Transatlantica
Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2011
Sport et société / Animals and the American Imagination

Dog-type : amours de chiens, chiennes d'images et types ordinaires dans le daguerréotype américain

François Brunet

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/transatlantica/5521
DOI : 10.4000/transatlantica.5521
ISSN : 1765-2766

Éditeur
Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique
François Brunet, « Dog-type : amours de chiens, chiennes d'images et types ordinaires dans le daguerréotype américain », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2012, consulté le 03 février 2023. URL : http://journals.openedition.org/transatlantica/5521 ; DOI : https://doi.org/10.4000/transatlantica.5521

Ce document a été généré automatiquement le 3 février 2023.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Dog-type : amours de chiens, chiennes d'images et types ordinaires dans le daguerréotype américain[1]

François Brunet

> I remember when the newspapers first announced that a French chemist named Daguerre had, after long experimenting, succeeded in fixing the image shown in the camera obscura on a chemically prepared plate. I remember some of the comments made on the great discovery. One writer said it would probably do away with oil painting. I remember the difficulty the public had in spelling and pronouncing that hard name Daguerreotype—Da-gu-erreotype, Dag-u-erreotype, and the vulgar Daug-re-o-type, and finally the Dog-type. I remember the public estimate of the "dark room;" they thought the operator conducted some hocus-pocus affair in there. "Say, now, Bogardus, what do you do in there, do you say something over it?" I remember when a prominent merchant who had had a daguerreotype taken was asked how it was done. He said you sat and looked in the glass (lens) until you "grinned yourself on the plate".
> Abraham Bogardus (1885, cité par Welling, 15)

1 Dans la photographie du XIX^e^ siècle, les animaux sont rares — et surtout les animaux vivants, puisque la longueur des temps de pose contraint les amateurs de bestiaire, au

moins jusque vers 1870, à ne faire poser que des cadavres, des trophées de chasse, des spécimens assoupis, ou encore des espèces domestiques lentes de mouvement (voir Newton, Brower)[2]. Dessinateurs et peintres animaliers gardent ainsi leur emploi et leur prestige, particulièrement auprès des cercles de chasseurs (Mechling) et s'agissant des espèces rapides des grands espaces américains, bisons, buffles ou mustangs lancés à leur poursuite (Goetzmann et Goetzmann, 258-83). Ce n'est qu'après 1870 et l'avènement des plaques sèches que des illustrateurs photographiques comme William Henry Jackson pourront prendre — ou plutôt composer — des groupes de mouflons et autres villages de chiens de prairie[3] ; et que la grande analyse photographique du mouvement, initiée par Eadweard Muybridge et ses commanditaires, fera découvrir au grand public les phases de la « locomotion animale »[4]. Jusqu'à la fin du siècle, cependant, et même au-delà, les singularités techniques et conceptuelles de la photographie — qui ne saurait illustrer que des individus et non des types, et qui peine à mettre en valeur des traits morphologiques structuraux, sans parler des couleurs — expliquent que les grandes enquêtes ornithologiques ou ichtyologiques recourent plus volontiers au dessin[5]. Ces restrictions sont valables *a fortiori* pour la période du daguerréotype, procédé primitif par sa relative lenteur mais surtout par la petite taille et l'unicité de l'image obtenue (un positif direct sur plaqué d'argent), qui en font un médium d'usage principalement privé, peu adapté à la distribution et par conséquent à des propos documentaires. Dans cette nature souvent morte que représente la photographie du XIX^e^ siècle, la race canine fait pourtant exception et, au sein du grand mouvement de « démocratisation » de l'image de soi, compagnie à la race humaine. Or cette compagnie n'est pas toujours aussi simple et harmonieuse que le laisseraient croire le cliché du chien ami ou fidèle serviteur de l'homme et son intervention traditionnelle dans les *conversation pieces* du XVIIIe siècle anglais.

Contextes : la place du chien dans l'art du portrait photographique

2 Dès la période du daguerréotype, aux États-Unis tout particulièrement, et dans tout le développement ultérieur de la photographie, le chien — en pleine expansion comme animal de compagnie, mais aussi traditionnel auxiliaire à la ferme et à la chasse — est un figurant récurrent des portraits, parfois un sujet à part entière. Le portrait au chien, et secondairement le portrait de chien, volontiers humoristique, constituent un corpus relativement conséquent, bien connu et apprécié des amateurs et des collectionneurs[6]. Le photographe canadien William Notman (1826-1891) sera dans la période victorienne l'un des grands spécialistes du portrait au chien et du portrait de chien[7]. Longtemps avant le conceptualiste William Wegman et ses *weimaraners*, tout un genre de la comédie canine se développera sur les « cartes de visite » photographiques puis les cartes postales illustrées (*picture postcards*) ainsi que dans la photographie familiale[8]. Dans ce qu'on appelle aujourd'hui « dog art », genre à la fois populaire et estimé, la photographie ancienne tient une place notable[9]. Ici, c'est bien entendu la légendaire faculté de *pose* du chien qu'exploite et met en scène la photographie.

3 Une galerie de « portraits au chien » suffisamment conséquente permettrait d'esquisser une photogénie comparée des espèces et des poses canines et d'interroger sa relation à la sociologie des maîtres qu'elles accompagnent, où les enfants de la bourgeoisie blanche occuperaient certainement une place de choix. Notman pratique

volontiers ces compositions compassées d'enfants au chien[10]. Pour la période du daguerréotype, déjà, on trouve facilement sur le Net des exemples de ces portraits d'enfants accompagnés de chiens qui figurent à la fois la tendre intimité, l'innocence du jeu, voire une humanité désignée justement par cette relation au chien[11]. En voici deux, empruntés à Bill Becker, montrant des enfants oisifs et pensifs, accompagnés de leurs compagnons, l'un vivant l'autre un jouet (Fig. 1 et 2). Un véritable travail de recension et d'étude de ces portraits associés reste cependant à entreprendre.



