

Guest editor : Lawrence GASQUET, Université Jean Moulin Lyon III – Institut d’Etudes
Transtextuelles & Transculturelles (IETT – EA 4186)

Jamais l’âme ne pense sans image.
Aristote

I photograph to find out what something will look like photographed.
Garry Winogrand

Far from holding up the mirror to nature, which is an assertion usually as triumphant as it is erroneous, it holds up that which, however beautiful, ingenious, and valuable in powers of reflection, [photography] is yet subject to certain distortions and deficiencies for which there is no remedy.
Lady Eastlake

THROUGH A LENS, MECHANICALLY: THE BIRTH OF PHOTOGRAPHY & THE GENESIS OF A RADICALLY NEW VISION

What if the story crafted by photography was one of *distortion*, of a technological recasting of the world? What if the ease with which photographs have been accepted as reflections of reality was a conditioned response? What if we have taught ourselves to forget that photography is a source of discontinuity, mediating between the viewer and the world? What if we have become blind to the fact that, by encoding what it captures and presents, photography is a source of rupture rather than of continuity?

We aim to provide an in-depth assessment of the first century of photography (1823-1910), when it was still an experimental technology in France and Great-Britain. This initial period of radical innovation stands in stark contrast with what came after, the period that Vilém Flusser has described as the age of the “redundant image” – a mass visual culture endlessly churning out what are essentially the same images for the same purposes. Our aim will be to highlight the epistemological revolution that photography created, and to sort out the theoretical issues that ensued.

[Returning to The Emergence of Photography to See It Afresh \(Niepce, Fox, Talbot\)](#)

In *Camera Lucida* Roland Barthes bemoaned the essential transparency of photography: whatever it presents to our eye, and however it does so, a photograph is always invisible: we never see it, in and of itself. (Barthes, 6). We never see it, because we are conditioned to ignore it in favour of what it signifies – we have trained ourselves to recognise only the latter. It is time to refocus our gaze upon the signifier – the photo itself, as a densely symbolic surface.

By concentrating on its early years, it is easier to perceive photography “per se” and avoid being distracted by what it purports to show us. At the moment of its emergence the dissonant potential of the new-born technology was starkly evident: the essential novelty of its output had not yet been obscured by its assumed resemblance to objects pre-existing in the world. We have failed to take into account the parallels between the invention of photography and that of writing. Before it was conceptualised as a simple filter or prism, before its inventors theorised what they had brought into being, before the public learned to blindly accept and adopt its output, photography was first and foremost an unparalleled innovation in man’s ability to create images. As such, it called out for a whole new hermeneutics. Setting aside the photogram (tracing the contours of light itself on a 1:1 scale, without intermediary); a road less travelled, but whose pioneers (Fox Talbot, Atkins) and stubborn contemporary partisans (Fabian Miller, Derges, Bucklow, Fuss) certainly merit further exploration – the triumphant ascent of the camera during this period cries out for analysis. For the camera – mechanical brush, palette and easel to the photographer – has drawn scant attention from theorists, its

ominous omnipresence having gone unnoticed because it was seen as a mere copying machine, an astonishingly efficient means of reproduction.

To Meditate the Mechanics of Photography Is to Realise Our Thoughts About It Have Been Mechanised

The philosopher Vilém Flusser identifies the camera as an *apparatus*: a complex system that recasts our experience, leading us to behold the world through a specific code (Foucault, Agamben, Crary, Alberti). Flusser insists that power lies with the camera rather than the photographer, with the former subtly bending the latter to its will: “in the act of photography, the camera does the will of the photographer but the photographer has to will what the camera can do” (Reaktion Books, 35). A product of human design, the camera becomes an extension of the body, influencing not only what is seen but what is thought, as demonstrated by Jonathan Crary in *Techniques of the Observer, on Vision and Modernity in the Nineteenth Century* and Kate Flint in *The Victorians and the Visual Imagination*. Flusser sees the camera as an early instance of programmed playthings capable of simulating thought and encouraging new modes of behaviour and ways of apprehending the world (67). The invention of photography therefore marks the beginning of the post-historical era, where mechanical means both model and determine how mankind interacts with the world.

We shall seek to understand why the spectator (or consumer) has lost consciousness of the fact that photographs are symbolic images rather than simple windows onto the outside world. Observers “consequently do not criticize [photographs] as images, but as ways of looking at the world (to the extent that they criticize them at all). Their criticism is not an analysis of their production but an analysis of the world.” (Flusser, 15). Lost to sight is the fact that photography produces not images of the world, but images born of a theoretical recasting of the world; photographs are always meta-images, no matter how well we have been conditioned to see them as isomorphic reflexions (Van Lier). The apparent objectivity of the photograph is an illusion. At the birth of photography, its abstract, symbolic properties were more apparent, at least until it was classified as a scientific (passively reflecting) rather than artistic (manipulating and creating) discipline. It is easier to see how pioneering photographers produced, manipulated and arranged symbols in the same fashion as a writer or painter (Flusser, 25). When first used, the clairvoyant nature of the camera was evident – its capacity to make visible possibilities that would not exist without it. Fox Talbot wrote as much when he declared, in *The Pencil of Nature*, « the eye of the camera would see plainly where the human eye would find nothing but darkness » (Plate VIII).

