogénie est une notion opératoire servant à analyser ce qui est désigné très tôt comme un nouveau langage, au même titre que le rythme par exemple, et qui – c'est assez remarquable pour être signalé – ne provient ni de l'analyse littéraire ni de la critique artistique, à la différence des notions « d'école », de « style » ou de « genre », très usitées dès les années 1910.

« Le cinématographe s'élançait dans le monde et devient touriste. Il se métamorphose en féerie. Toutefois, les premières réflexions sur l'essence du cinéma, quelque vingt ans plus tard, commencent par la prise de conscience de l'initiale fascination et lui donnent un nom, celui de photogénie⁶. »

Dans son essai d'anthropologie du cinéma publié en 1956, Edgar Morin identifie la photogénie comme ce qui qualifie l'émerveillement initial, celui du train surgissant en gare, de « l'initiale fascination » que suscite non la vie, mais l'image (en mouvement) de la vie. La photogénie apparaît donc, une vingtaine d'années après la naissance du spectacle cinématographique, comme la première tentative de définition de ce que serait « l'ontologie du cinéma » (pour reprendre en la détournant quelque peu une expression bazinienne). En tentant

4 Dans la *Naissance de l'idée de photographie*, François Brunet a d'ailleurs noté à propos des choix de vocabulaire de Talbot son goût pittoresque et romantique ainsi que le poids de l'imaginaire de la puissance naturelle par rapport à un vocabulaire français plus mécanophile. Voir François BRUNET, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, p. 134-136.

5 « C'est d'ailleurs cette majoration qui définit très exactement la photogénie », écrit Roland BARTHES dans « Photogénie électorale », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 151.

6 Edgar MORIN, *op. cit.* à la note 1, p. 23.

d'énumérer les fonctions de la photogénie, sur une période longue qui croise photographie (« génie de la photo ? ») et cinéma (« photo du génie ? »), nous tâcherons d'en déterminer les ruptures et les solutions de continuité. Mais la diversité dont la photogénie serait le siège ne dissimule-t-elle point une sorte d'incertitude foncière de la notion ? C'est ici qu'intervient la magie. La photogénie ne serait-elle pas une pensée magique, non parce qu'elle caractériserait la magie blanche qu'est le cinéma, mais parce qu'au sens anthropologique du terme elle permet d'identifier êtres et objets qui sont au cœur de la représentation photo- ou cinématographique, ou plus exactement parce qu'elle désigne ce qui résistait jusqu'alors, la représentation photo-sensible des choses comme des êtres vivants ?

« La photogénie est à l'ordre du jour⁷ ». Origines du terme au XIX^e siècle en photographie

Les effets terminologiques d'une querelle d'inventeurs

C'est dans les comptes rendus hebdomadaires de l'Académie des sciences de l'année 1839 qu'on peut déceler pour la première fois en français le terme de photogénie. Élément frappant, ce mot n'est pas prononcé au moment de la divulgation publique du daguerréotype en janvier 1839, mais quelques semaines plus tard, après la lecture des lettres de William Henry Fox Talbot (considéré comme l'un des pères de la photographie sur papier) qui veut faire valoir l'antériorité de son procédé.

Lors de la séance du 7 janvier 1839, le député et scientifique François Arago présente les réalisations les plus abouties de Daguerre devant ce parterre de scientifiques. Il décrit alors les daguerréotypes comme « des écrans où tout ce que l'image renfermait se trouve reproduit jusque dans les plus minutieux détails, avec une exactitude, une finesse incroyable⁸ ». Il parle encore des « copies de M. Daguerre », de ses « dessins » ou « tableaux ».

La nouvelle de cette invention se répand à travers l'Europe, jusqu'aux oreilles de William Henry Fox Talbot, qui clame la primeur de ses recherches devant la Royal Society de Londres. Son intervention s'intitule « *Some Account of the Art of Photogenic Drawing [nous soulignons], or the Process by which Natural Objects*

7 Cette phrase apparaît dans un texte de Charles CHEVALIER, *Mélanges photographiques : complément des nouvelles instructions sur l'usage du daguerréotype par Charles Chevalier*, Paris, chez l'auteur, 1844, p. 108.

8 « Physique appliquée. – Fixation des images qui se forment au foyer d'une chambre obscure », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences / publiés... par MM. les secrétaires perpétuels*, Paris, Bachelier / Gauthier-Villars, janvier 1839 (séance du 7 janvier 1839), p. 4.

*may be made to delineate themselves without the aid of the Artist's Pencil*⁹ ». Le terme « photogenic » est ainsi lancé outre-Manche. Côté français, l'académicien Jean-Baptiste Biot demande au savant britannique des explications sur son procédé : comment obtient-il ce *sensitive paper* dont il est question dans sa communication ? S'il ne le dévoile qu'à demi dans sa réponse, Talbot fait usage à plusieurs reprises et en français des expressions « dessins photogéniques », « tableaux photogéniques » ou « papier photogénique »¹⁰. Sous sa plume, le dessin photogénique est une expression imagée, lumineuse pourrait-on dire, qui subsume une technique précise d'obtention des images photographiques : un procédé qui fonctionne par contact entre une feuille de papier sensibilisée (grâce à l'action conjointe du sel et du nitrate d'argent) et un objet qu'on vient placer à sa surface et exposer à la lumière du soleil. Le savant prend l'exemple de ses réalisations avec de la dentelle ou des végétaux, « la lumière pénétrant à travers les feuilles, en dessine chaque nervure », confie ce dernier (**fig. 1**). Par cette expression de « dessin photogénique », Talbot décrit beaucoup moins ce procédé qu'il ne révèle la lumière comme instance de cette « magie naturelle » capable de dessiner la nature sur le papier.

