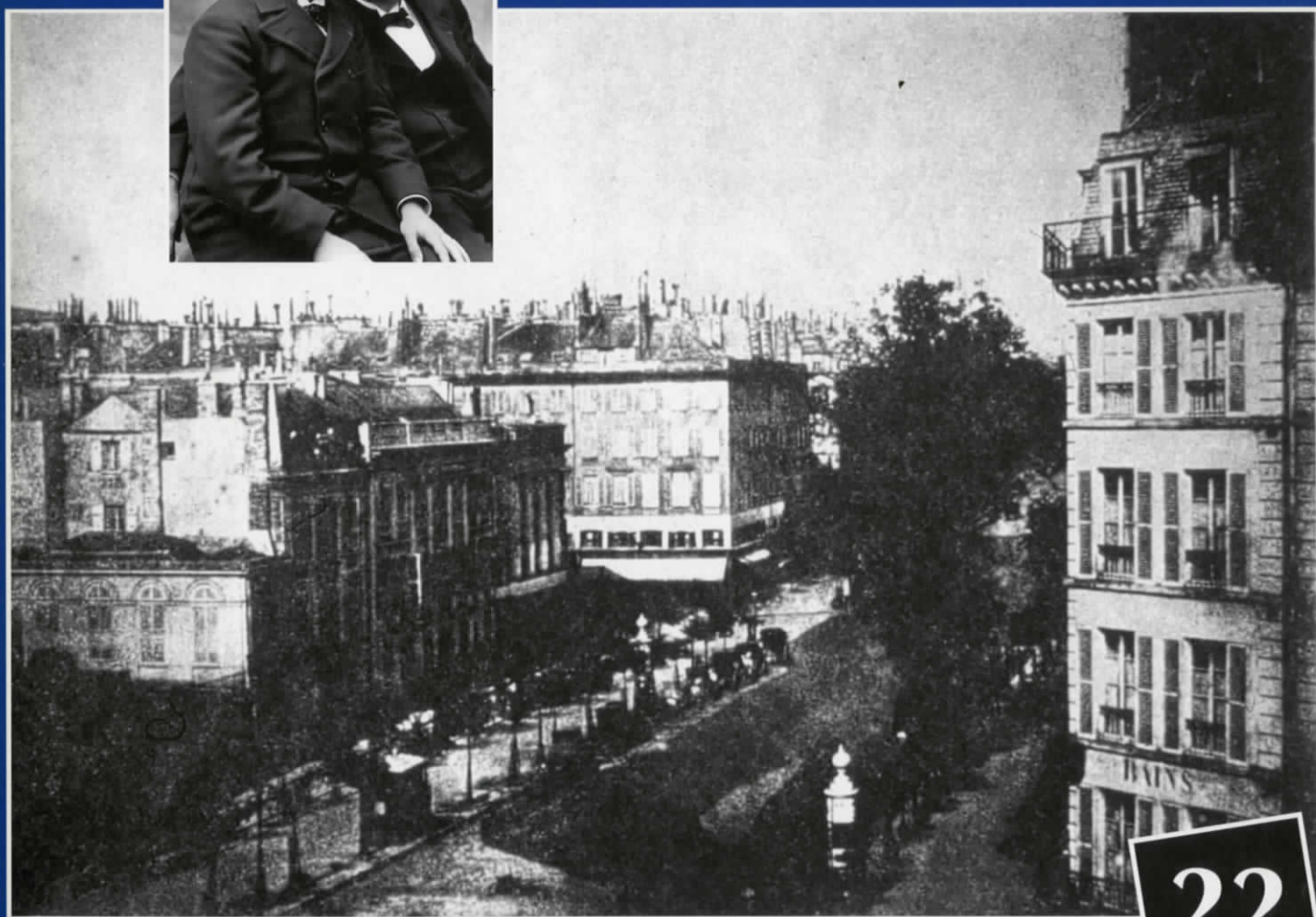


VOIR

Cultures visuelles au XIX^e siècle II



22

COUVERTURE :

- « A view of the Boulevards at Paris » (1843), calotype de William Henry Fox Talbot, pl. II de *The Pencil of Nature*, 1844-1846.
- Auguste et Louis Lumière en 1895. © Famille Lumière/Institut Lumière.

Conditions d'abonnement

Abonnement d'un an (deux numéros): 750 FB (18,53 EUR) - 140 FF

Vente au numéro: 400 FB (9,92 EUR) - 80 FF

Numéro double: 750 FB (18,59 EUR) - 140 FF

Commande de plus de quatre numéros:

200 FB (4,96 EUR) - 40 FF le numéro.

Belgique:

Versement au compte 310-0561000-38 de la Ligue Braille
(rue d'Angleterre 57 - 1060 Bruxelles).

France:

Abonnement: paiement en francs français par chèque adressé à la Ligue Braille.

Vente au numéro: la librairie du Centre Wallonie-Bruxelles
(46, rue Quincampoix - 75004 PARIS - tél.: 01 42 71 58 03
- Fax. 01 42 71 58 09).

Autres pays: par mandat de poste international ou par eurochèque.

Merci de mentionner les numéros désirés.

Le versement peut être cumulé avec un don égal ou supérieur à 1.000 FB, donnant en Belgique lieu à une immunisation fiscale (attestation délivrée par la Ligue Braille). Ce versement permet de soutenir les travaux du Centre de recherche sur les aspects culturels de la vision.

Indiquer: « VOIR n° + soutien ».

Une version sonore sur cassettes est envoyée gracieusement aux personnes handicapées de la vue qui en font la demande.

Le n° 5 (*Visages mythiques de la cécité*), les n° 12-13 (*Figures littéraires de la cécité*) et le n° 20 (*Figures belges de la cécité*) font l'objet d'une version en braille.

SOMMAIRE

La photographie a bouleversé en profondeur la relation aux images et, par là, la dimension culturelle de la vision au XIX^e siècle, tout en devenant en même temps le témoin privilégié des multiples remous de ce siècle marqué au sceau du progrès et des révolutions. Révolutions aussi dans la littérature romantique, traversée par la volonté de tout voir, de tout saisir, dans une impossible fusion de tous les sens.

Ce second volet prolonge l'exploration des **Cultures visuelles au XIX^e siècle**, entamée dans VOIR n° 21, à travers l'histoire de la littérature, de la photographie et du cinématographe.

2 *Éditorial*

4 **Le regard photographique, la photographie regardée**
Fascination et éviction du détail dans la photographie au XIX^e siècle
Marc-Emmanuel MÉLON

18 **Le romantisme français au XIX^e siècle**
Idéal synesthésique et pratiques panoptiques
Alain VAILLANT

30 **De la voyance aux Illuminations: Rimbaud**
Jean-Pierre BERTRAND et Aurore BORACZEK

40 **L'espace de l'hystérie**
Monique SICARD

50 « L'ombre des Lumières... »
Une analyse socio-stylistique du rapport titres-images
dans les 1000 premiers films Lumière
Pascal LARDELLIER

62 *Courrier*

63 *In memoriam: Michel Gilles*

64 *Figures*
historiques de la cécité

74 *Parcours*
à travers livres et revues

83 *En bibliothèque*



□ RÉDACTEUR EN CHEF: Raoul Dutry; SECRÉTAIRE DE RÉDACTION: Gérard Servais; SECRÉTAIRE DE RÉDACTION ADJOINT: Bruno Liesen □ Jean-Paul Herbecq, président de la Ligue Braille; Claire Binard; Carl Havelange; Françoise Herbecq-Hardy; Zina Weygand □ Édition & imprimerie s.a., mise en page, photogravure, impression. □ Pierre-Baudouin Bareel, éditeur responsable - rue d'Angleterre, 57 - 1060 Bruxelles. □ Ce périodique est publié avec le concours de la Fondation Universitaire de Belgique. □ Copyright © Ligue Braille, 2001.