“On the Art of Fixing a Shadow” (Fox Talbot)

For Flusser, mankind needs images to understand the world even though they – paradoxically – *obscure* and *disguise* rather than reveal. Photographs are therefore essentially anti-determinist, allowing the invention of new modes of existence compatible with the vision which is crafted by the camera’s intermediation. Photography, and other so-called “technical” means of representation, are (like language) metacodes that reconstruct reality via symbols and imagination, creating an “image” that is only apparently reflective, given it is moulded by thought. Photography creates a shared illusion about the world, one fed by our desire to perceive the things that the camera alone allows us to see (« it is precisely the obscurity of the box which motivates photographers to take photographs. They lose themselves [...] inside the camera in search of possibilities » Flusser, 27).

We know – from disparate, but fragmentary, sources – that photography came into being in various places at various times (we can pose the question, along with François Brunet, whether it was a “discovery” or an “invention”), but remained in obscurity for many years (Niepce’s first *heliographies* are now thought to date from 1823). Its first spectators, unaccustomed to see the world through its lens, had to learn to decode its products. This proved no easy matter. In 1857 Lady Eastlake insisted that Wedgwood and Davy – the first to spot the surface marks left by light (1802) – were entranced by the action of chemicals and photons rather than the objects they seemed to trace (“the importance lay in the first stain designedly traced upon the prepared substance, not in the thing it portrayed”). In similar fashion, and even earlier, Lady Elizabeth Fulhame was entranced in the 18th century by photochemical traces of colour on textiles as she sought to create fabric woven from gold, silver and other metals. Only once Niepce, Daguerre and Fox Talbot had perfected their

respective techniques did a consensus come into being, conceptualising the objects they produced into a single category named “photography”.

It is our intention to question this monolithic approach by comparing what happened in the UK and in France in the 19th century: can a heliograph truly be compared to a daguerreotype or a calotype? Does a cyanotype, through colour, tell us different things than a sepia calotype, and, if so, why and how? What do such comparisons reveal, and what do they conceal? How should we understand the spectacular reduction of scale that photography introduced and the fact that it was taken on board with such apparent ease? Why was such an innovative technique assimilated so rapidly? Was the historical adoption of a common term – photography, chosen by John Herschel – for a variety of images produced by heterogeneous techniques an act of brutal simplification or the recognition of a common essence? Did politics have anything to do with it, given the struggle for technological supremacy between France and England at the moment when Arago announced that France would present the world with the gift of the daguerreotype? How should we view the homogenisation of the photographic process that took place after 1839? Although they all capture traces of light on a photosensitive surface, the cameras invented by Niepce, Daguerre, Fox Talbot, Bayard and their followers differ greatly in all other aspects (mechanics, chemistry, means of framing, type of contact, etc.). By focusing on these differences, can we gain a more critical perspective on the status accorded to photography in the 19th and 20th centuries?

Photography as a Conceptual Object

As it was invented and perfected, photography recast the *notion of the pictural, introducing a series of ruptures in the fabrication, form and reception of images*. The birth of photography can be seen as a disjunctive moment that created an epistemological revolution, suddenly bringing forth multiple possibilities and throwing into question the theoretical status of images.

The heuristic breach opened by this newfound medium was, however, short-lived. The novelty and heterogeneity of its technical procedures – which seemed to leave no room for virtuosity – were seen as placing photography firmly within the scientific, rather than artistic, field. Its radical originality was thus brushed under the carpet. That widespread recognition of photography’s status as a legitimate artistic practice has come only in the past 25 years may well be the result of the haste with which it was lodged in a reproductive niche: a means of producing passive copies of pre-existing objects. What if, rather than focusing exclusively on the resemblances between a photo and its object, we had remained alert to the dissemblance that it operates? That, after all, is what Lady Eastlake asked of us in 1858 when she insisted on the way that photography deforms what it captures.

Excluded from the cult of originality and the realm of virtuosity, photography came to play a key role in the emergence of conceptual art. Jan Dibbet’s “alternative” photography celebrates the impurity and imperfections of the medium, simultaneously capturing objects and making them impossible to see. Duchamp insisted that photography created a shortcut between conception and embodiment, allowing for the projection of pure thought. What if these 20th century theoreticians were simply rediscovering the insights of photography’s pioneers?