Si dans sa nature ce procédé n'a que peu à voir avec le daguerréotype, quelques jours plus tard, on trouve l'expression « tableaux photogéniques » appliquée aux daguerréotypes de Daguerre¹¹, ou encore de « moyens photogéniques¹² » pour désigner les méthodes de Niépce, Daguerre et Talbot. Quant au substantif « photogénie », il figure bien dans la table des matières des *Comptes Rendus de l'Académie des sciences* dès 1839, où il fait l'objet d'un renvoi « Voyez aux mots *Chambre obscure, Papier sensible*¹³ ». Notons au passage qu'il n'entre pas au dictionnaire avant les années 1870¹⁴.

9 W.H. Fox TALBOT, « Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to delineate themselves without the aid of the Artist's Pencil », *The Athenaeum. Journal of foreign Literature, Science and the fine Arts*, February 9, 1839, n° 589, p. 114-117. Nous soulignons. [*Quelques notes sur l'Art du Dessin Photogénique, ou le Procédé par lequel les objets naturels peuvent se tracer eux-mêmes sans l'aide du Pinceau de l'Artiste*]

10 Lettre de W.H.F. Talbot du 20 et 21 février 1839 reproduite dans « Communication de deux lettres de M. Talbot à M. Biot, contenant l'exposition de son procédé pour faire le *sensitive paper* », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences / publiés... par MM. les secrétaires perpétuels*, Paris, Bachelier / Gauthier-Villars, janvier 1839, p. 304.

11 J.-B. BIOT, « Sur de nouveaux procédés pour étudier la radiation solaire, tant directe que diffuse » (séance du 25 février 1839), *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences*, Paris, Bachelier – Gauthier-Villars, tome 8 (janv-juin 1839), p. 259.

12 Voir « Table des matières », in *Ibid.*, p. 1046.

13 *Ibid.*, p. 1047.

14 Voir « photogénie », *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique... T. 16 Suppl. / par M. Pierre Larousse*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1877, p. 1149.

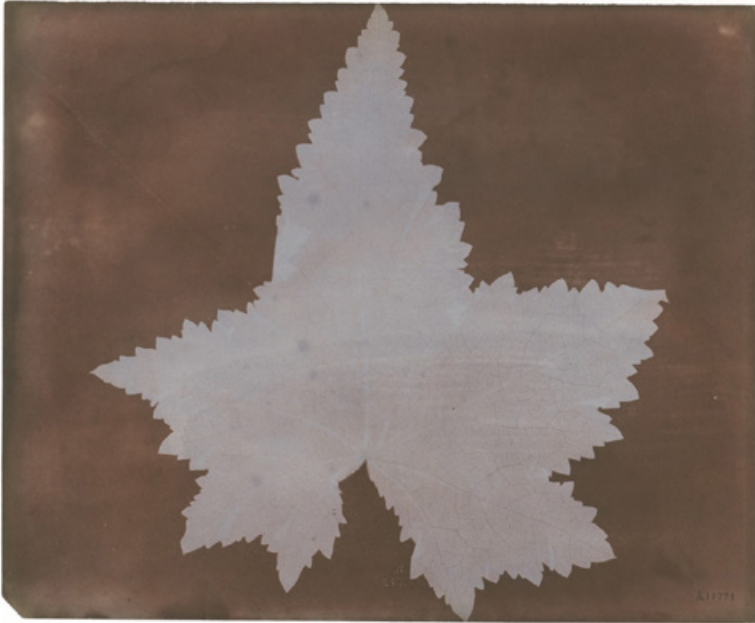


Fig. 1. William Henry Fox Talbot, [Dessin photogénique: feuille de vigne], 1839, 1 photographie négative sur papier, 18,7 × 23 cm, coll. BnF, Paris.

En s'appuyant sur ces sources et en remontant la chaîne « photogénique », on peut formuler l'hypothèse que l'adjectif est introduit en langue française à partir de février 1839 par transfert depuis l'anglais, Talbot écrivant à Biot qui se met à son tour à employer ce terme quelques jours plus tard. Dès lors, la photogénie et le « photogénique » commencent leur emploi dans la langue française et le vocabulaire photographique. Pourquoi ? Car, encore plus que le « daguerréotype » baptisé d'après le nom de son inventeur, le terme forgé sur une racine grecque fait sens en français (on le retrouve aussi en Allemand dans *photogenisches Papier*¹⁵), il identifie la lumière comme cause première de l'image et dit la fascination que suscitent ces images « non faites de main d'homme ».

Un terme dans ses variantes et ses usages

En ces temps de révélations photographiques où de nombreux mots se font concurrence, le flou s'installe rapidement et la confusion règne. « Il serait temps aussi », plaide le président de la Société héliographique, le peintre Jules Ziegler, « de s'entendre sur une foule d'autres désignations [...] comme *photochromie*,

15 Voir Alexander TOLHAUSEN, *Dictionnaire technologique français-anglais-allemand (...)*, Paris, chez les auteurs, 1854-1855, p. 258

héliochromie, chromotypie, photographique, photogénique, photogénie, etc., adoptées jusqu'ici sans qu'on se soit rendu compte suffisamment de leur emploi¹⁶. » Si à l'origine le terme « photogénique » est lancé par Talbot pour souligner l'action immédiate de la lumière sur le papier, il en vient très vite à désigner par métonymie toute la photographie sur papier. L'adjectif donne d'abord lieu à un certain nombre de variantes : « photogéné¹⁷ » ou « photogène », qu'on retrouvera aussi en physiologie en un sens actif pour parler de la phosphorescence de certains organismes vivants comme les méduses, ou comme substantif pour désigner plusieurs inventions ou accessoires liés à la pratique de la photographie¹⁸.

