

Histoire de l'art, no 99: La photographie en modèle

Eingabeschluss : 15.06.2026

Delphine Wanes

[Editorial note: Deadline changed to June 30, 2026]

Inventée au cours du premier tiers du XIXe siècle par différentes personnalités en France (Nicéphore Niépce, Louis Jacques M. N. P. Daguerre, Hippolyte Bayard), en Angleterre (William Henry Fox Talbot), au Brésil (Hercule Florence), la photographie a d'emblée instauré un rapport nouveau à la représentation esthétique. Par le choix de la camera obscura, dispositif optique conçu à la fin du XVIIe siècle, elle élisait la perspective albertienne et mettait ses pas dans ceux de la peinture pour s'appropriier le monde. La reproduction des œuvres d'art fut au cœur de la conception photographique ; le sujet offrit aux premiers opérateurs de prendre pied dans les ateliers des artistes et de faire la démonstration de leur virtuosité. Ainsi, dès les années 1840, Talbot incluait plusieurs images d'objets d'art dans les livraisons de Pencil of Nature. Quelques années plus tard, Louis-Désiré Blanquart-Évrard fondait à Loos-les-Lille la première imprimerie photographique ; publié en 1851, son Album de l'artiste et de l'amateur rassemblait des reproductions de dessins, d'estampes, de peintures, de sculptures, de salles de musées. La création à Florence de la société Fratelli Alinari, celle en Alsace de la maison Braun, signalent la part rapide et croissante prise, tant d'un point de vue esthétique qu'économique, par la diffusion photographique des artefacts.

L'accès aux œuvres par le plus grand nombre se fit, dès la fin du XIXe siècle, par l'entremise de la photographie, que ce fût par le biais d'épreuves de qualité, montées et encadrées comme on l'aurait fait des originaux, ou par celle de la carte postale, dont le commerce offrit la transformation de l'œuvre insigne en image domestique, accrochée aux murs des intérieurs même les plus modestes . Dès 1897, l'historien de la Renaissance et du baroque Heinrich Wölfflin soulignait combien ces représentations photographiques induisaient, malgré (ou à cause de) leur revendication à une fidélité objective à l'œuvre d'art reproduite, une perception nouvelle, changeante, liée au cadrage, à la mise en lumière, au point de vue, à la composition choisies par le photographe . Quelques décennies plus tard, Waldemar Deonna développait un point de vue proche en exaltant le lien précieux entre l'archéologue et le photographe et en mettant en évidence les transformations induites par l'usage de la photographie . En ce premier tiers du XXIe siècle, la prise en compte du tournant numérique, notamment à travers les techniques de modélisation 3D (photogrammétrie, reconstitutions, images calculées), prolonge et déplace les enjeux épistémologiques de la photographie.

Pourtant, malgré le rapport étroit entre histoire de l'art et archéologie avec la conception photographique, aussi bien dans les musées et galeries que dans les publications, peu d'études ont jusqu'alors été consacrées aux liens entre les disciplines, dont il convient de souligner la concomitance. Au début des années 2000, Roland Recht consacrait un séminaire du Collège de France à la reproduction photographique des œuvres d'art. Une exposition fondée sur les

collections du musée d'Orsay, « L'œuvre d'art et sa reproduction photographique », eut lieu à l'été 2006, sans connaître plus qu'un succès d'estime. De premiers travaux de recherche consacrés aux usages éducatifs et pédagogiques de la photographie dans les universités furent initiés à Strasbourg, à l'École française d'Athènes, à l'École du Louvre. Ces recherches, en cours, mirent en parallèle l'usage du moulage et celui de la photographie. Elles ont donné lieu à des publications . Le rôle essentiel de la photographie dans la conception même de l'enseignement et de la diffusion de l'histoire de l'art et de l'archéologie forme désormais un point fécond d'analyse autoréflexive de nos disciplines. Aux États-Unis, la Frick Collection consacre un séminaire annuel de recherche au fonds photographique (Photoarchive) rassemblé par l'institution privée dès sa création. Au sein de plusieurs grands musées français et internationaux – le Prado, le Louvre, le musée archéologique de Naples – de premiers programmes de repérage, de classement, de conservation et de recherche se mettent en place autour des fonds photographiques.