Possible subjects for articles (with a focus on Great-Britain):

- The print and its applications (photograms, lumigrams, *cameraless photography*, chronophotography by Marey and Muybridge etc.)
- The invention of perspective, the influence of drawing machines and the conceptualisation of reproduction (Brunelleschi’s Tavoletta, de Dürer’s perspectograph, pantograph, physionotrace, camera lucida, camera obscura, etc.)
- Text-image relations, encoding, intertextuality & interpicturality (Fox Talbot, *Pencil of Nature*, Daguerre, Bouton and the diorama, etc.), discursive and conceptual framework
- Standardisation, normativity, format
- Simplification, automatisisation, reproduction, prototypes et stereotypes, matrix vs singularity

- Magic, enchantment, poetry vs science & technology
- Scenography, composition, tableaux vivants, montage, collage, decorative arts et ornementation
- Scale and psychology, macrophotography et astronomical photography, reproducibility, anthropometry, conservation/preservation, private or public sphere, infinite/finite
- Photography vs entropy, vs natural decay (memory)
- Optics & modelisation
- Theory and artworks by William Henry Fox Talbot, Nicéphore Niepce, John Herschel, Anna Atkins, Hippolyte Bayard, Etienne-Jules Marey, Eadweard Muybridge, Julia Margaret Cameron, Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson, Alvin Langdon Coburn, Christopher Bucklow, Garry Fabian Miller, Susan Derges, Adam Fuss, etc.

Proposals of about 300 words, in French or in English, are to be sent together with a short biographical note to Lawrence Gasquet (lawrence.gasquet@univ-lyon3.fr) by February 16, 2024.

PENSER (COMME) L'APPAREIL : LA NAISSANCE DE LA PHOTOGRAPHIE OU L'ETINCELLE DISJONCTIVE

Et si l'histoire de la photographie était d'abord celle d'une *dissemblance* entre le monde et sa représentation, et non celle d'une ressemblance, qui viendrait dans un second mouvement induit par une pratique, et qui serait le résultat d'un processus d'apprentissage, ou si l'on préfère d'objectivisation ? Et si nous avons appris à ne plus voir la discontinuité essentielle qu'introduit la photographie, au point d'oublier qu'elle opère avant tout une rupture, une médiation entre l'homme et le monde, puisque, comme toutes les images techniques, elle repose sur un encodage ?

Nous chercherons ici à proposer un état des lieux de la photographie à ses débuts telle qu'elle apparaît au Royaume-Uni et en France (1823-1910), alors qu'elle est pleinement expérimentale (et donc radicale), avant qu'elle ne devienne ce que Vilém Flusser nomme « une image redondante », c'est-à-dire qu'elle ne se mue en extension du superflu, se dissolvant dans une culture de masse amorphe et sans véritable objectif que la répétition du même. Notre objectif sera de mettre en relief les bouleversements épistémologiques qui caractérisent la photographie au moment où elle surgit, et les enjeux théoriques qui en découlent.

Repenser la photographie en son surgissement initial (Niepce, Fox Talbot)

Roland Barthes regrette dans *La Chambre claire* que la photographie soit « transparente » : « Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit » (Barthes, 18). Ce n'est pas elle qu'on voit, car nous avons appris à ne plus la regarder pour ne plus voir que son signifié, c'est-à-dire un contenu référentiel que nous avons appris à reconnaître. Et si le signifiant, c'est-à-dire la surface symbolique de la photo, était en fait le point focal théorique central ?

Nous proposons ici de revenir aux premiers moments de l'existence de la photographie, afin de justement bien la regarder pour elle-même, et non pour une fois ce qu'elle prétend montrer. Car selon la perspective que l'on adopte, la photographie peut cliver plus qu'elle ne rassemble ; elle crée un nouvel objet avant même de ressembler à quelque chose qui existerait dans le monde. En ceci, elle est comme l'écriture. Avant d'être envisagée comme un filtre ou comme un prisme technique, avant qu'on apprenne à la lire, avant même que ses inventeurs puissent la conceptualiser, la photographie est une apparition qui rompt avec tout ce que l'on a pu envisager jusque là comme manière de faire des images. La photographie ouvre alors un espace herméneutique nouveau, c'est-à-dire qu'elle nous offre la possibilité de penser notre production historique d'images au prisme de sa technique radicalement nouvelle. Après la technique du photogramme, qui ne requiert pas d'appareil photographique puisque c'est une empreinte à l'échelle 1 (Fox Talbot, Atkins), l'appareil devient incontournable, sauf pour quelques artistes qui tiennent à faire de la photographie sans appareil, se tenant ainsi

dans une bulle historique particulière qu'il sera fécond d'explorer (Fabian Miller, Derges, Bucklow, Fuss). Ce que la photographie introduit très rapidement après 1839, et qui est écarté assez rapidement par les théoriciens du fait de sa mécanique dès lors qu'on obtint un cliché jugé « satisfaisant » (qu'est-ce qu'un cliché satisfaisant ?) c'est... l'appareil photographique.