Quant à la photogénie, elle est employée au moins en trois sens : pour désigner l'ensemble des procédés de photographie sur papier, tel l'article de Jules Pelletan sur « les abus de la photogénie et du daguerréotype¹⁹ » qui accusait les images photographiques de dissiper les académiciens ; comme synonyme de photographie²⁰ ; ou enfin, en un sens plus précis, pour dire la sensibilité à la lumière, et notamment à propos des papiers photosensibles. Ainsi en 1856 dans son *Encyclopédie de la photographie sur papier, collodion, verre négatif et positif, et sur toile...*, le photographe Adolphe Legros définissait la caractéristique photogénique de manière assez fine : « La plaque, jusqu'à présent, n'est pas photogénique, c'est-à-dire qu'elle n'est pas apte à recevoir l'impression des objets à l'influence desquelles elle est soumise²¹ ». En ce sens, l'adjectif photogénique désignait avant tout des effets chimiques : le caractère photosensible (du papier ou de la plaque), c'est-à-dire ce qui rendait le support « impressionnable à la lumière ».

16 « Société Héliographique, séance du 30 mai 1851 », *La Lumière*, 1^{re} année, n°19, 15 juin 1851, p. 73

17 « Pour obtenir ce qu'on pourrait appeler papier photogéné ordinaire (...) », in « Lettres de M. Talbot », *La France littéraire*, Paris, Charles Malo éditeur, 1839, p. 429.

18 En 1853, Gaudin, calculateur au Bureau des longitudes, donnait à son liquide sensible prêt à être versé sur la plaque de verre, le nom de « photogène » [Voir *La Lumière*, 20 août 1853 et Alphonse DAVANNE, *La photographie, traité théorique et pratique*, Paris Gauthier-Villars, 1886, p. 34]. Dans les années 1890 le « Petit photogène » est le nom d'une lampe à magnésium.

19 Voir Jules PELLETAN, « Science. – Industrie », *La Presse*, 4^e année (pas de numéro), 18 avril 1840, np [3^e page]

20 Voir par exemple : N. s., « Photogénie », *Journal des connaissances médicales pratiques*, 6^e livraison, mars 1842, p. 176. Ce sens perdure encore dans les années 1860. Par exemple, un certain A. Teissonnière donnait à son invention « pour décalquer, sur papier, des images, ou tout autre spécimen, par voie photographique » le nom de Photogénie. Voir « La photogénie », *L'art industriel*, 8^e année, mars-avril 1864, p. 14.

21 Adolphe LEGROS, *Encyclopédie de la photographie sur papier, collodion, verre négatif et positif, et sur toile... : traité complet du coloris... suivi d'un abrégé à l'usage des personnes qui désirent apprendre seules l'un ou l'autre de ces procédés / par M. Legros...*, Paris, 1856, p. 209 et 215.

Tandis que les deux premiers sens de photogénie tendent à s'effacer au seuil des années 1850 au profit du terme de « photographie », le troisième et dernier sens, plus spécifique, s'enracine. Appartenant désormais au vocabulaire technique de la photographie, l'adjectif entre au dictionnaire dans le dernier tiers du XIX^e siècle. De « photogénique », le Littré comme le Larousse donnent une double définition :

« Physiq. Qui a rapport aux effets chimiques de la lumière sur certains corps ; qui a la propriété de produire ces effets : *Rayons PHOTOGENIQUES*. [...] »

° Qui impressionne bien la plaque photographique : *Le bleu est très-PHOTOGÉNIQUE*²². »

Le Littré entérine lui aussi ce deuxième sens du mot : « Qui vient bien par la photographie. Une robe blanche n'est pas photogénique²³. » Du Littré au Larousse, seule la couleur varie, du blanc non-photogénique au bleu photogénique. L'adjectif s'érige en qualité. Mais d'où vient cette dimension appréciative et quelque peu imprécise contenue dans ces expressions « qui vient bien » ou « qui impressionne bien » ?

Les mystères de la photogénie ?

Œil humain et œil de la caméra

Certains photographes, voulant légitimer leur art, se plaisent à entretenir le flou sur la photogénie, qui reposerait avant tout sur des intuitions. Nadar résumait les choses ainsi :

« La théorie photographique s'apprend en une heure ; les premières notions de pratique, en une journée. [...] Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire : – 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 ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire²⁴. »

D'autres, au contraire, cherchent une explication scientifique à ces différences de rendu photographique d'un objet à un autre.

Pourquoi le bleu serait-il plus photogénique que le blanc ? Talbot l'explique dès 1844 dans son ouvrage intitulé *The Pencil of Nature*. Dans le commentaire

²² « Photogénique », *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique... T. 12 P-POURP / par M. Pierre Larousse*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel (Paris), 1866-1877, p. 887.

²³ *Dictionnaire de la langue française... Tome 3 / par É. Littré...*, Paris, Librairie Hachette, 1873-1874, t. 3, p. 1101.