Daguerréotype (1/6e de plaque), portrait d'un petit garçon avec un chien reposant la tête sur son genou, ca. 1850.©Wm. B. Becker Collection/American Museum of Photography.



Daguerréotype (1/6e de plaque), portrait d'une petite fille tenant un chien en céramique.©Wm. B. Becker Collection/American Museum of Photography

4 En tout état de cause, un certain nombre d'indices contextuels suggèrent que le chien, en tant que fidèle compagnon de l'homme (ou de l'homme et de la femme blancs), joue un rôle symbolique non négligeable — au-delà de sa valeur d'indice sociologique — dans ce qu'on pourrait appeler une morale politique du portrait photographique. Comme en peinture, et comme l'esclave de couleur, le chien n'est pas que le serviable accessoire du portrait ; sa place dans la scénographie de ce genre ultra-codé reflète et interroge le scénario politique qui en est la structure sémantique fondamentale : la représentation de la puissance, ou de l'impuissance, du sujet au regard de son environnement et notamment du photographe. Les poses du chien peuvent ainsi mettre en abyme les exercices de cabotinage humain qu'encouragent les manuels de portrait, plus généralement renforcer la prestance voire le rayonnement des individus — ou des groupes — portraiturés. Un exemple un peu postérieur au daguerréotype est fourni par ce portrait de groupe de la mission d'exploration Hayden, pris par W.H. Jackson dans le

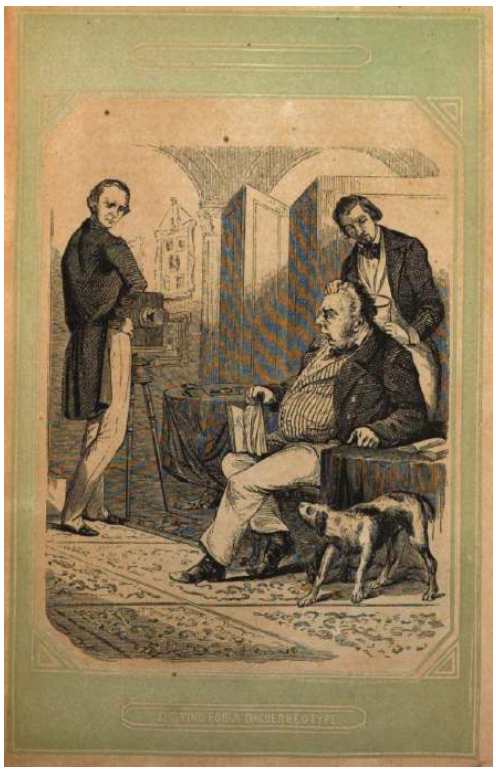


William Henry Jackson, "Group of all the members of the Survey, made while in camp at Red Buttes at the junction of the North Platte and Sweetwater Rivers, Wyoming", 1870. Epreuve à l'albumine d'après négatif au collodion.
Source : United States Geological Survey Photographic Library.

5 Wyoming en 1870. La présence d'un chien confortablement installé au premier plan du groupe, lui-même paisiblement attablé en plein champ, un trophée de chasse posé en évidence à sa droite, peut être interprétée comme un marqueur assez littéral de la prise de possession d'un territoire — et plus précisément de ce que j'ai appelé la « mise en scène d'une *conquête douce* » par l'exploration des années 1870 (Brunet 2000b, 46), entreprise à grand spectacle. Alors que les mules, à l'arrière-plan, tournent le dos à l'appareil, le chien est campé au premier plan, à peu près au centre du tiers inférieur de l'image, couché entre deux personnages assis qui sont le chef de la mission (F.V. Hayden, à droite) et son secrétaire (C.S. Turnbull, à gauche). Quant au photographe, W. H. Jackson, il se tient un peu en retrait au second plan, à droite de la table, et dans une position à peu près symétrique à celle du peintre Sanford Gifford, debout au fond à gauche à côté des cuisiniers, ces derniers formant avec le photographe les deux extrémités d'un triangle dont le sommet coïncide précisément avec la place du chien. Non seulement, ici, comme dans d'autres clichés de la période où le photographe s'inclut dans le portrait de groupe, il est situé en retrait, sur le côté, dans une position significativement écartée[12]. Mais la position du chien, en véritable figure de proue du groupe photographié en V, n'est pas loin de désigner le molosse comme le maître — ou l'un des maîtres — de l'image. La composition soigneusement scénographiée illustre du même mouvement la conquête du territoire par une science « américaine » et puissante et le statut auxiliaire, pour ne pas dire absent, du photographe (à supposer, d'ailleurs, que celui-ci soit identifiable par le spectateur).

Le chien témoin de la destitution du maître.

6 C'est cette structure sémantique complexe, mettant en scène la confrontation voire le conflit de deux puissances imaginaires ou imaginées — celle du sujet, celle du photographe — que je voudrais éclairer plus avant en m'appuyant sur un dessin de 1849, représentant une scène de portraiture chez le daguerréotypiste, où intervient en bonne place un chien.



« Sitting for a Daguerreotype », gravure (d'après dessin) en illustration de Timothy S. Arthur, "The Daguerreotypist", *Sketches of Life and Character*, Philadelphia, Bradley, 1850, planche faisant face à la p. 122.