Penser l'appareil & appareiller la pensée

Cet appareil photographique est dénommé *apparatus* par le philosophe Vilém Flusser ; il faut voir dans ce terme la possibilité de rappeler qu'il s'agit d'un dispositif, c'est-à-dire d'un système complexe qui va conditionner une expérience de manière à nous faire appréhender le monde par le biais d'un code (Foucault, Agamben, Crary, Alberti). Selon Flusser, à contre-courant de la pensée dominante du tournant du XIX^{ème} siècle, le *pouvoir* est détenu non par le photographe mais par l'appareil, qui va rapidement conditionner le *vouloir* du photographe : « dans le geste photographique, l'appareil fait ce que veut le photographe, et le photographe doit vouloir ce que peut l'appareil » (46). L'appareil est conçu par la pensée humaine - il est un prolongement du corps mais il ne tarde pas à informer la vision, puis la pensée, comme l'ont montré Jonathan Crary dans *Techniques of the Observer, on Vision and Modernity in the Nineteenth Century* ou Kate Flint dans *The Victorians and the Visual Imagination*. Flusser voit en l'appareil photographique le prototype premier des programmes-appareils qui « jouent » (*playthings*) à simuler la pensée et bientôt induisent des conduites individuelles et des manières de modéliser le monde (92) ; avec lui commence la post-histoire, un monde autoréférentiel capable de mathématiser le rapport de l'homme au monde, et de *l'informer*.

Nous chercherons à comprendre pourquoi le spectateur oublie régulièrement que les photographies sont des images symboliques avant d'être des fenêtres sur le monde. Le spectateur « ne critique pas [les photos] en tant qu'images, mais en tant que visions du monde (pour autant qu'il leur adresse la moindre critique). Sa critique est une analyse non de leur production, mais du monde. » (Flusser, 19). En d'autres termes, la photographie ne produit pas une image du monde, mais une *image d'une théorie sur le monde* ; l'image photographique est toujours une image réflexive, une méta-image, mais elle n'est pas perçue comme telle parce que ce que l'on a appris à voir, c'est son isomorphisme (Van Lier). En ce sens, l'objectivité des images techniques est illusoire ; ne pouvons-nous retrouver dans les premiers moments de vie de la photographie justement cette abstraction, ce symbolisme, qui furent par la suite niés alors que fut décrété son assujettissement à la science et qu'on la sépara de l'art ? Pourtant, tout comme l'écrivain ou le peintre, le photographe produit, traite et stocke des symboles (Flusser, 33) ; son appareil est clairvoyant, car il est une machine à suggérer des possibilités qui n'existeraient pas sans lui. N'est-ce que pas ce qu'écrit Fox Talbot dans *The Pencil of Nature* lorsqu'il déclare que « the eye of the camera would see plainly where the human eye would find nothing but darkness » (Plate VIII) ?

« On the Art of Fixing a Shadow » (Fox Talbot)

Selon Flusser, l'homme a besoin des images pour comprendre le monde, elles participent nécessairement de son intelligibilité, mais elles ne l'éclaircissent en rien : au contraire, elles *l'obscurcissent* et permettent à l'homme de s'inventer des modes d'existence contigus à la vision proposée par les vues médiées par l'appareil. Ainsi, la photographie et autres types d'images dites « techniques » sont (comme le langage) des métacodes qui restructurent par le biais de l'imagination et de la fonction symbolique la réalité, la transformant en une « image » que l'esprit modélisera au besoin. Il s'ensuit nécessairement une illusion généralisée quant à la nature du monde qui nous entoure, et une stimulation qui vient de la volonté de voir par le biais de l'appareil ce que l'on ne peut voir sans (« it is precisely the obscurity of the box which motivates photographers to take photographs. They lose themselves [...] inside the camera in search of possibilities » Flusser, 27).