Avec la photographie Voir et ne pas voir au XIX^e siècle

Cultures visuelles au XIX^e siècle: formant diptyque avec le n° 21, consacré à la même thématique, la présente livraison de VOIR pose à nouveau la question pour nous essentielle, celle qui nous guide depuis la création du Centre de recherches sur les aspects culturels de la vision: est-il légitime d'étendre à la question générale de la vision une réflexion que l'on supposerait d'abord, émanant de la Ligue Braille, restreinte au seul domaine de la cécité? Une dizaine d'années d'expérience nous porte, plus que jamais, à répondre par l'affirmative! Et ceci, pour toute une série de raisons. D'un point de vue méthodologique, tout d'abord. Si la cécité se donne essentiellement, dans nos cultures, comme «privation de la vue», il semble évident que seule une interrogation approfondie concernant les significations et les usages culturels de cette faculté peut mener à une meilleure intelligence de la cécité. Ainsi, par exemple, ne pourra-t-on jamais comprendre la construction sociale de la cécité comme handicap, sans la replacer, aujourd'hui, dans une culture de l'image dominée et parfois presque réduite au seul désir de voir. De même, on ne comprendra jamais la cécité sans interroger, par exemple, le thème de l'éblouissement qui obsède la culture des voyants, ou encore, d'un point de vue philosophique, mythologique aussi bien que mystique, celui des voyances d'aveugles qui traversent la symbolique du regard depuis la plus haute Antiquité. Enfin, on ne saurait comprendre la pensée d'un Valentin Haüy sans replacer son œuvre dans le contexte de l'épanouissement des thèmes sensualistes qui, au départ d'un John Locke, structure en profondeur la pensée des Lumières.

Ce ne sont là que quelques exemples. Ils indiquent à quel point la question de la cécité est indissociable de celle de la vision.

Combien sans cesse l'une et l'autre se répondent. Combien la construction culturelle, sociale et politique de l'aveugle est liée à la relation au visible qui caractérise chaque société: du point de vue culturel qui est le nôtre, celui d'une anthropologie fondamentale soumise aux exigences de la multidisciplinarité, la cécité n'existe pas «en soi», mais comme phénomène pluriel, irréductiblement *historique*, c'est-à-dire dépendant des conditionnements collectifs qui structurent le devenir de toute communauté humaine, de toute culture. Encore cette dépendance n'est-elle pas univoque – comme l'horizon de pensée qu'elle ouvre ne se réduit-il pas à un simple principe de contextualisation. Si la cécité est dépendante de la vision, la vision l'est tout aussi bien de la cécité! Chacune des livraisons de notre revue en est à sa manière l'illustration. Le thème de la cécité – et les réalités culturelles complexes à quoi il renvoie – donne à comprendre le monde dans lequel, aveugles ou voyants, nous vivons. De même le thème de la vision donne-t-il à comprendre l'univers de la cécité tel que chaque société l'institue. C'est l'honneur de la Ligue Braille d'accueillir et de promouvoir une telle réflexion qui, ainsi comprise, s'accorde au mieux à l'exigence d'utilité qui préside à ses statuts. Faire voir le monde – ombres, clartés indissociées –, en tenant compte de la présence culturelle de la cécité, donner le visible à comprendre en tenant compte du regard de l'aveugle: telle est, depuis le début, l'ambition à laquelle nous restons le plus fermement attachés.



Cultures visuelles au XIX^e siècle: jonction ou disjonction de l'œil et du monde? Peut-être est-ce là, comme suggéré dans l'éditorial précédent, la question, nécessairement irrésolue, mais combien présente et féconde, qui résume au mieux ce que l'on voudrait appeler la modernité visuelle au XIX^e siècle, telle que ce n° 22 invite encore à la réfléchir. Le siècle du Progrès dissimule mal, ici, l'incertitude qui symétriquement le hante.

Que voit-on et comment le voit-on? Est-ce l'œil qui témoigne en faveur du monde ou le travail incertain du regard? Que faut-il montrer, donner à voir, représenter? Que voit l'œil et que ne voit-il pas? Aux marges des évidences, en lesquelles on réduit parfois trop vite le XIX^e siècle, s'épanouit toujours un trouble, rageur, ironique ou mélancolique, qui restitue à cette époque du regard, si proche, si lointaine, sa physionomie véritable: dont nous portons, sans toujours le savoir, le très vivant héritage...

Le regard au XIX^e siècle est comme exalté par les nouveaux moyens mis à sa disposition. L'œil du peintre en témoigne; tout aussi bien celui du poète et du savant. Et l'œil de la photographie, bien sûr, qui s'impose après 1839 comme l'emblème par excellence de la modernité et modifie en profondeur la relation, culturellement instituée, qui s'établit avec l'image, la représentation et finalement avec le visible. À la fois témoin et productrice de changement, la photographie, on l'oublie trop souvent tant elle nous est devenue familière, est perçue par les contemporains comme une invention majeure. Tous en témoignent. Ainsi de Nadar, par exemple, qui évoque, à l'extrême fin du siècle, l'émoi suscité en 1839 par l'annonce officielle de l'invention du daguerréotype:

« Quand le bruit se répandit que deux inventeurs [Niépce et Daguerre], venaient de réussir à fixer sur des plaques argentées toute image présentée devant elles, ce fut une universelle stupéfaction dont nous ne saurions nous faire aujourd'hui l'idée, accoutumés que nous sommes depuis nombre d'années à la photographie et blasés par sa vulgarisation [...]. Éclatant à l'imprévu, au maximum de l'imprévu, en dehors de tout ce qui pouvait s'attendre, déroutant tout ce qu'on croyait connaître et même supposable, la nouvelle découverte se présentait assurément, comme elle reste, la plus extraordinaire dans la pléiade des inventions qui font déjà de notre siècle interminé le plus grand des siècles scientifiques »¹.

Usages savants de la photographie, usages artistiques, usages populaires, usages documentaires: il n'est pour ainsi dire aucune

dimension de la culture qui ne soit modifiée par l'extraordinaire présence culturelle de la photographie. En ouverture à ce numéro, Marc-Emmanuel Mélon² analyse quelques-uns des enjeux, parmi les plus importants, qui permettent de comprendre, entre art et science, le phénomène photographique au XIX^e siècle. En rouvrant le riche dossier des collections photographiques de la Salpêtrière, Monique Sicard³ interroge la complexité et l'ambiguïté même du geste photographique. Quant à Pascal Lardellier⁴, il propose une lecture originale et attentive des mille premiers titres du cinéma Lumière: c'est, à l'aval de notre période, manière de questionner la nature du désir de voir qui enflamme le siècle. Mais toute volonté de voir et de saisir le monde, aussi fortement manifestée qu'elle puisse être au XIX^e siècle, figure en même temps l'impossibilité d'y parvenir – l'intention de voir, dans nos cultures, est irréductiblement porteuse d'une menace d'éblouissement. On songe à Rimbaud, dont nous entretenons Jean-Pierre Bertrand et Aurore Boraczek⁵, et au paradoxal «échec» des *Illuminations* où s'exalte et s'échoue toute promesse de vision. On songe encore à la «doctrine fusionnelle» qui traverse l'ensemble du mouvement romantique et dont Alain Vaillant⁶ analyse ici la radicale et féconde impossibilité.