²⁴ *Jugement rendu par le tribunal de commerce de la Seine le 22 avril 1856 et supplément au Mémoire*, [signé Nadar], Paris, imp. de Vve Dondey-Dupré, 1856, p. 15.

qui accompagne la planche VIII (**fig. 2**), ce pionnier de la photographie, véritable polymathe (également physicien et mathématicien), écrit à propos du spectre solaire que son extrémité violette produit le principal effet, et que « ce qui est vraiment remarquable », c'est qu'un « effet similaire est produit par des *rayons invisibles* qui se trouvent au-delà du violet, et au-delà des limites du spectre ». L'existence de ces rayons invisibles est seulement révélée par cette opération qui consiste à réfracter la lumière solaire à travers un prisme et à la projeter sur un écran. Talbot conclut ce passage ainsi : « Car, pour user d'une métaphore que nous avons déjà employée, l'œil de la caméra verra pleinement là où l'œil humain ne percevrait que de l'obscurité²⁵ ». Dès 1848, Edmond Becquerel s'ingéniait à photographier le spectre lumineux au daguerréotype – à une époque où spectre solaire et lois de la sensibilité à la lumière intéressaient chimistes et physiciens. La caméra agit comme un prisme, nous dit Talbot. C'est donc dans la différence entre ce que peut percevoir l'œil humain (l'œil nu) et ce que peut percevoir l'œil de la caméra que se loge la photogénie, que certains – et ils sont nombreux – se plaisent à appeler magie ou pouvoir. En ce sens, la photogénie encore plus qu'une majoration (disant la qualité supérieure des objets photographiés sur ces mêmes objets perçus dans la réalité) est une surprise née de cette différence perceptive entre l'homme et la machine.

À la fin du xix^e siècle, le directeur du service photographique de la Pitié Salpêtrière, Albert Londe, dans son manuel sur la photographie instantanée destinée aux amateurs, ne dira pas autre chose que Talbot cinquante ans plus tôt :

« Nous n'aurons garde de nous fier uniquement à nos yeux : il ne faudra pas vouloir toujours juger du pouvoir chimique de la lumière d'après son action lumineuse sur la rétine. Le pouvoir lumineux et le pouvoir chimique du soleil ne suivent pas une marche parallèle. [...] Ainsi certains couchers de soleil, éclatants de lumière, sont absolument *antiphotogéniques*²⁶. » [nous soulignons]

25 When a ray of solar light is refracted by a prism and thrown upon a screen, it forms there the very beautiful coloured band known by the name of the solar spectrum. Experimenters have found that if this spectrum is thrown upon a sheet of sensitive paper, the violet end of it produces the principal effect: and, what is truly remarkable, a similar effect is produced by certain *invisible rays* which lie beyond the violet, and beyond the limits of the spectrum, and whose existence is only revealed to us by this action which they exert. [...] For, to use a metaphor we have already employed, the eye of the camera would see plainly where the human eye would find nothing but darkness. (William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, 1844, planche VIII, "A Scene in a Library", n.p.)

26 Albert LONDE, *La photographie instantanée: théorie et pratique*, Paris, Gauthier-Villars, 2^e édition, 1890, p. 17.



Fig. 2. William Henry Fox Talbot, Planche VIII – A Scene in the Library, avant 22 mars 1844, papier salé, 13,3×18 cm (image), coll. MET, New York, Gilman collection.

À l'heure où l'image fixe tente de saisir les objets en mouvement, l'explication de la photogénie est, pour Londe, scientifique et rationnelle. Pas de mystère photogénique mais des longueurs d'onde, de la sensibilité des plaques et la dextérité (ou non) des opérateurs. À partir de là, la nébuleuse photogénie s'éclaircit-elle ?

Émergence et usages du terme au cinéma. Fonctions du terme chez Delluc et Epstein

Définir l'essence du film

C'est au tournant des années 1910 et 1920 que cette profession encore en devenir qu'est la critique cinématographique s'approprie la notion de photogénie. Celle-ci est en effet absente de la presse spécialisée au début du ^{xx}e siècle dont les référents majeurs restent le théâtre ou la littérature, qu'il s'agisse de les imiter au mieux ou de s'en émanciper²⁷. La guerre favorise la découverte de films

27 Voir à ce sujet Christophe Gauthier, « l'Introuvable critique. Légitimation de l'art et hybridation des discours aux sources de la critique cinématographique », *Mil neuf cent, revue d'histoire intellectuelle*, 2008/1, n° 26, p. 51-72.

nouveaux, le plus souvent américains, qui révolutionnent l'appréhension du cinéma et conduisent certains de ses observateurs les plus attentifs – que l'on ne tardera pas à appeler cinéphiles – à chercher de meilleurs termes pour désigner ce qui caractérise l'essence du cinéma. C'est la peinture qui apparaît en premier lieu comme un possible référent se substituant au paradigme mortifère du théâtre, comme en témoigne un texte-manifeste de Louis Delluc qui prophétise les surprises encore à venir du cinéma : « Il ne s'agit plus de photographier des acteurs ou des toiles peintes. Il s'agit de créer, ô noir et blanc ! Et déjà devant ceci ou cela, nous pensons à Renoir, à Vuillard, à Cézanne, à moins que nous ne pensions à Breughel, à Quentin Metsuys [sic], à Hans Memling, en attendant le créateur devant qui nous ne pourrions penser à personne qu'à lui-même²⁸. »

Mais le même Delluc, rédacteur en chef de la revue *Le Film*, collaborateur régulier à *Comœdia* ainsi qu'à plusieurs quotidiens, avant de passer à la réalisation, est bien celui qui diffuse et vulgarise pour le cinéma la notion de photogénie. Au moment où il fait paraître son petit volume justement intitulé *Photogénie* (fig. 3), il en assure la promotion dans la revue dirigée par son éditeur lui-même, Maurice de Brunhoff²⁹ :

« Disons seulement que la photogénie est la science des plans lumineux pour l'œil enregistreur du cinéma. Un être ou une chose sont plus ou moins destinés à recevoir la lumière, à lui opposer une réaction intéressante ; c'est alors qu'on dit qu'ils sont ou ne sont pas photogéniques. Le secret de l'art muet consiste justement à les rendre photogéniques, à nuancer, à développer, à mesurer leurs tonalités. C'est une entreprise – ou un art, si j'ose m'exprimer ainsi – aussi complexe que la composition musicale³⁰. »

La définition dellucienne du terme a le mérite d'en rassembler les fonctions : artification du cinéma dont la lumière semble l'une des caractéristiques essentielles, artification qui passe par une forme de « majoration » (entendue ici comme une plus-value) de ce que permet l'œil humain. C'est ici, d'autre part, que transparait l'héritage de l'usage photographique. Comme chez Talbot, c'est en effet la caméra qui permet cette nuance singulière de la lumière, dont on constatera d'emblée qu'elle ne s'arrête pas aux portraits, mais aussi aux objets (« les êtres et les choses »).