7 Que fait le chien, en bas à droite, dans cette gravure d'allure satirique ? Tentons d'abord d'analyser la composition en elle-même et l'histoire qu'elle raconte, avant de nous reporter à la nouvelle qu'illustre cette image. Dans un cadre assez stylisé qui doit représenter le salon de prise de vue du daguerréotypiste, sont disposés trois hommes — et un chien, donc. Au centre, le sujet ou *sitter*, assis comme il se doit, homme corpulent à la pilosité abondante et à l'expression sévère, dont la mise dénote un notable. A gauche au fond de la scène, l'opérateur, debout à côté de sa chambre (*camera*) et près de son « cabinet noir » (*dark room*) dans une position surplombante, doté d'une silhouette mince et élégante et d'une posture vaguement artiste, posant un regard apparemment bienveillant sur son modèle. A droite son assistant, occupé à préparer le modèle, placé au centre du dessin. Pour éviter au maximum les bougés intempestifs, on a donc assis et solidement installé l'homme entre deux guéridons, sur chacun desquels repose l'une de ses mains ; en outre l'assistant veille à immobiliser la tête du sujet, sur laquelle il pose une main, en ajustant de l'autre main un appuie-tête (*headrest*). Le sujet tient de sa main droite un livre, curieusement ouvert et tourné vers l'appareil, comme s'il le lui présentait ; un autre livre est posé sur la table à sa gauche. Devant la table se tient le chien, qui pourrait être celui du sujet, destiné lui aussi à servir d'accessoire, selon le

rituel du portrait au chien. Cependant l'attitude de ce chien n'est pas celle de la pose, tandis que son regard semble monter vers le daguerréotypiste. Le chien serait-il, alors, un autre assistant ?

8 Dans un passage célèbre de son journal de 1841, Ralph Waldo Emerson écrivit, à propos du rituel du portrait daguerrien dont il avait lui-même fait une expérience plutôt amère :

> Tis certain that the Daguerreotype is the true Republican style of painting. The artist stands aside and lets you paint yourself. If you make an ill head, not he but yourself are responsible and so people who go Daguerreotyping have a pretty solemn time. They come home confessing & lamenting their sins. A Daguerreotype Institute is as good as a National Fast. (Porte, 271)

9 L'essayiste bostonien semble ainsi voir dans la photographie ou dans l'idée de photographie une métaphore de l'idéal égalitaire de la « république » et une promesse de réforme des âmes qui ne serait plus liée à la religion traditionnelle (Brunet 2000a, 198-207). Plutôt que d'aller à confesse, allez donc chez le daguerréotypiste, dit-il en somme. Ce protocole « républicain » pourrait bien être le sujet de notre image, qui suggère que ce qui se passe chez le daguerréotypiste s'apparente à une *inversion des valeurs.* Le gros notable est littéralement pris en main par le svelte assistant, qui lui tient le crâne à la façon d'un dentiste (on compare souvent, au XIX[e] siècle, la pose chez le photographe à la séance d'arrachage de dents) ou, pire, d'un marchand d'esclaves, comme pour lui signifier qu'il ne s'appartient plus. Le livre tenu ouvert sur sa cuisse droite, comme les colonnes faiblement dessinées, traduisent la vacuité du code bourgeois de la respectabilité. Comment ne pas penser, devant cette scène, que le sujet du portrait, le notable, est représenté ici *sous la menace* du daguerréotype, comme le juge Pyncheon dans *La Maison aux sept pignons*, roman de Nathaniel Hawthorne paru deux ans après l'histoire qu'accompagne cette image (Trachtenberg 1997, 422-31 ; Reynolds, 268-70) ?

10 Or, le chien n'est pas pour rien dans cet effet. Qu'on l'identifie comme le compagnon du sujet ou (ce qui est historiquement bien improbable) comme l'auxiliaire du photographe, sa posture rencognée, dominée, n'est pas celle de la pose, et sa méfiance semble clairement dirigée vers ou contre le daguerréotypiste, dont la tête, sinon le regard, penche plutôt vers le chien que vers le gros homme. Et du même coup, si le chien n'est pas l'auxiliaire du photographe mais bien le compagnon du *sitter*, celui qui dans le portrait au chien était censé servir à témoigner de la plénitude du rayonnement de son maître, ne peut-on imaginer que ce chien a trouvé chez le daguerréotypiste *un nouveau maître ?* Maître incontestable vers lequel monte son regard apeuré, tandis que l'ancien maître, déchu, est devenu l'esclave du dispositif ; maître cependant impénétrable ou insaisissable, tant la neutralité de son regard et sa position à l'écart de l'appareil soulignent qu'il n'est en somme que le garant ou le témoin d'un processus naturel. Du cabinet noir sur lequel s'ouvre la porte du fond, sortira bientôt une image solaire, en principe exacte et inattaquable, qui peut néanmoins valoir succès et prospérité à l'artiste, la mort sociale au gros homme au gilet rayé, et — qui sait ? — une enviable nouvelle vie de chien d'artiste au cabot subjugué.

11 La lecture de l'historiette qu'accompagne cette illustration, « The Daguerreotypist », due au nouvelliste populaire Timothy S. Arthur et parue d'abord en magazine en 1849[13], confirme dans ses grandes lignes l'analyse qu'on vient de lire. Le conte s'ouvre avec un propos didactique sur le « grand bienfait » du daguerréotype, « merveilleux » « art du

rayon solaire » grâce auquel désormais « chaque homme » ou presque « peut s'offrir l'image de lui-même, de sa femme ou de ses enfants » (Arthur, 120). L'utilité sociale n'interdit pas, cependant, le romanesque :

> [In the Daguerreotypist's operating-rooms] scenes ludicrous, amusing or pathetic, are constantly occurring. People come for their portraits who have never seen the operation, and who have not the most distant conception of how the thing is done. Some, in taking their place in the chairs, get so nervous that they tremble like aspens; and others, in the vain attempt to keep their features composed, distort them so much that they are frightened at their own image when it is placed in their hands. (Arthur, 120)

12 Immédiatement après cet exergue intervient la scène qui nous intéresse, la première d'une série de trois anecdotes « amusantes ou pathétiques » censées caractériser ce romanesque.