Selon les traces (nécessairement lacunaires) que nous possédons, nous savons que la photographie apparut à divers endroits à des moments différents (nous pourrions raisonner, à la suite de François Brunet, afin de déterminer si elle est une « découverte » ou une « invention »), et elle resta elle-même dans l'ombre pendant de nombreuses années (on resitue les premières héliographies de Niepce vers 1823). Avant que l'on ne vît le monde à travers son prisme, on dut apprendre à le déchiffrer, et ce ne fut pas chose aisée. Lady Eastlake rappelle en 1857 que Wedgwood et Davy, qui les premiers remarquèrent que la lumière laissait une empreinte sur des surfaces (1802), entendaient placer tous leurs efforts sur les traces obtenues sous l'action de la chimie et

des photons, et non dans la chose que ces traces semblaient dessiner (« the importance lay in the first stain designedly traced upon the prepared substance, not in the thing it portrayed »). Avant eux, Lady Elizabeth Fulhame captura au XVIII^{ème} siècle des traces photochimiques de couleur sur des textiles, travaillant sur les réactions des sels métalliques à la lumière alors qu'elle cherchait à fabriquer des étoffes tissées d'or, d'argent et d'autres métaux. Il faudra attendre Niepce, Daguerre, et Fox Talbot avant que les techniques qu'ils ont respectivement perfectionnées puissent être conceptualisées, que leurs objets singuliers soient envisagés de manière relativement claire, et qu'un consensus se forme sur ces objets, que l'on choisit finalement d'englober sous la catégorie « photographie ».

Nous chercherons ici à réfléchir à la pertinence de cette unicité photographique en comparant ce qui s'est produit au Royaume-Uni et ailleurs au XIX^{ème} siècle : une héliographie peut-elle être comparée à un daguerréotype, ou à un calotype ? Un cyanotype peut-il nous dire plus de choses par le biais de sa couleur qu'un calotype sépia, et pourquoi ? Qu'est-ce que ces comparaisons induisent, et qu'est-ce qu'elles effacent ? Comment penser la réduction d'échelle extrêmement importante qu'induit la photographie, et que le spectateur néanmoins « incorpore » très rapidement ? Comment fonctionnent ces assimilations ? Le choix historique de rassembler sous un même nom (choisi d'après John Herschel) ces types d'images différentes, fruits de techniques hétérogènes, résulte-t-il d'une simplification et d'une assimilation motivées par leur statut d'empreinte par contact ? Ou bien ce choix fut-il motivé par des raisons politiques, à savoir la compétition technologique entre la France et l'Angleterre à partir du moment où Arago déclare que la France dote le monde de l'invention du daguerréotype ? Comment penser l'homogénéisation même du processus photographique tel qu'il se joue à partir de 1839 ? En effet, les artefacts inventés par Niepce, Daguerre, Fox Talbot, Bayard et leurs successeurs n'ont en commun qu'une technique de capture d'empreinte de la lumière sur une surface photosensible : par beaucoup d'autres aspects (appareils, chimie, choix de cadrage, choix de la cible, contact etc.) ils diffèrent sensiblement. Ces dissemblances peuvent-elles révéler des pistes nouvelles quant au statut accordé à la photographie aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles ?

La photographie comme objet conceptuel

La photographie prise au moment de son invention et de son perfectionnement opère un repositionnement du pictural et introduit une *suite de ruptures dans la fabrique, dans la facture, et dans la réception des images*. Le régime photographique naît ainsi en provoquant une étincelle disjonctive qui va induire un bouleversement épistémologique sans précédent : soudainement, une multiplicité de possibilités surgit. Le moment disjonctif est ainsi celui qui va permettre de poser des alternatives, d'augmenter l'indétermination quant au statut théorique de l'image, et ainsi d'ouvrir le spectre des possibles.

Cette ouverture heuristique portée par le médium « jamais vu » fut pourtant rapidement fermée : l'hétérogénéité et la nouveauté des procédés techniques qui le consacrent vont faciliter son identification au domaine scientifique, et son rejet de la sphère de l'art au profit de l'idée que l'on se fait de l'importance de la virtuosité du geste. Cependant, la disjonction que le nouveau régime photographique opère, le surgissement de possibilités radicalement nouvelles ne marquent-ils pas son originalité initiale et absolue ? Si la pleine légitimité de la photographie en tant qu'art remonte à moins d'un quart de siècle, n'est-ce pas parce qu'on l'a souvent (et avec beaucoup trop de hâte) pensée en termes d'inclusion, de « double », de copie, de reproduction (du réel, et de la peinture) ? Et si la photographie, avant d'être happée par le débat sur sa ressemblance soi-disant fusionnelle avec ce qu'elle représente, avait davantage à voir avec la *séparation, la différence, la dissemblance* ? Lady Eastlake en 1857 ne dit pas autre chose, lorsqu'elle souligne qu'il serait erroné de ne pas voir la déformation que l'acte photographique entraîne.

Contrecarrant le culte de l'originalité de l'œuvre d'art et de l'artiste comme virtuose, le médium photographique est lié à l'émergence de l'art conceptuel, qu'il prédit et qu'il innove. « L'autre photographie » de Jan Dibbets célèbre son impureté, ses imperfections, et elle nous montre une chose tout en nous empêchant de la voir. Duchamp considérait que la photographie permettait un court-circuit entre la pensée et l'œuvre, ouvrant la voie à la projection mentale pure. Et si finalement ces théoriciens redécouvraient la perspective originelle des pionniers de la photo ?