La définition exacte du terme n'en a pas moins soulevé de nombreux questionnements, de l'aveu même de Jean Epstein qui a pourtant le plus contribué à en établir les limites : « La philosophie du cinéma est toute à faire, explique-t-il.

28 L. DELLUC, « Le Cinéma existe », *Comœdia illustré*, 5 novembre 1919, p. 52.

29 Maurice de Brunhoff est le père de Jean de Brunhoff, inventeur de Babar.

30 Id., « Photogénie », *Comoedia illustré*, 1^{er} juillet 1920, p. 557.

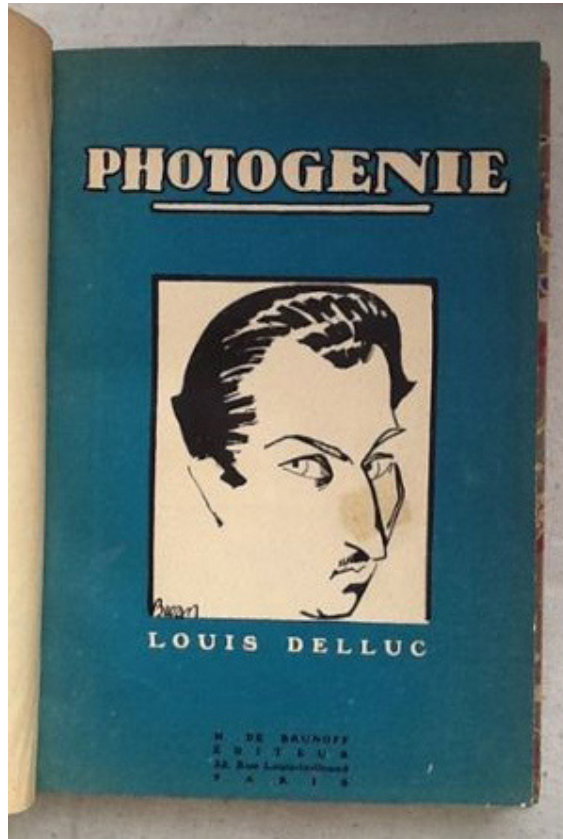


Fig. 3. Couverture de *Photogénie* par Louis Delluc, Paris, M. de Brunhoff, 1920.

L'art ne se doute pas de l'éruption qui menace ses fondements. La photogénie n'est pas qu'un mot à la mode et galvaudé. Ferment nouveau, dividende, diviseur et quotient. On se casse la gueule à la vouloir définir. Visage de la beauté, *c'est un goût des choses*³¹ [nous soulignons]. » Cette dernière phrase établit la chose filmée sous le sceau d'une subjectivité totale où le monde est décrit par le regard d'un seul – le cinéaste – regard rendu possible au demeurant par la médiation de cet œil mécanique qu'est la caméra.

Valeur morale de la photogénie

À l'occasion d'une conférence prononcée au Groupe d'études philosophiques et scientifiques à la Sorbonne le 15 juin 1924, Epstein renforce d'une dimension éthique sa définition de la photogénie : « J'appelle photogénique tout aspect des

³¹ J. EPSTEIN, *Bonjour cinéma*. Paris, 1921, p. 35.

choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique³²». On le voit, le terme n'est pas innocent puisqu'il est ce qui permet au beau d'éclorre dans un film, et ce débat est exemplaire du passage d'une perception du cinéma encore déterminée par son rapport aux autres arts à une conception autonome de l'art cinématographique. Celle-ci repose essentiellement sur le mouvement qui introduit une notion qu'Epstein appelle « quatrième dimension » où le temps et l'espace sont confondus :

« On peut concevoir un système espace-temps où cette direction passé-avenir passe aussi par le point d'intersection des trois directions admises à l'espace, à l'instant où elle est en outre le passé et l'avenir, le présent, point du temps, instant sans durée, comme les points de l'espace géométrique sont sans dimensions. [...] On peut donc dire que l'aspect photogénique d'un objet est une résultante de ses variantes dans l'espace-temps. [...] Le cinéma est une langue animiste ; c'est à dire qu'il prête une apparence de vie à tous les objets qu'il désigne. [...] Un gros plan de revolver, [...] c'est le personnage-revolver, c'est-à-dire le désir ou le regard du crime, de la faillite, du suicide³³. »

L'allusion au gros plan du revolver est transparente pour tout cinéphile des années 1920 qui se respecte. Il s'agit bien de renvoyer à la séquence matricielle de *Forfaiture* (*The Cheat*, Cecil B. DeMille, 1916) qui marque l'entrée en cinéma de toute une génération de spectateurs pendant la Grande Guerre. Si le film a marqué les esprits, c'est au fond parce que tout y est photogénie, que ce soit le visage de Sessue Hayakawa, l'ordalie dont le personnage de Fanny Ward est la victime et pour finir la manière dont le revolver dont s'empare cette dernière devient à proprement parler « le regard du crime et de la faillite » (fig. 4).