> Some months ago, a well-conditioned farmer from the interior of the state, arrived in Philadelphia, and after selling his produce and making sundry purchases, recollected that he had promised, on leaving home, that he would bring back his Daguerreotype. It was all a piece of nonsense, he had argued; but his argument was of no avail, for wife and daughters said that he must do as they wished, and so he had yielded an easy compliance. On inquiry, he was told that Root was the man for him; so one bright morning he took his way down Chestnut Street to the gallery of the far-famed Daguerreotypist. Mr. Root was at home, of course, and ready to accommodate the farmer, who, after looking at sundry portraits, asking prices and making his own remarks on all he saw, was invited to walk up into the operating-room.
>
> « Where? » inquired the farmer, looking curious.
>
> "Into the operating-room,« replied Mr. Root, as he moved towards the door.
>
> The farmer was not yet sure that he had heard correctly, but he did not like to ask again, so he followed on; but it sounded in his ears very much as if Mr. Root had said »operating« -room, and the only idea he had of »operations« was the cutting off of legs and arms. However, up stairs he went, with his dog close behind him, and was soon introduced into a room in the third story.
>
> »Now, sir,« said Mr. Root—smiling, as the farmer thought, a little strangely—"we will see what we can do for you. Take a seat in that chair. »
>
> The farmer sat down, feeling a little uneasy, for he did not much like the appearance of things. Besides Mr. Root, there was another man in the room, and he felt that if any unfair play were attempted, they would prove too much for him. This idea, as it clearly presented itself, seemed so ridiculous that he tried to thrust it away, but he could not. There was a mysterious ticking in the room, for which he could not account. It was like the sound of a clock, and yet not like it. He glanced around, but could not perceive the source from whence it came. At one moment it seemed to be under the floor near his feet, then in the ceiling, and next in a far corner of the room.
>
> As he took his place in the chair that had been pointed out, Mr. Root drew a singular-looking apparatus into the middle of the floor, and directed towards him the muzzle of what seemed a small brass cannon. At the same time, the other man placed his hand upon his head and drew it back into an iron clamp, the cold touch of which made the blood in his veins curdle to his very heart.
>
> The farmer was a man who both took and read the newspapers, and through these he had become acquainted with many cases of « mysterious disappearance. » Men with a few hundred dollars in their pockets—such was then his own case—had been inveigled among robbers and murderers, and he might now be in one of their dens of iniquity. This fear once excited, every movement of the two men, who were acting in concert, but confirmed his suspicions. Their mysterious signs, their evident preparation to act together at a particular moment, all helped to excite still further his alarm. It was more than human nature —at least the farmer's human

> nature—could stand; for, springing suddenly from the chair, he caught up his hat, and, escaping from the room, dashed down stairs as if a legion of evil spirits were after him, to the no small amusement of the two « operators, » who, though they lost a customer, had a good joke to laugh over for a month. (Arthur, 121-22)

13 Nous sommes donc à Philadelphie, dans l'atelier de Marcus Root, l'un des principaux photographes de la ville — et du pays — depuis la fin des années 1840 et jusqu'après 1860, et qui publiera en 1864 un traité (Root, *The Camera and the Pencil*) aujourd'hui considéré comme l'un des plus importants du siècle, particulièrement quant à l'art du portrait photographique, défini dans cet ouvrage comme une technologie totale au service du « plaisir » du client[14]. Le gros homme au gilet rayé est un fermier « de belle condition » qui, prié par sa femme et sa fille de profiter de son passage à la ville pour se faire tirer le portrait, se résigne à leur complaire en se rendant chez Root. Apprenant qu'il lui faut passer dans la « salle d'opération », il est saisi de visions chirurgicales mais, par timidité, emboîte le pas à l'opérateur « avec son chien sur ses talons ». S'asseyant dans la chaise, il est confronté à un univers étrange — deux hommes semblant complices dans quelque opération secrète, un étrange appareil pourvu d'un museau de canon dirigé vers lui, une pince au métal froid enserrant son cou, un mystérieux tic-tac de provenance indéterminée — qui évoque chez lui des histoires de « disparition mystérieuse » de braves citoyens délestés de leurs dollars par des brigands machiavéliques. Cette vision le pousse à s'enfuir — avec son chien, suppose-t-on — avant que l'image n'ait été prise, pour le « grand amusement des deux "opérateurs", qui, s'ils perdirent un client, eurent bien de quoi rire pour un mois. » (voir aussi Trachtenberg, 1991, 26).