On songe, à la lumière de ces cinq nouvelles contributions, ajoutées à celles du numéro précédent, à la complexité des «cultures visuelles au XIX^e siècle», aux chemins de pensée qui furent ouverts dans les années 1800 et qui continuent de déterminer largement ce que, pour nous, voir ou ne pas voir signifient.

Carl Havelange ●

¹ Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, Seuil, 1994, p. 9-11 (1^{re} édition: 1900).

² Université de Liège.

³ Centre de recherche sur les arts et le langage, CNRS (Paris).

⁴ Université de Bourgogne.

⁵ Université de Liège.

⁶ Université de Montpellier - Paul Valéry.

Le regard photographique, la photographie regardée

Fascination et éviction du détail dans la photographie au XIX^e siècle

Marc-Emmanuel MÉLON

Considérer la place qu'occupe la photographie dans une histoire des cultures visuelles au XIX^e siècle – place que nul ne songerait à mettre en question, tant elle s'impose de toute évidence – suppose de bien concevoir qu'il y a, du regard à la photographie, de la photographie au regard, bien plus qu'une simple et élémentaire continuité. Souvent établie par le discours théorique, la parenté si familière du regard et de la photographie demande cependant d'être réexaminée *du point de vue de l'histoire*, et que soit interrogée à nouveau son évidence trop limpide, que soit brisée la transparence de ce miroir, et que derrière l'illusion d'une si évidente sympathie se révèle l'historicité de sa construction. Car déjà, d'entrée de jeu, cette apparente complicité du regard et de la photographie se scinde en deux postures différentes, à la fois complémentaires et opposées, que l'on peut énoncer ainsi: la photographie regarde le monde, elle est elle-même regardée. Elle est donc prise entre deux regards, où l'on voit bien qu'il ne s'agit ni du même regard, ni de la même photographie.

Ces deux propositions soulignent une première distinction fondamentale entre les deux phases de l'acte photographique. La première associe la prise de vue à l'activité du regard, en raison notamment de l'homologie bien connue entre le globe oculaire et la chambre noire. Elle suggère que la machine

photographique puisse «voir» le monde, et donc que la vision ne soit pas, le cas échéant, humaine. C'est l'idée, assez commune, de la photographie comme prothèse de l'œil. Or au fil du XIX^e siècle, cette idée n'a pas toujours été déclinée de la même façon. Elle se partage même entre deux conceptions radicalement opposées de la photographie, où celle-ci est pensée, d'un côté comme supérieure à la vision humaine – elle voit mieux et plus distinctement que l'œil –, d'un autre côté comme inférieure à la vision puisqu'elle ne peut, sauf à être traitée d'une certaine manière, représenter le monde avec la même *qualité* que l'image visuelle, laquelle est capable de percevoir la profondeur ou d'importantes différences de contraste entre l'ombre et la lumière là où la photographie ne donne qu'une image plate et grise. Ce partage s'illustre notamment dans les positions respectives d'un Talbot qui, dans les années 1840, s'enthousiasme devant le non-vu que la nouvelle image est capable de saisir, et d'un Emerson qui, quarante ans plus tard, s'exerce à réduire la survisualité de la photographie aux limites de la vision humaine.

La seconde proposition concerne la réception de l'image. Voir une image, ce n'est pas voir le monde, même si, au fil de l'histoire, la photographie n'eut de cesse de se substituer à lui. Voir une image a ses règles, sa conduite, son cheminement, voire ses moyens optiques, la loupe ou le stéréoscope par exemple. Autant que le regard de la photographie sur le monde, le regard du



«Toits de Paris» (ca 1844), daguerréotype de Jean-Bernard-Léon Foucault (1819-1868).

spectateur sur l'image photographique a une histoire. Comment la photographie a-t-elle été regardée? Quelle place a-t-elle réservée à son spectateur? Comment s'est-elle offerte – ou refusée – à son regard? Telles sont les questions qui sont ici posées, auxquelles le XIX^e siècle a apporté des réponses radicalement différentes, d'un bout à l'autre de son parcours.

L'émerveillement du détail

«Ils croyaient avoir déjà vu quelque chose, quoique je ne visse, pour ma part, que des miroirs en plaqué. [...] Je demande à opérer à mon tour, avec le grand appareil: je rêve déjà une épreuve superbe; mais au bout du compte je n'obtiens que la silhouette du Louvre, et encore fallait-il bien s'y prendre pour l'apercevoir. Mais alors nous éprouvions une émotion extraordinaire et des sensations inconnues qui nous causaient une gaieté folle. [...] Chacun voulut copier la vue qui s'offrait à sa fenêtre, et

bienheureux celui qui du premier coup obtenait la silhouette des toits sur le ciel: il s'extasiait devant des tuyaux de poêle; il ne cessait de compter les tuiles des toits et les briques des cheminées; il s'étonnait de voir ménagée entre chaque brique la place du ciment; en un mot, la plus pauvre épreuve lui causait une joie indicible, tant ce procédé était nouveau alors, et paraissait à juste titre merveilleux.»¹

C'est en ces termes, et non sans ironie, que Marc-Antoine Gaudin décrit, en 1844, sa première expérience du daguerréotype, effectuée chez l'opticien Lerebours, le constructeur des appareils de Daguerre. L'émerveillement dont il témoigne pour la nouvelle image, les «*émotions extraordinaires*» et les «*sensations inconnues*» qu'elle

¹ Marc-Antoine Gaudin, *Traité pratique de photographie*, 1844, p. 5-7, repris dans André Rouillé (éd.), *La photographie en France. Textes et controverses: une anthologie. 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 43-44.

procure rendent bien compte du bouleversement qui s'opère alors dans l'histoire du regard. Voir les choses les plus communes – des tuyaux de poêle, des tuiles et des briques – impressionnées sur la plaque argentée suscite «une joie indicible». Voir est un plaisir. L'œil, fatigué de la platitude du monde, s'illumine soudain devant son image. Certes, la fascination du regard devant l'image, comme Narcisse devant son reflet, n'est pas chose nouvelle. Mais ici, la magie du procédé dispose, entre l'œil et le monde, un curieux miroir dont le magnétisme détourne le regard des choses pour le diriger vers leur image et étonner l'observateur «de voir ménagée entre chaque brique la place du ciment». Cette déviation du regard qui ignore la trivialité du monde réel mais se rassasie de sa représentation constitue, dans l'histoire de la vision, comme dans celle des images, un événement d'une incomparable nouveauté. Avec la photographie (qui ne s'appelle pas encore ainsi), un monde inconnu s'offre au regard, un monde ordinaire et trivial que, jusqu'alors, l'image ne s'abaissait pas à représenter, un monde sans doute indigne puisque le regard n'était pas disposé à le voir. Ces choses nouvelles que soudain le daguerrotype exhibe étaient demeurées jusqu'alors dans les marges de la vision, dispersées à la périphérie du visible. Elles appartiennent au monde, mais un monde de détails infimes confinés dans les recoins obscurs, de miettes visuelles qui, soudain, surgissent en pleine lumière et médusent le regard.