Dans une autre conférence au Club des Amis du Septième art (CASA) le 11 avril 1924 reproduite dans *Cinéa-Ciné pour tous*³⁴, Epstein définit à nouveau « l'élément photogénique » comme la propriété de la chose filmée à apparaître plus belle au cinéma, sous le regard de l'objectif. La « quatrième dimension » y est la « représentation graphique et imagée du temps permise par le seul cinéma entre tous les arts ». Mais le réalisateur de *Cœur fidèle* va plus loin : la photogénie totale est comme hors d'atteinte ; elle représente le point de fuite, l'état de perfection du film auquel le cinéaste ne pourra jamais tout à fait prétendre, car « un film de photogénie pure [...] est irréalisable par principe ».

32 Id., « De quelques conditions de la photogénie », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 19, 15 août 1924, p. 6-8 ; texte repris dans *Le Cinématographe vue de l'Etna*, Paris, Les Écrivains réunis, 1926, p. 23 et sqq.

33 Id., *ibid.*

34 Id., « l'Élément photogénique », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 12, 1er mai 1924, p. 6-7.



Fig. 4. Fanny Ward dans *Forfaiture* (*The Cheat*), Cecil B. DeMille, 1916.

Sur cette impossible perfection repose tout le cinéma-art – que nous nous garderons bien d’assimiler à l’avant-garde – qui toujours y tendra sans jamais y parvenir. C’est par la découverte de son propre absolu que la légitimation du cinéma parvient à un premier aboutissement théorique. Ainsi est entr’ouverte la voie d’un cinéma pur dont *Photogénie mécanique* (Jean Grémillon, 1924) et *Photogénies* (Jean Epstein, 1925) sont la prémonition (ces deux films étant par ailleurs aujourd’hui perdus). C’est d’ailleurs cette toute dernière acception, d’une photogénie entendue à la fois comme une utopie et comme un aboutissement qui fera dire, bien des années plus tard, à Gilles Deleuze que la photogénie ne décrit pas la qualité de la photo, mais « au contraire l’image cinématographique dans sa différence avec la photo. La photogénie, c’est l’image en tant que majorée par le mouvement. Le problème est de définir cette *majorante*³⁵ ». Telle n’est pas, on l’a vu, la conception qui prévaut dans les premiers temps de la dissémination de la notion ; telle n’est pas non plus celle en vigueur dans la presse cinématographique de l’époque.

35 Gilles DELEUZE, *Cinéma. I. L’Image-mouvement*, Paris, Minit, 1983, p. 65.

D'une édulcoration

Quelle que soit son acception, variable selon les hommes et les époques, la photogénie est à considérer comme l'un des éléments d'une grammaire cinématographique qui se cherche et qui échoue parfois à définir ce qui constitue la spécificité du cinéma. Rappelons-le, les années 1920 sont celles d'un double mouvement, qui vise à légitimer le cinéma comme art d'une part, à en inscrire l'industrie dans les priorités nationales d'autre part. Si la définition d'une syntaxe cinématographique est due à toute une masse de critiques et de cinéphiles, elle se construit au profit d'une industrie qui cherche à en récolter les fruits. Les termes de photogénie, comme celui de rythme³⁶, sont par conséquent des notions avancées par les cinéastes et par les critiques, mais leur succès contribue à en « galvauder » l'usage (pour reprendre l'expression d'Epstein) dans la grande presse, qu'il s'agisse d'en faire un critère distinctif de la qualité des films, ou plus trivialement un élément distinctif de la beauté des actrices.

Outre Louis Delluc et Jean Epstein, Germaine Dulac, Léon Moussinac et d'autres encore se firent les avocats de la photogénie – au moins dans la première moitié des années 1920. La fortune du terme dépassa leurs espérances, au point de se propager dans un registre plus anecdotique qu'esthétique. La photogénie devient alors un critère de beauté féminine. Dès 1921, dans une forme bizarrement substantivée, « la photogénique », au sens de la femme photogénique, fait l'objet d'un tableau physiologique, genre littéraire en vogue à l'époque de Balzac, mais bien suranné au sortir de la Grande Guerre :

« Elle a réussi... Elle était photogénique, et elle ne s'en doutait point... La photogénie est, à cette heure, la seule vraie philosophie humaine, la seule consolation des affligés, - et de ceux qui ne sont même pas affligés... Le bonheur des hommes tient tout entier dans la photogénie. Le Messie, on s'en doute enfin aujourd'hui, était photogénique... »

[...]

Sans le secours de la photogénie, les peuples n'auraient jamais pu endurer cinq années de guerre... Mais il y eut Charlot – et la guerre aurait pu durer cent ans...³⁷ »

Dans leur majorité, les articles développent l'idée que certaines choses ne s'expliqueraient pas, qu'un beau visage dans la réalité pouvait ne pas tellement « bien rendre » au cinéma, et que cela relèverait d'une sorte d'inexplicable mystère, où l'on retrouve donc la « pensée magique » que nous présupposons

36 Sur le rythme, voir Laurent GUIDO, *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007.

37 Maurice PRAX, « Physiologies parisiennes. La photogénique », *La Vie parisienne*, 3 décembre 1921, p. 1028.

plus haut. On va même jusqu'à écrire des pièces de théâtre sur la question (*Ma femme est photogénique*, vaudeville en 3 actes d'Auguste Achaume et Armory représenté en août 1923 à la Scala à Paris) et plus tard à organiser un concours de « Miss Photogénie » dans le cadre du Tour de France :