14 Le ton grotesque ou burlesque, proche de celui d'un Edgar Poe dans « The Tell-Tale Heart » (1843), est typique de Timothy Shay Arthur, contributeur régulier du *Godey's Ladies Book,* l'un de ces auteurs de fiction populaire « subversive », d'ailleurs proche de Poe, dont David S. Reynolds a montré l'importance culturelle dans le milieu du XIX^e^ siècle américain (Reynolds, 69, 338). La gravure mise en illustration remplace en quelque sorte la photographie non réalisée de ce fermier aux poches pleines, arrivé à Philadelphie avec « sa production » et « son chien », et qui repart certes sain et sauf, mais sans portrait et ainsi confirmé dans une forme d'extériorité ou d'infériorité symbolique par rapport à la prestigieuse modernité des images argentiques. Ce monde argentique est celui du « célèbre » Root mais aussi celui de la femme et des filles du fermier, instigatrices de la démarche — on verra plus loin dans le conte que les jeunes femmes sont d'excellentes clientes, connaisseuses des trucs de la photographie —, auquel s'opposent dans l'histoire et dans l'illustration non seulement le fermier (et son rude scepticisme de campagnard à qui « on ne la fait pas »), mais aussi son chien (et son attitude de défiance). Pourquoi, en effet, alors que le chien ne joue aucun rôle dans l'histoire, sinon peut-être celui de marqueur social du personnage, est-il figuré au premier plan de l'image ? Il s'agit bien, comme l'analyse de l'image l'avait suggéré, de souligner que l'opération daguerrienne résonne comme une destitution ou à tout le moins une défamiliarisation, où le sujet n'est littéralement plus maître de lui-même et encore moins du fragile empire matériel et symbolique qui était le sien. Mais aussi, et peut-être surtout, de souligner dans l'anecdote du paysan en visite chez le daguerréotypiste un conflit multiple de valeurs — la campagne (qui « prend » et lit les journaux) contre la ville (qui produit les journaux), la nature contre l'art, ou l'artifice, voire une certaine masculinité « primaire » contre une certaine féminité « sophistiquée » — dont on sait le caractère structurant dans la littérature et la culture

américaines du milieu du XIX^e^ siècle, et au-delà (Reynolds, 337-386). Le chien de la gravure n'est pas l'un de ces caniches à rubans dont on aime à affubler les petites filles en photographie ; c'est un bon gros bâtard de ferme, pas spécialement beau ni élégant. Face à la naturalité factice, urbaine et trompeuse, du protocole daguerrien, l'instinct du chien de la campagne flaire un mauvais coup et sauve in extremis — quoique cela soit raconté sur le mode satirique dans le récit de T.S. Arthur — l'intégrité de la « nature humaine du fermier ». À moins, pour finir, que la retraite du fermier et de son chien ne sauve aussi, ou d'abord, le daguerréotypiste d'un cuisant échec, au cas où, ayant réussi à tirer le portrait du fermier, il n'aurait obtenu qu'une image ratée, une de ces « faces de chien » dont l'humour populaire de l'époque a fait la marque de fabrique du procédé daguerrien.

Dog-type ou le portrait daguerrien entre chien et type.

15 À l'heure où la photographie est devenue un art non seulement consacré mais volontiers sérieux, on a parfois tendance à oublier qu'elle fut aussi, au XIX^e^ siècle, objet de caricature et de burlesque. Vers 1850, singulièrement aux États-Unis, de nombreux *cartoons* illustrent dans la presse grand public les bizarreries et surtout les aléas du procédé, dans le succès ou l'échec duquel le sujet et l'opérateur risquent l'un et l'autre rien moins que leur réputation — leur « image »[15]. Cet humour volontiers noir, qui alimente aussi toutes sortes d'histoires grotesques, n'est pas seulement motivé par des exemples fréquents et souvent ressassés, au temps du daguerréotype comme à toutes les époques, de clichés ratés, jugés tantôt repoussants, tantôt incroyables, tantôt désopilants ; de fait, la demande de « ressemblance » n'a pas attendu l'invention de la photographie pour accuser les portraitistes d'infidélité ou d'incompétence (voir Harris, 66-77). Ce qui motive plus profondément la caricature est la contradiction, ou du moins la tension, entre de tels « ratés » — qu'ils soient jugés tels par tous ou par le seul modèle — et ce que j'ai appelé l'idée de photographie : d'une part, comment une image réputée « exacte » peut-elle être ratée, ou pire encore, erronée ou considérée comme telle ? d'autre part, si cette image réputée « naturelle » ou faite sans art ment, travestit ou se trompe, qui en est responsable ? Le sujet ? Le photographe ? Le soleil ? *Solem quis dicere falsum audeat ?* s'émerveille-t-on vers 1850, et vers 1900 encore, Ambrose Bierce rappellera dans son *Devil's Dictionary* la fâcheuse accointance de la photographie avec la « nature » :

> PHOTOGRAPH, n. A picture painted by the sun without instruction in art. It is a little better than the work of an Apache, but not quite so good as that of a Cheyenne. (Bierce, 144-45)

16 Dans les années 1840, ce sont ces paradoxes comiques, facilement teintés de racisme et de sexisme, que la culture populaire aime à explorer à propos du daguerréotype ; et c'est sans doute l'une des expressions de ce comique « subversif », pour reprendre la catégorisation de David Reynolds, que recouvre le curieux terme de *dog-type,* mutation populaire du mot *daguerreotype* attestée par quelques documents. Hâtons-nous ici de préciser que *dog-type* n'est pas la seule altération américaine de *daguerreotype*, ni, et de loin, la plus fréquente. Si le mot *daguerréotype* était déjà en français une bizarrerie lexicale, sa traduction ou sa translation en langue anglaise et surtout aux États-Unis donna lieu à de multiples fantaisies et simplifications, que les contemporains puis les historiens ont dûment recensées en insistant surtout sur la difficulté phonétique et accentuelle du mot. Beaumont Newhall, pour qui la prononciation américaine courante,

en quatre syllabes avec accentuation sur la seconde, s'était rapidement établie, citait à l'appui un article de 1839 qui énumérait diverses façons de le « massacrer » ("Some truly mangle it most sadly. *Dog-gery-type*, says one,—*Dag-gery-type*, says another,—*Daygwaerryotype* says a third.") et proposait déjà de mettre l'accent sur la deuxième syllabe et de prononcer, voire d'épeler, *Dar-ger-row-type* (Newhall, 33)[16]. Ainsi que le notait aussi Newhall, le puriste Edgar Poe avait pris soin dès 1840 de corriger ses compatriotes en pontifiant sur « l'accent » requis par « l'usage français » :