Les textes qui accompagnent les origines de la photographie répètent à satiété cette fascination du détail qui excite les premiers spectateurs de la nouvelle image. Le premier livre illustré par la photographie, *The Pencil of Nature*, publié en fascicules par William Henry Fox Talbot entre 1844 et 1846, regorge d'expériences semblables, racontées par l'auteur à partir de ses propres épreuves. Pour faire connaître son procédé sans dévoiler son secret, Talbot convie son lecteur à constater *de visu* la nature exceptionnelle d'une image à nulle autre pareille. Dans le commentaire qui accompagne chacune des

vingt-quatre planches de l'ouvrage, l'inventeur exhorte à scruter attentivement la «*multitude de menus détails*» que recèle chaque image et dont la présence visible atteste de l'automatisme et de la fiabilité du procédé. Transformant de la sorte son lecteur en observateur, Talbot suppose que l'examen attentif de la photographie elle-même suffit à rendre compte de ses performances et de la révolution qu'elle opère dans le monde des images.

La planche II de l'ouvrage, intitulée «*View of the Boulevards at Paris*», est accompagnée du commentaire suivant: «*Cette vue a été prise d'une des fenêtres supérieures de l'Hôtel de Douvres, situé au coin de la rue de la Paix. Le spectateur regarde vers le Nord-Est. C'est l'après-midi. Le soleil vient juste de quitter la rangée d'immeubles ornés de colonnes: leurs façades sont déjà dans l'ombre, mais un simple volet resté ouvert s'avance suffisamment vers l'avant pour capter encore un rayon de soleil. Le temps est chaud et poussiéreux et l'on vient juste de laver la rue, ce qui a laissé ces deux larges bandes sombres qui se rejoignent à l'avant-plan parce que, la rue étant partiellement en travaux (comme on peut le remarquer à la présence des deux brouettes), les machines de lavage ont été obligées de traverser la chaussée et de suivre l'autre côté. Le long du trottoir, une rangée de citadines et de cabriolets attendent tandis que plus loin sur la droite une seule voiture reste à distance. Toute une forêt de cheminées borde l'horizon: en effet, l'appareil enregistre tout ce qu'il voit et il dessinerait certainement avec la même impartialité une conduite de cheminée ou un ramoneur que l'Apollon du Belvédère. La vue est prise d'une hauteur considérable, comme on peut aisément s'en rendre compte en observant la maison située à main droite; l'œil se trouve nécessairement à la hauteur de cette partie de la façade où les lignes horizontales et l'appareillage de pierres semblent parallèles aux bords de l'image*»².

² William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Londres, Longman, Brown, Green & Longmans (6 fascicules), 1844-1846, non paginé; rééd. New York, Da Capo Press, 1968, planche II.



«*A view of the Boulevards at Paris*» (1843), calotype de William Henry Fox Talbot (1800-1877), pl. II de *The Pencil of Nature*, 1844-1846.

Par ce texte à plus d'un égard exceptionnel, Talbot témoigne qu'il a une conscience claire des nouvelles conditions de l'image et de son nouveau rapport au visible. L'observation assidue de l'image elle-même constitue une expérience visuelle à part entière, par laquelle transite la connaissance des choses. Le texte interpelle le regard du spectateur, l'oriente et l'amène à voir ce que, sans cela, l'œil ne verrait probablement pas: une rue, des voitures, des brouettes, des traces de nettoyage, des cheminées et pourquoi pas un ramoneur que l'appareil dessinerait aussi bien que l'Apollon du Belvédère, soit la vie quotidienne dans ce qu'elle a de plus ordinaire. Notre œil plongé dans le fourmillement de détails qui tapissent l'image découvre un non-vu et la fine ligne blanche qui dessine le contour d'un volet entrouvert devient le lieu d'une surprenante

fascination. Cette attention pour le familier, remarquée depuis longtemps par les historiens, inscrit Talbot dans la longue tradition des peintres du quotidien, qui remonte au XVII^e siècle et dont les plus illustres représentants sont les Hollandais Pieter de Hooch, Samuel van Hoogstraten ou Emmanuel de Witte. Talbot, homme de grande culture, connaît leurs œuvres et les évoque dans son texte. Mais ces peintres n'accompagnaient pas leurs tableaux d'un commentaire analytique comme celui de Talbot, qu'on croirait parti à la recherche du moindre indice d'un improbable crime. Son regard minutieux oblige le lecteur à l'accompagner dans ses investigations et donc à découvrir avec lui toutes ces choses de la vie quotidienne enregistrées par la photographie. Avec un sens étonnant de la pédagogie, Talbot entend former notre regard à l'examen

détaillé non pas de la réalité, même si elle n'a jamais été observée ainsi auparavant, mais de son image. Son texte, autant que ses photographies, nous invitent à faire une expérience visuelle radicalement nouvelle par laquelle l'œil découvre le monde à travers sa représentation: *The Pencil of Nature* prend ainsi l'aspect d'une *leçon de choses*, d'un apprentissage du voir, d'une « lecture » de l'image. Son texte invite le regard à « lire » dans l'image elle-même les conditions mêmes de sa représentation: ce volet qu'un rayon de soleil frappe encore alors que la maison est déjà dans l'ombre fait office de cadran solaire et permet de déduire avec un minimum de précision l'heure de la prise de vue. De même, la simple observation de l'orthogonalité des lignes par rapport au cadre permet de situer dans l'espace le point de vue d'où la photographie a été prise. La reconnaissance des paramètres spatio-temporels de la prise de vue nous fait comprendre que

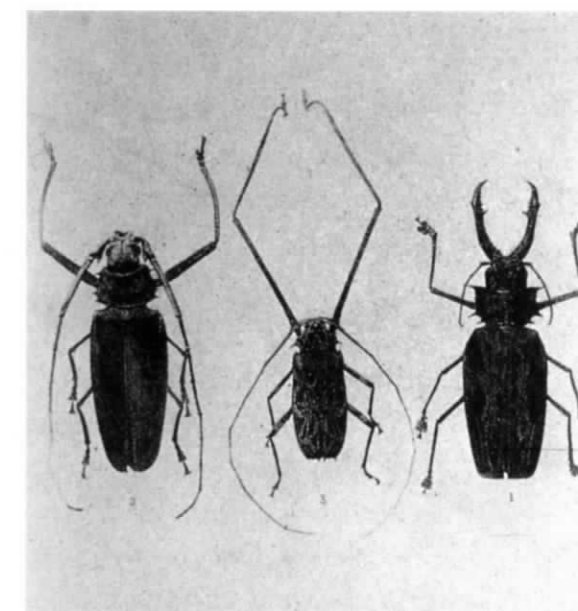
cette nouvelle image est indissociable de l'acte qui l'a fait naître, et que c'est bien là sa radicale nouveauté.

La rétine du savant

Ce que Talbot nous enseigne, c'est que la photographie n'est pas une image que l'on contemple (il n'y a rien de mystique en elle), c'est une image que l'on scrute dans le détail à la façon d'un entomologiste qui compte les pattes d'une mouche, et dont l'observation correcte nécessite le cas échéant l'emploi d'un appareil optique élémentaire: la loupe. Dans le premier numéro du journal *La Lumière*, paru en 1851, Francis Wey raconte comment le baron Gros fit rien moins qu'une découverte archéologique en observant à la loupe un daguerréotype qu'il avait pris sur l'Acropole: « *Tout à coup, à l'aide du verre grossissant, il découvrit sur une pierre une*

figure antique et fort curieuse, qui lui avait jusqu'alors échappé. C'était un lion qui dévore un serpent, esquissé en creux et d'un âge si reculé, que ce monument unique fut attribué à un art voisin de l'époque égyptienne. Le microscope a permis de relever ce document précieux, révélé par le daguerréotype, à sept cents lieues d'Athènes, et de lui restituer des proportions aisément accessibles à l'étude »³.