« M. Henri Desgranges, d'accord avec la direction de *Comœdia* et M. Maurice de Waleffe, ont décidé d'instituer un tour dit de photogénie ou de beauté féminine. De splendides chars fleuris promènent à travers la France les belles concurrentes qui ne seront plus élues par un comité restreint mais bien choisies par la photogénie régionale et nationale, les contrôles et les juges à l'arrivée. [...] Ce tour sera ouvert à toutes les demoiselles de tous pays, la photogénie comme l'art n'ayant pas de patrie³⁸. »

Si le projet semble relever du canular³⁹, il n'en dissimule pas moins une vérité, l'édulcoration de la notion, et parallèlement son éclipse du champ de la critique. Il faut dire qu'en 1933, au moment où ces lignes sont écrites, la notion de photogénie n'est plus guère utilisée au cinéma. Celui-ci, devenu sonore puis parlant, fait l'objet de nouveaux critères de détermination de sa qualité, où l'on retrouve la relation au théâtre – prévalence des dialogues oblige à l'heure du parlant –, où l'on invente aussi de nouvelles manières de le définir. C'est ainsi par exemple que dès 1929 les *Silly Symphonies* de Walt Disney sont perçues comme autant de chefs-d'œuvre d'un art en devenir, parce que pour la première fois l'image (animée) et le son y sont parfaitement synchrones, ce qui apparaît comme une performance et un indice de réussite artistique, sans qu'à aucun moment la photographie ne soit convoquée dans ce jugement⁴⁰.

Entre inventaire et doute, la photogénie dans la critique photographique de l'entre-deux-guerres

Dans un article pour la revue *L'instantané*, l'écrivain Émile Roux-Parassac soulignait en 1930 « le vague sens » du mot, qu'il ne renonçait pas pour autant à employer. Renvoyant la photogénie à l'habileté de l'opérateur, à sa science des éclairages et à l'expérience de son œil, il tentait de démystifier les mystères de la

38 Jean BASTIA, « Commedia dell'Arte », *Comœdia*, 9 juillet 1933, p. 3.

39 Maurice de Waleffe fut bien l'instigateur d'un concours de beauté dans les années 1920, mais en l'état actuel de nos recherches, il nous est impossible de dire s'il vit le jour au sein du Tour de France.

40 « On a salué aussi, dans les *Silly Symphonies* l'harmonieuse combinaison des images et de la musique, si intelligente, si heureuse, qu'elle reste encore un modèle inégalé » (Alexandre ARNOUX, « Une réussite : le dessin animé sonore », *Pour vous*, n° 52, 14 novembre 1929).

photogénie, en rappelant son synonyme emprunté au vocabulaire technicien, l'actinisme (terme crée en 1877)⁴¹.



Fig. 5. Première page de l'article de Jean Vétheuil, « La ville photogénique », *Photo-ciné-Graphie*, n°21, novembre 1934, p. 1.

(fig. 5.) ou « Sur les piscines et la photogénie⁴⁴ ». Renouant avec l'histoire du bleu photogénique, Vétheuil n'hésite pas à qualifier la photogénie de part « indéfinissable », révélant « la poésie, le côté presque humain de la chambre noire », et plaisante en imaginant l'objectif photographique comme « une sorte

Malgré le flou du terme, le champ photographique s'empare à nouveau de la notion de photogénie, au moment même où elle s'éclipse en critique cinématographique. Au seuil des années trente, la photographie explore sa photogénie, tentant de circonscrire les lieux, objets ou êtres les plus photogéniques. Ainsi dans *Photo-Ciné-Graphie*, le photographe Lucien Lorelle propose des essais de photogénie pour rendre les visages plus photogéniques grâce au maquillage⁴², tandis que dans la même revue, le critique et journaliste Jean Vétheuil produit des articles sur « La ville photogénique⁴³ »

41 Émile ROUX-PARASSAC, « Des pays et de leur photogénie », *L'instantané: journal mensuel de tout amateur photographe*, 1^{er} sept. 1930, p. 75.

42 Voir Lucien LORELLE, « Photogénie », *Photo-ciné-Graphie*, n° 28, juin 1935, p. 5 et Id., « Essai de photogénie », *Photo-ciné-Graphie*, n° 30, août 1935, p. 7.

43 Jean VÉTHEUIL, « La ville photogénique », *Photo-ciné-graphie*, n° 21, novembre 1934, p. 1-2.

44 Id., « Sur les piscines et la photogénie », *Photo-ciné-Graphie*, n° 30, août 1935, p. 1-3.

de lutin qui se plaît à jouer d'étranges tours»⁴⁵. Chez Brassai aussi, lorsqu'il explique sa technique pour photographier la nuit, le terme refait surface :

« La buée ainsi que le sol mouillé agissent en réflecteurs et diffusent la lumière des lampes en toutes les directions. Il faut donc photographier pareils sujets dans la pluie même, c'est elle qui les rend « photogéniques ». Je n'aurais jamais pu obtenir l'effet lumineux du pavé et du ruisseau si je ne les avais pas photographiés pendant qu'il pleuvait à torrent⁴⁶. » (fig. 6.)