À de très rares exceptions près, ces différents programmes d'études et de recherche, universitaires et muséaux, ont porté essentiellement sur l'image photographique, sur sa valeur indicielle, soumise à l'original reproduit, comme si elle était susceptible de s'y substituer complètement. Peu d'attention a été encore accordé à la matérialité des artefacts photographiques, au contexte singulier de leur création, de leur conservation, de leur transmission. Peu de projets de numérisation ont pris en considération le verso des images (marques, inscriptions, tampons) et le paratexte (légendes, cartels, carnets de fouilles, notes de cours). De premières réflexions fondées sur la génétique des images, en parallèle aux études génétiques des textes, sont esquissées, notamment à l'École normale supérieure (revue Genesis). Plus encore, malgré la fascination qu'exercent les accomplissements créatifs d'Aby Warburg (L'Atlas Mnémosyne), de Georges Bataille (Lascaux ou la naissance de l'art) ou d'André Malraux (Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale, la collection « Univers des formes ») sur les érudits, amateurs d'art, historiens de l'art, archéologues et philosophes, le rapport ontologique entre la photographie et l'histoire de l'art et l'archéologie a été, encore, rarement questionné ou même évoqué (sauf Hans Belting, Roland Recht, Georges Didi-Huberman).

L'invention photographique, pourtant, naît au moment où s'établissent ces disciplines. Comme l'archéologie, la photographie se fonde sur un double lien entre passé révolu et étude du présent. Puisque ces disciplines articulent une perception du monde fondée sur la dialectique entre vu et non-vu, visible et invisible, toutes deux entremêlent rationnel et imaginaire ; l'esthétique de la révélation sous-tend leurs réflexions. L'approche conceptuelle de l'histoire de l'art, qui associe continuum historique et artefacts singuliers, la manière de les convoquer, entre les pages des livres comme au sein des salles de cours, sans s'attarder sur les distances géographiques qui les séparent, en ignorant volontairement les enjeux d'échelle (ce fut un des fondements de la séduction exercée par les publications de Malraux) et parfois la matérialité (technique, poids, volume), doit profondément à la photographie, aux choix d'images, et plus encore à la liberté de comparaison, de juxtaposition qu'elle permet, évocatrice de nouvelles approches, de nouvelles théories. Transparents pour bien des historiens d'art et archéologues qui les utilisent comme une source primaire de savoir, les artefacts photographiques sont pourtant des constructions intellectuelles qui conditionnent leurs démarches académiques.

Publié à l'occasion des célébrations du Bicentenaire de la photographie, ce numéro d'Histoire de l'art vise à réunir des approches différentes d'historiens de l'art et d'archéologues portant sur des disciplines diverses, embrassant le modèle épistémologique et théorique de la photographie au sein du musée, de l'université, des publications. On pourra s'interroger sur :

- La façon dont la photographie, avec son appareil conceptuel, ses caractéristiques et ses contraintes, a infléchi la construction de l'histoire de l'art et de l'archéologie comme champs de recherche et disciplines d'enseignement ;
- La manière dont la recherche dans ces domaines a pu stimuler des expériences photographiques nouvelles (révélation de l'invisible, redéfinition des modalités de représentation de la tridimensionnalité).
- La double nature, académique et vernaculaire, de la représentation photographique des œuvres d'art, dans une démarche qui peut être à la fois historique et ethnographique.
- La place de la photographie comme discipline et comme artefact collectionné et inventorié au sein des musées.
- Les enjeux de l'archive photographique et de ses liens avec les autres sources.
- Les usages de la photographie dite « scientifique » dans l'analyse des œuvres (imagerie multispectrale, infrarouge, radiographie), qui participent pleinement à la production de connaissances et à la transformation des regards.
- Le rôle de la photographie dans les publications en archéologie et en histoire de l'art.

Coordinateurs : Guillaume Biard (École française d'Athènes), Arianna Esposito (université Bourgogne-Europe) et Dominique de Font-Réaulx (musée du Louvre).

Secrétaire de rédaction : Delphine Wanes.

Les synopsis, comprenant une présentation du sujet problématisé (1 page), une bibliographie sommaire sur le sujet et une biographie de l'auteur (500 signes), sont à adresser sous forme de fichier PDF unique par courriel à l'adresse revuedachistoiredelart@gmail.com pour le 15 juin 2026 au plus tard.

Les propositions seront étudiées par le comité de rédaction.

Les projets retenus feront l'objet d'articles (30 000 signes) à remettre pour le 12 octobre 2026.

Quellennachweis:

CFP: Histoire de l'art, no 99: La photographie en modèle. In: ArtHist.net, 16.04.2026. Letzter Zugriff 25.06.2026. <<https://arthist.net/archive/52244>>.