Le doute est permis quant à l'authenticité du témoignage, l'observation d'un daguerréotype au microscope ne permettant certainement pas d'y déceler un motif iconographique. Cependant, il en dit long sur l'imaginaire du médium dont on espère, depuis ses origines, qu'il fera avancer la science. Ce que la photographie peut lui apporter est clairement formulé par l'historien de l'art Erwin Panofsky: « *Dans les sciences de l'observation ou de la description, l'image n'est pas tant l'illustration de l'exposé que l'exposé même* »⁴. À l'appui de cette affirmation, Panofsky évoque différents instruments optiques comme la perspective centrale, le microscope, le télescope et enfin la photographie, qui offrent à l'homme de science la capacité de relever et de consigner des observations. Celles-ci pourront ensuite être réexaminées et surtout recoupées avec d'autres informations afin d'être validées, comme il ressort de ce compte rendu à l'Académie des Sciences relatif à l'application de la photographie à la zoologie: « *Dans les planches photographiques bien faites, telles que les planches de l'Euryale, de l'Agaricie et des Fongies, présentées à l'Académie par MM. Rousseau et Déveria, on n'aperçoit, pas plus que dans la nature, les détails de structure lorsqu'on les regarde à la vue simple, et les objets représentés conservent alors leur aspect ordinaire; mais lorsqu'on vient à examiner ces planches à l'aide d'une loupe, on y voit tous les détails que cet instrument ferait voir dans l'objet lui-même, et, par conséquent, ici, une seule et même image peut tenir lieu des deux sortes de figures dont nous venons de parler comme étant généralement nécessaires dans les ouvrages exécutés au pinceau ou au burin* »⁵.



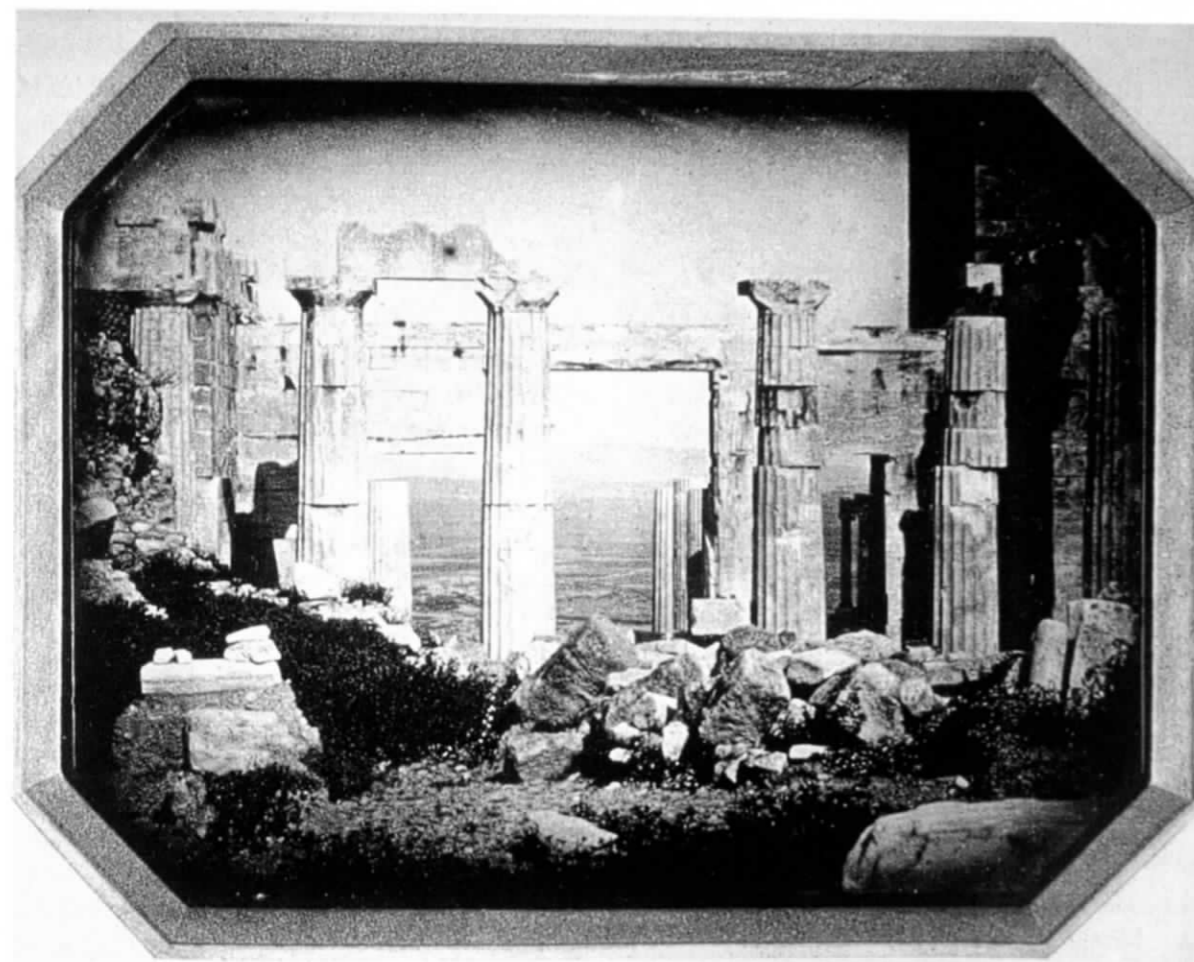
Louis Rousseau (1788-1868) et Achille Déveria (1800-1857), « Insectes. Ordre des coléoptères. Famille des longicornes », pl. 3 de *Photographie zoologique*, 1853.

La photographie, plus impartiale que le dessin, donne à l'homme de science la possibilité de vérifier *de visu* la validité d'une observation. L'important ici est que cette validité soit latente, qu'elle puisse être révélée par l'examen minutieux de l'image à la loupe, et que cette lecture de l'image puisse fournir la preuve que l'énoncé scientifique illustré par la photographie est effectivement vrai. Ce texte démontre que la photographie, seule, n'y suffit pas, encore faut-il savoir la lire, si pas la déchiffrer. En dernier recours, il faut un homme, et non plus une machine, pour dire que la preuve est bien une preuve. Sans cette intervention humaine, la preuve est inopérante.

³ Francis Wey, « De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts », dans *La Lumière*, n° 1, 9 février 1851, p. 2-3. Repris dans André Rouillé (éd.), *La photographie en France...*, p. 112.

⁴ Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969, p. 117-118.

⁵ Henri Milne-Edwards (rapporteur), « Rapport sur un ouvrage inédit intitulé: *Photographie zoologique*, par MM. Rousseau et Déveria », dans *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, t. XXXVI, 1853 (1^{er} sem.), p. 991-993. Repris dans André Rouillé (éd.), *La photographie en France...*, p. 77-78.



« Athènes. Les Propylées vus de l'intérieur de l'Acropole » (1850), daguerréotype du baron Jean-Baptiste-Louis Gros (1793-1870).