Les articles pourront par exemple aborder les éléments suivants (en privilégiant l'apport britannique) :

- Considérations chromatiques et encodage (sépia, noir et blanc, cyan, couleur)
- Photographie & conceptualisation de l'invisible (photographies auratiques, spectrales, invention de la capture des rayons X, microphotographie, télescopes, etc.)
- La surface photographique et l'information (granulation, irrégularités, discontinuités ou continuités)
- L'empreinte, ses continuités et ses discontinuités (photogrammes, lumigrammes, sténopé, *cameraless photography*, chronophotographie de Marey et Muybridge, etc.)
- L'invention de la perspective, l'influence des machines à tracer et la conceptualisation de la copie (Tavoletta de Brunelleschi, perspectographe de Dürer, pantographe, physionotrace, camera lucida, camera obscura, etc.)
- Relations texte-image et encodage, intertextualité et inter picturalité (Fox Talbot, *Pencil of Nature*, Daguerre, Bouton et le diorama, etc.), cadre discursif et conceptuel de l'oeuvre
- Standardisation, normativité, format
- Simplification, automatisation, reproduction, prototypes et stéréotypes, matrice vs singularité
- Magie, enchantement, poésie vs science & technique
- Scénographie, composition, tableaux vivants, montage, collage, arts décoratifs et ornements
- Echelle physique et couplage psychologique, macrophotographie et photographie astronomique, reproductibilité, anthropométrie, conservation/préservation, dimension publique ou privée, infini/fini
- Photographie vs entropie, vs désagrégation naturelle de toute trace (mémoire)
- Théorie optique de l'image / modélisation
- Théorie et oeuvre de William Henry Fox Talbot, Nicéphore Niepce, John Herschel, Anna Atkins, Hippolyte Bayard, Etienne-Jules Marey, Eadweard Muybridge, Julia Margaret Cameron, Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson, Alvin Langdon Coburn, Christopher Bucklow, Garry Fabian Miller, Susan Derges, Adam Fuss, etc.

Les propositions de communication, en français ou en anglais, de 300 mots environ, ainsi qu'une notice biographique, sont à envoyer à Lawrence Gasquet (lawrence.gasquet@univ-lyon3.fr) avant le 16 février 2024.

Pistes bibliographiques

- ALPERSON, Philip, ed., *The Philosophy of the Visual Arts*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954.
- AUMONT, Jacques. *L'image*. Paris, Nathan, 1990.
- BAGEAC, Quentin. *Tableaux vivants: fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999.
- BARTHES, Roland. *La Chambre claire*. Paris, Gallimard, 1980.
- BARNES, Martin, *Cameraless Photography*, London, Thames & Hudson V&A, 2018.
- BARNES, Martin, *Shadow-Catchers: Cameraless Photography*, London, Merrell Holberton, 2010.
- BARTRAM, Michael. *The Pre-Raphaelite Camera, Aspects of Victorian Photography*. Londres, Widenfeld and Nicolson, 1985.
- BATCHEN, Geoffrey, *Burning With Desire, The Conception of Photography*, Cambridge and London, MIT Press, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des objets*, Gallimard, 1968.
- BECKER, William, BRUNET, François, *L'Héritage de Daguerre en Amérique*, Paris, Mare et Martin Arts, 2013
- BENJAMIN, Walter. *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. 1939, Paris, Allia, 2012.
- BERT, Jean-François, *Le Courage de comparer. L'Anthropologie subversive de Marcel Mauss*, Paris, Labor et Fides, 2021.
- BROWN, S.C., *Objectivity and Cultural Divergence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- BRUNET, François, *La Photographie: histoire et contre-histoire*, Paris, PUF, 2017
- BRUNET, François, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2011
- BUCKLAND, Gail, *Fox Talbot and The Invention of Photography*, Londres, Scholar Press, 1970