> This word is properly spelt Daguerréotype, and pronounced as if written Dagairraioteep. The inventor's name is Daguerre, but the French usage requires an accent on the second e, in the formation of the compound term. (Poe, « The Daguerreotype», in Trachtenberg 1980, 38-39; Brunet 2009, 41-2)

17 William Welling, de son côté, citait la réminiscence tardive du vétéran Abraham Bogardus (1822-1908), présentée en exergue de cet article, où nous rencontrons le fameux *dog-type* au milieu de diverses anecdotes liées à l'arrivée de la « grande découverte » de Daguerre en Amérique. On ajoutera que la variante *dag'type* (*dag'typist*, etc.) fut et reste répandue. Cependant Robert Taft, avec sa clairvoyance coutumière, avait suggéré, dès 1938, que le problème n'était pas seulement phonétique ou orthographique, mais aussi moral et esthétique, quand il rapportait (sans source) que dans les premières années, on entendait dire qu'« un homme malicieux corrompt le mot "*daguerreotype*" en "*derogatory type*" » (Taft, 40).

18 Je dois avouer que jusqu'ici je n'ai pas trouvé beaucoup d'attestations claires de *dogtype* ou *dog-type*, en dehors de la réminiscence du vieux Bogardus et d'autres usages sans relation avec celui-ci. Les dictionnaires consultés ne le connaissent pas, les histoires récentes du daguerréotype ne le mentionnent pas, et les recherches en ligne, jusqu'ici, ne donnent pas grand-chose. Peter Palmquist et Thomas Kailbourn citent toutefois, sous la plume d'un journaliste complaisant du *Deseret News* (Salt Lake City) en 1854, une invitation à consulter et à faire confiance à une réclame pour « Dog-Type » (« Look at Mr. Browning's advertisement for Dog-Type, in this paper », Palmquist et Kailbourn, 130). Et l'on trouve, dans le journal d'un Mormon nommé Joseph L. Heywood (1815-1910), un certain nombre de références à des "dog types", qu'un éditeur récent a cru nécessaire de transformer en "daguerreotypes" dans une nouvelle édition en ligne, indiquant à la fois que le mot a existé et qu'il n'est guère compris aujourd'hui[17]. Cela fait donc trois attestations, dont deux contemporaines, et aucune des trois ne permet vraiment de trancher sur la valeur morale éventuelle du terme. Je me bornerai pour conclure, avec ce matériel maigre et ambigu, à proposer une spéculation en forme d'alternative.

19 1) D'un côté, *dog-type* serait un mot péjoratif. Comme le *derogatory type* mentionné par Taft, et à la différence de *dag'type*, *dog-type* ne peut guère se laisser comprendre comme un simple raccourci de *daguerreotype*, étant donné la prolifération d'emplois argotiques, péjoratifs ou injurieux associés, depuis le XIX^e^ siècle et parfois bien plus tôt, au terme *dog* (*dog's dinner, dog-faced, dog days*, *s/he's a dog,* etc. : voir Green, 1654-1672), sans parler de l'euphémisme *doggone* (= *god-damn,* Green, 1667). « Chien » et « chienne » sont déjà des insultes bibliques, et dans le contexte nord-américain le mot *dog* a servi à insulter toutes sortes d'ennemis, de l'Anglais à l'Indien. Comment ne pas rapprocher de *dog-type* le dégoût de beaucoup de clients des ateliers devant les « faces de chiens » que leur présentaient les plaques argentées produites par des artisans malhabiles ou malheureux ? Dans *dog-type* affleure un visage du chien qui n'est plus mignon de salon ni simple accessoire des jeux de rôles d'atelier entre « maîtres » opérateurs et

« esclaves » modèles, mais figure de l'autre, objet de mépris voire de crainte, par sa laideur comme par le risque de déshumanisation ou d'aliénation que présente le rituel de « l'image solaire ». *Dog-type* se lit alors comme la figure récapitulative de toutes les ambiguïtés du portrait photographique, dont on ne sait jamais au juste qui est responsable (l'opérateur, le *sitter*, la chambre noire, voire... le chien ?), quelle en est la part d'humanité ou d'inhumanité, et à quel destin iconique (lion ou chacal ?) il voue son sujet. Si toutes les altérations du terme *daguerreotype* témoignent d'une pareille indifférence à l'étymologie officielle, la variante *dog-type* condense toute la lecture officieuse, populaire et pour ainsi dire subversive de la photographie au XIX^e^ siècle — « face de chien », « travail de chien », et pour finir, « chienne d'image », comme on le dirait en français à l'aide d'un pénible féminin. La « définition » de l'image photographique selon Bierce, qui range l'image solaire dans la classe des travaux d'Indiens, serait le lointain écho de cette sauvagerie de l'image daguerrienne, qui semble avoir été perçue plus vivement aux États-Unis qu'ailleurs. La légendaire fidélité du chien à l'homme — transformée par le cirque et le *dog art* en faculté d'imitation « savante » — devient ici la motivation d'une équation « chien = image », et *dog-type* un nom inattendu pour l'iconophobie moderne.