Les avantages apportés par l'utilisation de la photographie à des fins scientifiques n'ont pas été immédiatement reconnus. Au contraire, la défiance de la communauté scientifique à l'égard du médium est réelle. Ses performances sont mises en doute. Avant la possibilité d'obtenir de véritables instantanés avec la mise au point, en 1871, par Maddox, de la plaque sèche au gélatino-bromure d'argent, et son perfectionnement tout au long de la décennie, la fiabilité du procédé est contestée et le risque d'erreur non négligé. En 1874, l'astronome Jules Janssen fait construire un « revolver photographique » dans le dessein de photographier le passage de Vénus devant le soleil. Mais les résultats qu'il obtient ne le satisfont pas⁶. Trois ans plus tard, son opinion a bien changé: « *Aujourd'hui, la photographie [...] devient un moyen de découvrir des faits qui échappent à l'investigation par nos instruments d'optique* », et l'année suivante il prononce sa fameuse formule, retranscrite par Albert Londe: « [la photographie] est la rétine du savant, mais rétine bien supérieure à l'œil humain; car d'une part elle garde la trace du phénomène qu'elle a aperçu, et, de l'autre, dans certains cas, elle voit plus que celui-ci »⁷. L'expression « la rétine du savant » n'est pas neuve, mais elle constitue cependant une heureuse métaphore de la transformation profonde des usages scientifiques de la photographie: celle-ci n'est plus seulement un moyen d'enregistrement, elle devient un moyen d'investigation, elle acquiert, comme le dit André Gunthert, « une fonction heuristique ». On sait l'usage que vont en faire, parmi tant d'autres, Eadweard Muybridge, Jules Marey et Albert Londe ou, dans le champ judiciaire, Alphonse Bertillon.

Comme les scientifiques de son temps, Janssen reconnaît les limites physiologiques de la vision humaine en même temps qu'il affirme la capacité supérieure de la machine à les dépasser en rendant visible ce qui échappe à l'œil. De la comparaison entre l'image photographique, pourtant fixe et en noir et blanc, et l'image visuelle, mobile et en couleurs, il ressort que, en dépit de son

manque de réalisme, la première serait cependant plus pénétrante que la seconde, le regard de la machine verrait mieux et plus distinctement que le regard de l'homme. Trente ans plus tard, Émile Zola, lors d'un entretien accordé au journal anglais *The King*, ne dira pas autre chose: « *À mon avis, vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés* »⁸. Énonçant ainsi une idée que la science avait déjà faite sienne depuis trente ans, Zola estime que la photographie est en mesure de voir ce que l'œil humain ne peut pas voir. Elle aurait, en dépit de sa nature machinique, le pouvoir de « regarder ». Mieux encore, elle aurait la capacité de faire voir au-delà du visible, d'éclairer ses zones obscures, et donc de se confronter à la part ténébreuse du monde, à l'épaisseur de son mystère que cette machine née de la science contribuerait ainsi à réduire. À ceci près cependant – mais c'est l'essentiel – que ce que la machine a vu s'est fait image, et qu'il faut bien qu'il y ait, devant l'image, un autre regard, humain celui-là, qui observe et relève ce que la machine a enregistré. Ce que la machine a vu, au-delà des limites de la vision humaine, doit à nouveau être vu dans l'image. Derrière « la rétine du savant », il faut donc bien qu'il y ait une autre rétine pour attester que ce que la première a vu a bien été vu. Ce second degré de la vision ruine toute idée d'une rétine « machinique », car la vision humaine, même si elle s'exerce différemment sur l'image et sur le réel, pourra toujours tomber dans l'erreur, et succomber à ses propres pulsions.

⁶ Cf. Monique Sicard, « Passage de Vénus. Le revolver photographique de Jules Janssen », dans *Études photographiques*, n° 4, mai 1998, p. 45-63.

⁷ Albert Londe, *La photographie dans les arts, les sciences et l'industrie*, Paris, Gauthier-Villars, 1888, p. 8. Cité par Denis Bernard et André Gunthert, *L'instant révélé. Albert Londe*, Nîmes, Jacqueline Chambon, Laval (Canada), Trois, 1993, p. 96, note 44.

⁸ Extrait d'un entretien accordé par Émile Zola à la revue anglaise *The King* en 1900. Cité par François-Émile Zola, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979, p. 11.



« Queen's College, Oxford », calotype de William Henry Fox Talbot (1800-1877), pl. XIII de *The Pencil of Nature*, 1844-1846.

L'inconscient optique

Revenons un instant à Talbot. À propos d'une vue du portail d'entrée du Queen's College d'Oxford, celui-ci écrit: « *Pour examiner les images photographiques d'un certain degré de perfection, l'usage d'une grande loupe est recommandé, semblable à celles que les personnes d'un certain âge emploient fréquemment à la lecture. Cela agrandit les objets deux ou trois fois et souvent révèle une multitude de menus détails qui, auparavant, n'avaient été ni observés ni suspectés. De plus, il arrive fréquemment, et c'est un des charmes de la photographie, que l'opérateur découvre en l'examinant, peut-être longtemps plus tard, qu'il a pris de nombreuses choses dont il n'avait pas idée à ce moment-là. On trouve parfois des inscriptions et des dates sur les bâtiments, ou l'on découvre des affiches imprimées des plus inopportunes sur leurs murs: on voit parfois au*

loin un cadran et sur celui-ci – enregistrée inconsciemment – l'heure du jour à laquelle la vue a été prise »⁹.

Les indices ici recherchés sont ceux dont l'opérateur « n'avait pas idée à ce moment-là ». L'observation de l'image confine au décryptage, à la recherche d'un visible imprévisible, c'est-à-dire enregistré « inconsciemment ». Ce dernier mot a son importance, et la fortune critique que la psychanalyse lui donnera plus tard n'est pas sans rapport avec le bouleversement qui est en train de se produire dans l'histoire des rapports entre l'image et le regard. La phrase de Talbot entrouvre un champ insoupçonné, riche et fécond, dans lequel va s'engouffrer tout l'imaginaire de la photographie au XIX^e siècle. Walter

⁹ W.H.F. Talbot, *The Pencil of Nature...*, planche XIII.

Benjamin, dans sa fameuse *Petite histoire de la photographie*, l'a bien perçu lorsqu'il évoque, à propos des vues stéréoscopiques instantanées, un phénomène semblable qu'il appelle «l'inconscient optique»: «Car la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil; autre d'abord en ce que, à la place d'un espace consciemment disposé par l'homme, apparaît un espace tramé d'inconscient. S'il nous arrive par exemple couramment de percevoir, fut-ce grossièrement, la démarche des gens, nous ne distinguons plus rien de leur attitude dans la fraction de seconde où ils allongent le pas. La photographie et ses ressources, ralenti ou agrandissement, la révèlent. Cet inconscient optique, nous ne le découvrons qu'à travers elle, comme l'inconscient des pulsions à travers la psychanalyse»¹⁰.

Ainsi la photographie révèle. Elle extirpe une dimension cachée, latente sous la surface du visible. Benjamin compare l'inconscient de la vue à l'inconscient des pulsions et la photographie à la psychanalyse. Or on sait que, de Charcot à Freud, la clinique de l'hystérie passe «de l'espace du regard en un espace de l'écoute»¹¹. La psychanalyse procède même, par le dispositif du divan, à la suppression pure et simple du regard dans le processus clinique. La comparaison de Benjamin, bien que maladroit, n'en est pas moins intéressante si l'on veut bien admettre que, dans tout ceci, la question essentielle demeure celle du sujet observant placé devant l'image et si l'on veut bien comprendre (quitte à trahir Benjamin) «l'inconscient optique» non comme un phénomène extérieur capté inconsciemment, mais comme l'expression de la pulsion scopique de l'observateur l'amenant à voir dans l'image ce que, inconsciemment, il désire.