- BURNETT-BROWN, Anthony, ROBERTS, Russel, et al, *Specimens and Marvels, The Work of William Henry Fox Talbot*, Bradford, Aperture, 2000.
- CANGUILHEM, Denis, *Le Merveilleux scientifique : photographies du monde savant en France (1844-1918)*, Paris, Gallimard, 2004
- CHALLINE, Eleonore, *Une Histoire contrariée, le musée de photographie en France, 1839-1945*, Paris, Macula, 2017
- CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer, on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass., MIT publications, 1992.
- COOK, Susan E., *Victorian Negatives, Literary Culture and the Dark Side of Photography in Nineteenth Century* New York, Suny Press, 2019
- DAGOGNET, François, *Changement de perspective. Le Dedans et le dehors*, Paris, La Table ronde, 2002.
- DAMISCH, Hubert. *La Dénivelée: a l'épreuve de la photographie*. Paris, Seuil, 2001.
- DAMISH, Hubert, *L'Origine de la perspective*, 1987, Paris, Flammarion, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma I: l'Image-mouvement*. Paris, Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma II: l'Image-temps*. Paris, Minuit, 1985.
- DASTON, Lorraine, GALISON, Peter, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007.
- DASTON, Lorraine, PARK, Katharine, *Wonders and the Order of Nature 1150 – 1750*, New York, Zone Books, 2001.
- DEAR, Peter, *The Intelligibility of Nature, How Science Makes Sense of the World*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.
- DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, 1967, Paris, Gallimard, 1992.
- DIBBETS, Jan, VERHAGEN, Erik, et al, *La Boîte de Pandore, une autre photographie*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
- DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*. Paris: Nathan, 1990.
- EASTLAKE, Lady Elizabeth, « Photography », *The London Quarterly Review*, No. 101, April 1857, pp. 442-468
- ECO, Umberto, *La Guerre du Faux*, 1985, Paris, Grasset, 2008.
- EDWARDS, Paul. *Je Hais les photographes!* Paris, Anabet, 2006.
- ELKINS, James, Ed. *Photography Theory*, London, Routledge, 2013.
- EMERLING, Jae, *Photography History and Theory*, London, Routledge, 2013
- FABIAN MILLER, Garry, BARNES, Martin, *Illumine: Photographs by Garry Fabian Miller, a Retrospective*, Londres, Merrell, 2005
- FLINT, Kate, *The Victorians and the Visual Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- FLUSSER, Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, 1983, Paris, Circé, 1996.
- FLUSSER, Vilém, *Towards a Philosophy of Photography*, 1983, Londres, Reaktion Books, 2000.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres ». 1967. *Dits et écrits, II*, 1984 (conférence au Cercle d'études architecturales), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, (n°5, octobre 1984) : 46-49.
- FOX TALBOT, William Henry, « 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 », Londres, R & J E Taylor, 1839.
- FOX TALBOT, William Henry, *The Pencil of Nature*, Londres, Longman, Brown, Green ad Longmans, 1844-46, six fascicules. New York, Da Capo Press, 1969.
- FRAENKEL, Jeffrey, Mellor, David Allan, *Under the Sun*, San Francisco, Fraenkel Gallery, 1997.
- FRECHURET, Maurice, *Effacer. Paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, Les Presses du Réel, 2018
- FRIZOT, Michel, *L'Homme Photographique*, Paris, 2018.
- FRIZOT, Michel, *Etienne-Jules Marey Chronophotographe*, Paris, Nathan-Delpire, 2001
- GELL, Alfred, *L'Art et ses agents, une théorie anthropocentrique*, Strasbourg, Les Presses du Réel, 1998.
- GILLISPIE, Charles Coulston, *The Edge of Objectivity: An Essay in the History of Scientific Ideas* (Princeton: Princeton University Press, 1966)
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Art and Illusion*, Londres, Phaidon, 1960.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Traité des couleurs, Farbenlehre*, 1810, Paris, Triades, 1980.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, Phaidon, 1982.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *The Sense of Order*, London, Phaidon, 1984.
- GOODMAN, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett, 1978.
- GIRARDIN, Daniel, PIRKER, Christian. *Controverses: une histoire juridique et ethnique de la photographie*. Paris, Actes Sud, 2008.
- GRAUKROGER, Stephen, *The Emergence of a Scientific Culture: Science and the Shaping of Modernity 1210-1685*, Oxford, OUP, 2008.
- GRAY, Michael, OLLMAN, Arthur, McCusker, Carol, *First Photographs, William Henry Fox Talbot and the Birth of Photography*, New York, Powerhouse, 2002.