20 2) Cependant, toujours selon Jonathon Green, *dog* peut aussi être un terme neutre, voire affectueux, pour désigner n'importe quel individu, « quel que soit son statut social » (« You are a gay dog ! », Green, 1655-1656). On notera par ailleurs que, comme le souligne l'*OED,* le suffixe *-type* a connu au XIX^e^ siècle une extraordinaire productivité, pour désigner des procédés de copie ou de reproduction, des « impressions ou images » issues de ces procédés, ainsi que « des formations hybrides comme *colourtype* » (*OED,* « -type *suffix* »). En ce sens, *dog-type* pourrait n'être qu'un simple équivalent argotique de « portrait ». Ce serait la traduction commune, vernaculaire, du malsonnant, abscons, pédant et étranger *daguerreotype.* Non pas une « chienne d'image » mais « un type en photo ». *Dog-type*, avec ou sans la référence au chien qui joue à l'homme, mais sans l'humeur iconophobe,deviendrait alors un nom parmi d'autres de la *mimesis* moderne, une sorte de *metapicture* au sens de W.J.T. Mitchell (Mitchell, 35-80), exprimant une relation ordinaire, banalisée ou naturalisée, au rituel des images mécaniques, de la production et de l'exhibition de soi et des autres par le manège photographique.



Daguerréotype (1/6e de plaque), "Children of Lt. Montgomery C. Meigs, in donkey cart with dog, probably Mary Montgomery, Charles, Montgomery, and John Rodgers", ca. 1850-51. Courtesy Library of Congress.

BIBLIOGRAPHIE

ARTHUR, Timothy Shay, "The Daguerreotypist", *Sketches of Life and Character*, Philadelphia, Bradley, 1850, pp. 120-128 [en ligne sur Google Books] ; première édition dans *Godey's Lady's Book*, vol. XXXVIII, May 1849, 352-55.

BIERCE, Ambrose, *The Devil's Dictionary*, New York, Oxford University Press, 1999.

BROWER, Matthew, *Developing Animals : Wildlife and Early American Photography*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2011.

BRUNET (2000a), François, *La Naissance de l'idée de photographie,* Paris, P.U.F., 2000.

BRUNET (2000b), François, « L'exploration comme politique culturelle (1820-1880) », in Françoise Clary, éd., *La Destinée manifeste des États-Unis au XIXe siècle, Aspects culturels, géopolitiques et idéologiques,* Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2000, 35-47.

BRUNET, François, éd. *Agissements du rayon solaire, Anthologie critique de textes américains du XIXe siècle sur la photographie et les images,* Pau, Publications de l'Université de Pau, 2009.

GOETZMANN, William H. et William N. GOETZMANN, *The West of the Imagination*, New York, Norton, 1986.

GREEN, Jonathon, *Green's Dictionary of Slang*, 3 vol. London, Chambers, 2010, vol. 1, A-E.

HARRIS, Neil, *The Artist in American Society, The Formative Years, 1790-1860,* New York, Norton, 1980 [1966].

MECHLING, Jay, "Picturing Hunting", *Western Folklore*, vol. 63, n° 1/2, Winter - Spring, 2004, 51-78. [JSTOR]

MITCHELL, W.J.T., *Picture Theory: essays on verbal and visual representation,* Chicago: University of Chicago Press, 1994.

NEWHALL, Beaumont, *The Daguerreotype in America,* New York, Dover, 1976 [1961].

NEWTON, Gail, "Animal and Zoological Photography", *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, John Hannavy éd., vol. 1, New York, Routledge, 2008, 40-43.

PALMQUIST, Peter, et Thomas KAILBOURN, *Pioneer Photographers of the Far West : A Biographical Dictionary, 1840-1865,* Stanford (Ca.), Stanford University Press, 2001.

PORTE, Joel, *Emerson in His Journals*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1982.

ROOT, Marcus, *The Camera and the Pencil, or the Heliographic Art*, Philadelphia, Root, Lippincott, Appleton, 1864. [En ligne sur les portails Making of America (Michigan) et archive.org]

RUDISILL, Richard, *Mirror Image, The Influence of the Daguerreotype on American Society,* Albuquerque, University of New Mexico Press, 1971.

TAFT, Robert, *Photography and the American Scene : A Social History, 1839-1889*, New York : Dover, 1964 [1938].

TRACHTENBERG, Alan, éd., *Classic Essays on Photography*, New Haven, Leete's Island Books, 1980.

TRACHTENBERG, Alan, "The Emergence of a Keyword", in Martha Sandweiss, éd., *Photography in Nineteenth-Century America*, New York, Abrams, 1991, 16-47.

TRACHTENBERG, Alan, "Seeing and Believing : Hawthorne's Reflections on the Daguerreotype in *The House of the Seven Gables*", in Hawthorne, *The House of the Seven Gables,* éd. Robert S. Levine, Norton Critical Edition, New York, Norton, 2006, 418-38 [éd. originale 1997].

WELLING, William, *Photography in America : The Formative Years, 1839-1900,* Albuquerque, University of New Mexico Press, 1987 [1978].

PRINCIPAUX SITES WEB CONSULTES

American Museum of Photography : http://photographymuseum.org/index.html

collection "Photography as a Fine Arf !" :

http://photographymuseum.org/finearf1.html

American Antiquarian Society, blog "Past is Present" : http://pastispresent.org/

"Canines" : http://pastispresent.org/2010/curatorscorner/canines-at-the-american-antiquarian-society/

Brigham Young University Digital Library, William Henry Jackson collection : http://lib.byu.edu/digital/jackson/

Daguerreian Society : http://daguerre.org/searchsite.php

George Eastman House, série "Dogs" : http://www.geh.org/ne/mismi0/dogs_sld00001.html

Internet Archive : http://www.archive.org/

Muybridge, *Animal locomotion : the Muybridge work at the University of Pennsylvania : the method and the result* (1888) :

http://www.archive.org/details/animallocomotion00univ

Root, Marcus : *The Camera and the Pencil* (1864) :

http://www.archive.org/details/cameraandpencil00rootgoog

McCord Museum : http://www.musee-mccord.qc.ca/en/keys/collections/ :

collection Notman :

http://www.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=1&tableid=4&tablename=department&elementid=00016__true

U.S. Geological Survey Photographic Library :

http://libraryphoto.cr.usgs.gov/index.html

NOTES

1. Je remercie Bill Becker pour ses conseils, toujours précieux, et pour l'autorisation de reproduire ici certaines images de sa collection. Merci aussi à Lilli Parrott pour ses multiples réflexions stimulantes sur cet article.