On constate que, au fil de cette trajectoire qui va des minuties de Talbot à la rétine du savant, de l'inconscient de la vue à la pulsion scopique, le regard de l'observateur évolue dans un espace compris entre l'examen attentif et le fantasme. Ainsi, la photographie, née de la science et de l'esprit positiviste dominant, elle qui semblait, avec une telle

évidence, attester de la réalité des choses et quasi annihiler l'écart entre le monde et sa représentation, a-t-elle, à la fin du siècle, apporté son soutien aux fantasmagories les plus délirantes. Un médecin, le Dr Hippolyte Baraduc, spécialiste des maladies nerveuses, a franchi le pas et transformé le dispositif visuel décrit ci-dessus en une pure projection fantasmatique. Ayant un jour photographié son fils tenant entre ses mains un faisan tué, il obtint une photographie voilée, en laquelle il vit rien moins que la manifestation d'un état d'âme inscrit sur la plaque par une «autre lumière». Il intègre aussitôt celle-ci dans la catégorie des «lumières de l'âme» et la nomme «force courbe», ou encore «l'aura de l'âme humaine». À partir de ce jour, Baraduc s'emploie à capter systématiquement cette aura, quitte à la provoquer expérimentalement. Il laisse des enfants jouer, s'ébattre, crier, s'échauffer devant l'appareil. Il attend, laisse monter la tension puis les arrête d'un ordre sec et, aussitôt, prend la photo. À nouveau, un voile estompe le cliché: «l'aura de la frayeur». Il photographie la tête d'un abbé pendant son sommeil, dans le noir, obtient évidemment une «nuée noire» dont il déduit qu'il s'agit en fait de «l'aura d'un cauchemar». Après la lumière, il supprime l'appareil et présente une simple plaque sensible au front de ses modèles dont il capte les différents affects: le recueillement, la volonté, la colère, etc. Certes, tout ceci n'est que pure extrapolation, fabulation. En même temps, et tout le problème est là, le mécanisme qui permet à Baraduc de «voir» l'aura d'un cauchemar sur un cliché quasiment noir est le même que celui qui prévaut dans les autres champs scientifiques, de Janssen à Muybridge, Marey ou Albert Londe. Comme ceux-là, Baraduc «analyse» ses clichés, il inspecte le voile, la trame qui s'y

¹⁰ Walter Benjamin, «Petite histoire de la photographie» (trad. André Gunthert), dans *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 11-12.

¹¹ Pierre Fedida, «Introduction», dans Jean-Martin Charcot et Paul Richer, *Les démoniaques dans l'art* [1887], Paris, Macula, 1984, p. 4.

forme, qu'il décrit dans tous ses «détails». À propos du cliché des deux enfants, il note: «On observe ainsi un tissu lumineux, comme un tricot avec mailles et nœuds. La forme est elliptique, caractéristique. Au niveau de la juxtaposition des deux enfants en contact, l'un par le côté gauche, l'autre par le côté droit (le 1^{er} répulsif, le 2^e attractif), le fluide s'est condensé, spécialisé, individualisé en pois arrondis; cette forme semble représenter l'équilibre et la fusion entre deux formes fluidiques, opposées comme direction et brusquement arrêtées au moment de la contraction animique des deux enfants, ne faisant qu'une même âme pendant un certain temps»¹².

Le détournement de l'image photographique qu'opère Baraduc participe du même élan que celui de Talbot, du baron Gros ou de Janssen qui, loupe en main, faisaient dégorger l'image de ses trésors cachés. Baraduc ne procède pas autrement, lui aussi est à la recherche d'un invisible, d'un «inconscient optique» qu'il fantasma plus qu'il ne l'observe. Pour que son expérience accède à la «lumière», il lui faut ce passage par l'obscur, ce noircissement de l'image, cet auto-aveuglement, cette mutilation de l'œil. Car l'image qu'obtient Baraduc, dans des conditions qui nient la possibilité même de son obtention, n'en est pas moins une photographie. Simplement, aucune lumière n'est venue l'impressionner, c'est une photographie de l'obscurité. De même, son observation de l'image en passe toujours par le regard, mais celui-ci est aveuglé, ou plutôt dévié, il ne relève plus de la vision mais de la voyance, et donc aussi de la croyance.

L'art et l'optique

Ici retracée à grands traits au fil d'un siècle qui n'eut de cesse de les conjoindre, cette histoire parallèle du regard et de la photographie, où celle-ci semble prolonger celui-là, lui dévoilant les détails cachés aux tréfonds du réel, allant jusqu'à le détourner du monde et lui offrir, pour le satisfaire, son image supplétive, cette histoire n'est pas encore achevée. Car si la photographie, de Talbot à Zola,

a exercé une fonction essentielle dans l'élargissement du visible par la conquête du détail, elle a, parallèlement et consciencieusement limité son spectre et tenté de fonder, sur cette limite même, la possibilité d'un art. La question du détail est à nouveau centrale dans cette autre histoire, mais de façon négative. À une époque où règne en peinture la fameuse «théorie des sacrifices», la possibilité d'un art photographique passe, selon les plus éminents commentateurs, par l'effacement du détail que la photographie donne trop en abondance. Paradoxalement, les tenants d'un art photographique ont recours au calotype (le procédé sur papier inventé par Talbot), qu'ils préfèrent à la froide plaque daguerrienne en raison de sa chaude douceur, de son velouté et de l'estompement des contours que provoque le peu de translucidité du négatif papier. Qu'on se souvienne de Baudelaire et de ses diatribes célèbres à l'encontre de la photographie et de tous ceux qui croient que «l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature». Dans une lettre à sa mère, en 1865, dans laquelle il exprime son désir d'avoir son portrait photographique, Baudelaire s'en prend à tous les photographes «même excellents» qui «ont des manies ridicules: ils prennent pour une bonne image une image où toutes les verrues, toutes les rides, tous les défauts, toutes les trivialités du visage sont rendus très visibles, très exagérés: plus l'image est dure, plus ils sont contents. [...] Il n'y a guère qu'à Paris qu'on sache faire ce que je désire, c'est-à-dire un portrait exact, mais ayant le flou d'un dessin»¹³.

C'est surtout dans la théorie du portrait (plus que dans la pratique) que s'exprime l'hostilité des artistes à l'égard de la profusion des détails qu'enregistre mécaniquement le

¹² Hippolyte Baraduc, *L'âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluide*, Paris, 1896, explication de la planche XXXVIII. Cité par G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1982, p. 281, appendice 11.