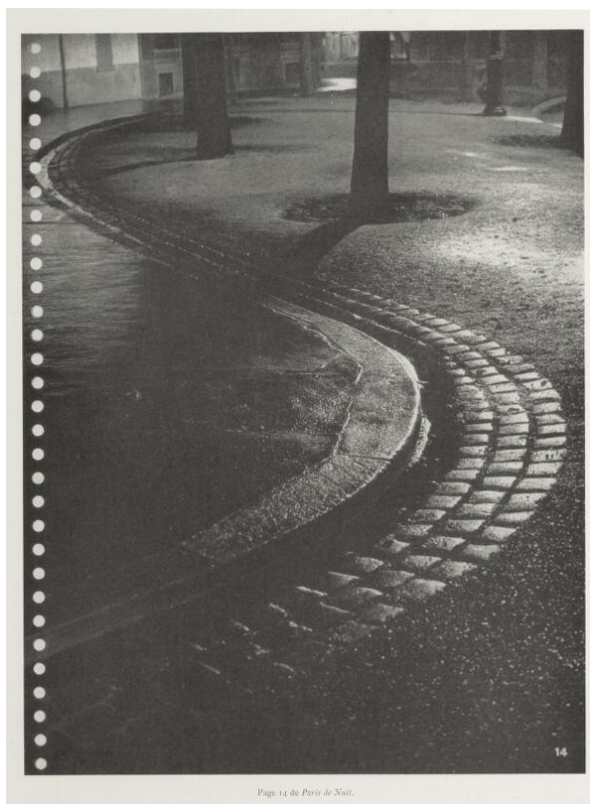


Fig. 6. Brassai, « Technique de la photographie de nuit », *Arts et métiers graphiques*, 15 janvier 1933, p.26, reproduisant une page du Paris de nuit de Brassai (la planche 14).

⁴⁵ *Ibid.*, p.1.

⁴⁶ BRASSAI, « Technique de la photographie de nuit. À propos de l'album "Paris de nuit" », *Arts et métiers graphiques*, 15 janvier 1933, p.27.

Cette photogénie photographique est-elle distincte de la photogénie au cinéma ? Si certains textes se contentent de redire pour la photographie ce que le milieu du cinéma avait écrit dans les années vingt, d'autres recherchent ses effets sur la photographie. Le critique d'art Louis Chéronnet peut être considéré comme l'un des initiateurs d'une telle réflexion :

« Le cinéma révéla le mouvement permanent et intérieur de la plus humble image, signala le drame du gros plan, variant ses angles de vues saisis de nouveaux rapports de lignes, grâce au *sunlight* inventa tout un jeu inconnu d'ombres et de lumières et nécessita pour son succès la mise au point de procédés comme la surimpression, le montage, le flou, etc. [...] ⁴⁷ »

À n'en pas douter, le cinéma aurait éduqué l'œil du public et des photographes eux-mêmes. Grâce au film muet, ceux-ci auraient appris à être proprement « photographiques ». On voit bien que, par un effet de vases communicants et de regards croisés, ce que le cinéma avait compris de l'usage de la lumière a rejailli sur la photographie. Dès lors, c'était moins le terme de photogénie lui-même, devenu plus anecdotique, que celui de photographie qui désignait cette opération de transmutation qui avait (enfin) permis au public de comprendre la valeur mécanique de l'image photographique.

Le deuxième effet de cette réflexion sur la photogénie au cinéma et en photographie est sans doute une dissociation. Contrairement aux discours qui dominaient la fin du XIX^e siècle, on ne considère plus photographie et cinéma comme relevant d'une même forme d'expression, l'un étant le versant mouvant et animé de l'autre. Certains cherchent au contraire ce qui distingue la photographie au cinéma de la photographie tout court. Leur similitude, qui repose notamment sur des moyens techniques, n'est que partielle. Pour Jacques Normand, photographie et cinéma se sont nuis mutuellement, car ce qui appartient en propre aux images cinématographiques – et a été parfois oublié – tient dans la notion de « rapport-rythme » : il ne s'agit pas simplement de mouvement mais du rapport entre deux mouvement⁴⁸. L'important aux yeux du critique, c'est que désormais la photographie est devenue un « art semblable aux autres, puisqu'on y lutte⁴⁹ » ; en définitive, elle est devenue moderne, au sens greenbergien du terme.

⁴⁷ Louis CHÉRONNET, « André Vigneau et la photographie », Galerie Le Portique, 99 boulevard Raspail (2 au 15 mai 1930)

⁴⁸ Jacques NORMAND « La photographie en face du cinéma », *Photo-ciné-graphie*, n° 32, octobre 1935, p. 16-17.

⁴⁹ *Ibid.*

autant fini sa trajectoire. Intrigant philosophes et sémiologues, la photogénie s'abrite tout contre l'ontologie des images⁵¹.

Que retenir pour conclure de ce parcours à l'intérieur d'une notion dont la fluctuation est constante ? Trois éléments nous semblent devoir être mis en exergue. Le premier tient à la grande plasticité de la notion, dont on a vu qu'elle pouvait être investie d'enjeux différents, tout en circulant de la photographie au cinéma et du cinéma à la photographie, plasticité qui s'accompagne d'emprunts aux usages précédents tout en les reformulant à d'autres fins. Parmi ces usages – c'est le deuxième constat – revient la manière dont est pensée la photogénie, de Henry Fox Talbot à Lucien Lorelle, en passant par Louis Delluc et Jean Epstein : il s'agit de désigner ce que l'œil humain est impuissant à restituer, mais ce que la médiation mécanique de la caméra rend visible. Ce recours à la médiation, à la machine, n'empêche pas un flou certain (sans mauvais jeu de mots) sur le résultat attendu – c'est le troisième élément que l'on peut déduire de ce cheminement : s'agit-il de faire saillir des choses jusqu'alors invisibles pour les yeux, de les rendre belles alors qu'elles ne le sont pas, de définir ce qui fonde le geste photographique ou cinématographique ? Au fond, ce n'est qu'*a minima* que l'on pourrait définir une photogénie qui reste toujours un mot pour dire « l'indicible » de l'opération cinématographique ou photographique. De ce point de vue, Edgar Morin n'avait pas tort. Mais tenter d'exprimer l'indicible, même par un mot qui pourrait sembler creux, n'est-ce pas le commencement de toute critique d'art ?

51 Voir par exemple Edouard PONTREMOLI, *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*, Grenoble, Jérôme Million, 1996.