2. Dans ces différentes spécialités se sont cependant illustrés de nombreux photographes, dès les années 1850. De plus, une demande a existé dans les milieux de l'élevage.

3. Voir sur le site de la bibliothèque de Brigham Young University des exemples de ces compositions de W.H. Jackson, datées de la période 1879-1894 : « Rocky Mountain Goats », « Prairie Dog Village », "Skunk and Rocks", ou encore "Three Bears and Darkroom Wagon".

4. Voir, à ce sujet, la copie en ligne de la publication de 1888 (*Animal locomotion : the Muybridge work at the University of Pennsylvania : the method and the result*, 1888, illustrée de dessins d'après photographies) sur le site archives.org.

5. Ainsi les divers volumes de zoologie spécialisée (comme de botanique) issus de l'exploration de l'Ouest sont-ils, jusqu'après 1880, illustrés à l'aide d'une iconographie dessinée et non photographiée. Voir par exemple Robert Ridgway, *Ornithology*, in Clarence King *et al.*, *Report of the Geological Exploration of the Fortieth Parallel*, Vol. 4, Part III, Washington, D.C., Government Printing Office, 1877, partiellement disponible en ligne sur Google Books.

6. Bill Becker présente sur le site web de son American Museum of Photography une série plaisamment intitulée « Photography as a Fine Arf ! ». Voir aussi le site de l'American Antiquarian Society. Une recherche « man and dog daguerreotype » sur Google Images donne de nombreux résultats pertinents.

7. Voir le site du McCord Museum, et notamment la collection Notman, avec d'étonnants tableaux composites de chiens.

8. Voir par exemple cette série mise en ligne par la George Eastman House.

9. Voir par exemple, dans une vente aux enchères de 2009, ce portrait de caniche au ruban sur daguerréotype.

10. Parfois à la limite du grotesque, comme dans cette photo de "Miss E.B. Jack and dog, Montreal" de 1868.

11. Voir ces deux garçons sur un canapé avec un gros chien (Daguerreian Association) et ce garçon assis sur un banc avec un caniche (George Eastman House).

12. Voir par exemple cette image de Mathew Brady avec un groupe d'officiers.

13. Le texte (avec son illustration) est disponible sur Google Books (120 sq).

14. Disponible en ligne (voir Bibliographie). De larges extraits traduits et commentés de cet ouvrage figurent dans l'anthologie *Agissements du rayon solaire* (Brunet, 2009).
15. On en trouvera de très bons exemples sur le site de la Daguerreian Society, ou encore dans les travaux d'historiens (Trachtenberg, 1991, 35-41). Richard Rudisill a montré dans un ouvrage classique (*Mirror Image*) à quel point l'acquisition d'une image flatteuse de soi avait été un enjeu de société à l'époque du daguerréotype.
16. Le type de recherche que permettent aujourd'hui des instruments comme Google Books laisse supposer que bien d'autres variantes existèrent, comme par exemple, dans le Sud semble-t-il, "dog-ra-type".
17. Diary of Joseph L. Heywood, Brigham Young University Library, édition par Garth I. Andrus (1997), http://www.nhfelt.org/Doc_Other/Heywood_JosephL.pdf.

RÉSUMÉS

Cet article est un essai d'élucidation de l'expression *dog-type* en tant qu'appellation familière du daguerréotype attestée dans plusieurs sources américaines du milieu du XIXe siècle. Après un bref aperçu de la représentation photographique des animaux dans les premières décennies du médium, on commence par esquisser la place du chien dans l'art américain du portrait au daguerréotype. Est ensuite proposée une lecture rapprochée d'une nouvelle de T.S. Arthur parue en 1849 et de l'illustration qu'elle donne de la séance de pose chez le daguerréotypiste. Y figure en bonne place un chien qui semble accuser l'humiliation de son maître au cours de la séance de pose et ainsi suggérer une interprétation sociale du protocole du portrait photographique vers 1850. On en vient enfin à une analyse lexicologique et contextuelle de l'expression *dog-type* et de ses diverses significations potentielles, satiriques ou non.

This article seeks to elucidate the phrase "dog-type" as applied colloquially to the daguerreotype in several American sources of the mid-19th century. After a glimpse at the photographic representation of animals in the medium's first decades, I sketch out the role of the dog figure in American daguerreotype portraiture. This is followed by a close reading of a story published in 1849 by T.S. Arthur and the adjoining illustration, showing a "sitting" session at the daguerreotypist's, and featuring in prominent position a dog. This dog seems to acknowledge the humiliation of his master by the process and thus to suggest a social interpretation of the daguerreotype portrait protocol. I conclude with a lexicological and contextual analysis of the phrase "dog-type" and its various possible meanings, whether satirical or not.

INDEX

Mots-clés : chien, daguerréotype, idée de photographie., photographie animalière, portrait, T.S. Arthur
Keywords : animal photography, daguerreotype, dog, idea of photography., portrait, T.S. Arthur, "dog-type"

AUTEUR

FRANÇOIS BRUNET

Univ. Paris Diderot, Sorbonne Paris Cité, LARCA EA 4214