- GREENAWAY, Peter. *The Belly of an Architect*. Londres, Faber & Faber, 1988.
- GREEN-LEWIS, Jennifer. *Framing the Victorians: Photography and the Culture of Realism*. Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1996.
- GROJNOSNOWSKI, Daniel, *Photographie et croyance*, Paris, La Différence, 2012.
- HAVELANGE, Carl, *De l'Œil et du monde, une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.
- HAWORTH-BOOTH, Mark *Elective Affinities : Susan Derges, Garry Fabian Miller*, Londres, Michael Hue-William Fine Art, 1996.
- JAY, Martin, *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley : University of California Press, 1993.
- JAY, Paul, *Les Conserves de Nicéphore, Essai sur la nécessité d'inventer la photographie*, Châlon-sur-Saône, Société des Amis du Musée Nicéphore Niepce, 1992.
- JONES, Caroline A., GALISON, Peter, ed., *Picturing Science, Producing Art*, Londres, Routledge, 1998.
- KELLER, Corey, *Brought to Light. Photography and the Invisible 1840-1900*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art & Yale University Press, 2008.
- KEMP, Martin, *Seen/Unseen, Art, Science & Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique: Pour une théorie des écarts*. Paris, Macula, 1990.
- LEMAGNY, Jean-Claude. *L'Ombre et le temps: essais sur la photographie comme art*. Paris, Nathan, 1992.
- LEVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1960.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris : Julliard, 1961.
- MAREY, Étienne-Jules, *La Méthode graphique dans les sciences expérimentales...*, Paris, Masson, s. d. [1878]
- MAREY, Étienne-Jules, *Le Mouvement*, Paris, Masson, 1894
- MARIN, Louis. *Des Pouvoirs de l'image*. Paris, Gallimard, 1993.
- MARTIN, Jean-Hubert, *L'Art au Large*, Paris, Flammarion, 2012.
- MAUSS, Marcel, *Essai sur le Don, Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques, 1924, Paris, PUF, 2012*.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: the University of Chicago Press, 1986.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- NEUSÜSS, Floris, *Photogrammes*, Paris, Nathan, 1998.
- NEWTON, Isaac, *Opticks, or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*, 1730, New York, 1952
- OVENDEN, Graham. *Pre-Raphaelite Photography*. Londres: Academy, 1972.
- POIVERT, Michel, *Brève Histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015.
- PRODGER, Phillip, *Darwin's Camera, Art and Photography in the Theory of Evolution*, Oxford, OUP, 2009
- PRODGER, Phillip, *Victorian Giants: the Birth of Art Photography*, London, National Gallery Publications, 2018
- RABB, Jane M. *Literature and Photography : Interactions 1840-1990*. Albuquerque : University of New Mexico Press, 1995.
- ROCHE, Denis. *La Disparition des lucioles - Réflexion sur l'acte photographique*. Paris : Edition de l'Etoile, 1982.
- ROUILLE, André, *La Photographie en France, textes et controverses : une anthologie 1816-1871*, Paris, Macula, 1989.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'image précaire*. Paris: Seuil, 1987.
- SCHAAF, Larry J. *Out of the Shadows. Herschel, Talbot and the Invention of Photography*, Yale, Yale University Press, 1992.
- SCHAAF, Larry J. *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Harmondsworth: Penguin, 1968.
- SICARD, Monique. *La Fabrique du regard*. Paris: Odile Jacob, 1999.
- SNYDER, Joel, GREENOUGH, Sarah, TRAVIS, David, WESTERBECK, Colin, *On the Art of Fixing a Shadow, One Hundred and Fifty Years of Photography* (Chicago : National Gallery of Art, 1989).
- SONTAG, Susan. *On Photography*. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- SOULAGES, François. *Esthétique de la photographie : la perte et le reste*. Paris : Nathan, 1998.
- RECHT, Roland, *L'Objet de l'histoire de l'art*, Paris, Collège de France Fayard, 2003.
- REY Olivier, *Une question de taille*, Paris, Stock, 2014.
- RIBEYROL, Charlotte, *The Colours of the Past in Victorian England*, Oxford, Peter Lang, 2016.
- RORTY, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton U.P., 1979.
- RUSKIN, John, *The Complete Works of John Ruskin*, ed. E.T. Cook and Alexander Wedderburn, 39 vols., George Allen, Londres, 1903–1912.
- SMITH, Lindsay. *Victorian Photography, Painting and Poetry. The Enigma of Visibility in Ruskin, Morris and the Pre-raphaelites*. Cambridge: Cambridge: CUP, 1995.
- SMITH, Lindsay, *Color and Victorian Photography*, Londres, Routledge, 2020.
- STAFFORD, Barbara, *Visual Analogy*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001.
- STERLING, Colin, *Heritage, Photography, and the Affective Past*, London, Routledge, 2019

- STEWART Susan, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore, MD, 1984.
- TAVERNOR Robert, *Smoot's Ear: The Measure of Humanity*, New Haven and London, Yale University Press, 2007.
- TUCKER, Jennifer, *Nature Exposed, Photography as Eyewitness in Victorian Science*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2005.
- VAN LIER, Henri. *Philosophie de la photographie*. Paris: Les Cahiers de la photographie, 1983.
- WALTON, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe, On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard : Harvard University Press, 1990.
- WEDGWOOD, Thomas, DAVY, Sir Humphry, « An Account of a Method of Copying Paintings upon Glass, and of Making Profiles, by the Agency of Light Upon Nitrate of Silver », *Journal of the Royal Institution of Great Britain*, vol. I, 1802.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- ZERBIB, David. *In Octavo: des formats de l'art*. Dijon et Annecy, Les Presses du Réel / ESAAA, 2015.