¹³ Charles Baudelaire, Lettre à sa mère, 1865. Cité par Ph. Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Nathan Université, 1990, p. 50-51, note 7.

daguerréotype. Francis Wey le dit catégoriquement: « Une condition d'art dont il est important de se préoccuper, c'est celle qui constitue le style. Rien n'y est plus contraire que l'indiscrete prolixité du détail. Les boutiques des quais, du Palais national et des boulevards, fournissent de ces chinoiseries bourgeoises, où une tête sacrifiée à une profusion puérile d'accessoires papillotants, se réduit à un rôle secondaire. Une tenture à ramage, un gilet à fleurs, des chaînes de montre, des breloques, une cravate à carreaux écossais, une table chargée de papiers, d'écrivoires, de statuettes, de vases du Japon, etc., ce sont autant de distractions que la plupart du temps il convient d'épargner au public. Lorsque les peintres affrontent ces difficultés, il leur est loisible d'éteindre par le ton local ce que ces objets peuvent avoir de cru, de criard ou de trop voyant. Encore les plus experts se montrent-ils sobres à cet endroit. Mais le daguerréotype ne se prête point à ces transactions salutaires. Les détails risqués, plus ils sont scintillants et minutieux, plus il les accuse, plus il les reproduit avec vivacité. Si bien que la tête, sujet principal, s'efface, se ternit, perd son intérêt, son unité, et tout miroite, sans que l'attention soit concentrée nulle part »¹⁴.

Pour mieux dénoncer cette profusion des détails qui encombrant les portraits au daguerréotype, Francis Wey les énumère. Sa description, haute en couleurs, de toutes ces « chinoiseries bourgeoises » qu'il convient « d'épargner au public » montre à quel point le daguerréotype suscite le regard et le centre, peut-être pas sur la tête du modèle, mais partout ailleurs. Ce que déplore le critique, c'est la difficulté avec laquelle la plaque daguerrienne atteint l'« unité » du modèle, tandis qu'elle se disperse dans les détails « scintillants et minutieux » qui semblent donner l'image d'un monde en éclats. Contre la propension du daguerréotype à l'éclatement analytique, l'art exige de la photographie qu'elle réalise une *synthèse* du visible.

C'est plus tard, dans les années 1880, que la photographie artistique entreprend de façon

décisive cette quête de la synthèse et rompt avec l'esthétique du détail. Docteur en médecine, Peter Henry Emerson abandonne son métier pour se consacrer totalement à la photographie qu'il pratique activement à partir de 1882, photographiant la vie rude des paysans du Norfolk et de l'East Anglia, le long des côtes anglaises de la mer du Nord. Il édite plusieurs ouvrages, dont deux albums d'épreuves au platine, *Life and Landscape of the Norfolk Broads* (1886) et *Pictures of East Anglian Life* (1888) qui constituent encore aujourd'hui de puissants documents sur la vie quotidienne dans ces régions. Intellectuel cultivé, passionné d'art et ami de Whistler, Emerson puise son inspiration dans la peinture française, celle de l'école de Barbizon (Rousseau, Corot) et des peintres naturalistes (Millet, Breton, Bastien-Lepage), et prône une photographie proche de la nature, capable d'exprimer la beauté d'un paysage en même temps que l'existence difficile des paysans et des pêcheurs qui y vivent. En réaction contre l'académisme victorien dominant (représenté principalement par H.P. Robinson), Emerson élabore une théorie « naturaliste » de l'art photographique qu'il fait connaître par des conférences et des articles, et qu'il publie en 1889 sous le titre *Naturalistic Photography for Students of the Art*.

Dans ce livre-manifeste, Emerson défend une conception de la photographie qui établit un lien étroit entre l'art et la science. En tant que médecin, il avait eu connaissance des travaux d'Hermann von Helmholtz sur la physiologie de la vision (les trois parties de *l'Optique physiologique* avaient été publiées entre 1856 et 1867) et en particulier d'un texte d'Helmholtz, présenté sous forme de conférences entre 1871 et 1873 et intitulé *L'optique et la peinture*. Ce dernier texte entreprend, après un opus antérieur sur les relations entre la physiologie de l'ouïe et la

¹⁴ Francis Wey, « Théorie du portrait (II) », dans *La Lumière*, n° 13, 4 mai 1851, p. 50-51, repris dans André Rouillé (éd.), *La photographie en France...*, p. 120.



Portrait de M. Herzen par l'Atelier Levitsky.

musique, d'appliquer les théories de l'Optique physiologique aux Beaux-Arts, c'est-à-dire d'aborder la théorie de l'art sous l'angle de la physiologie de la perception et d'analyser le fonctionnement optique de l'activité du peintre. Sa préoccupation se centre autour de la question de savoir comment le peintre procède pour « produire une sorte d'illusion d'optique, non pas telle que nous croyions [...] être en présence des objets réels, mais assez forte cependant pour que la reproduction artistique provoque en nous une idée de ces objets aussi vive et aussi énergique que si nous les avions sous nos yeux »¹⁵. L'objectif de l'ouvrage consiste à comprendre comment, avec les seuls moyens de la peinture, l'artiste parvient à reconstituer une impression équivalente à celle que notre œil perçoit devant la nature. Ainsi en est-il par exemple de l'effet de profondeur. Dans la vie réelle, notre esprit perçoit le relief et la distance séparant les objets dans l'espace grâce à la vision binoculaire. Celle-ci est cependant inefficace devant un tableau en deux dimensions. Pour obtenir un effet de profondeur équivalent, le peintre doit utiliser divers subterfuges comme la perspective centrale, le chevauchement des objets, l'ombrage et la « perspective atmosphérique », c'est-à-dire « la représentation artificielle de l'altération de la transparence de l'air. On indique, en effet, très nettement les diverses distances des objets par le degré suivant lequel la couleur de l'air ressort plus ou moins fortement sur la leur, et c'est surtout de cette manière que les paysages acquièrent de la profondeur ». Expliquant longuement, par le phénomène de la dispersion et de la réfraction de la lumière dans l'air, un moyen d'obtenir de la profondeur que Léonard de Vinci pratiquait déjà sous le nom de *sfumato*, Helmholtz ne fait rien d'autre que montrer comment le tableau du peintre peut ressembler assez exactement à la vision naturelle. Il conclut : « On n'est arrivé à la perfection de l'art de la peinture qu'après avoir réussi à imiter non pas les couleurs des corps, mais bien l'effet de la lumière sur l'œil »¹⁶. En d'autres termes, la peinture doit être ressemblante, non pas aux choses telles que nous savons qu'elles sont, mais telles que l'œil les

voit. Helmholtz, qui pourtant ne le cite pas, énonce à quelles conditions physiologiques Courbet pouvait dire « Je peins ce que je vois ».

Bien que l'ouvrage de von Helmholtz ne soit guère normatif, Emerson s'en inspire pour, au contraire, prescrire à ses lecteurs les règles de l'art photographique. Selon lui, le photographe doit adapter sa technique au rendu correct de l'impression que la nature exerce sur l'œil. Les couleurs des choses, par exemple, ne nous apparaissent pas telles qu'elles sont, parce qu'elles sont modifiées par les couleurs adjacentes, par la lumière et par l'atmosphère : « Comme, dans la nature, la tendance de "l'atmosphère" est de rendre plus ou moins grises toutes les couleurs, telle la brume qui fait apparaître tous les objets en gris, il s'en suit que l'atmosphère, dans tous les cas, aide à donner de l'ampleur en atténuant le contraste, de même qu'elle permet aussi de déterminer la distance des objets; cette "turbidité" aérienne, qui désigne l'atmosphère, efface la netteté des contours et des détails de l'image, et plus l'objet est éloigné, plus la couche d'atmosphère interposée est épaisse, plus grande est la turbidité, cœteris paribus. Par conséquent, au vu de ce fait, des objets isolés sur différents plans ne sont pas et ne devraient pas être représentés également nets et bien définis. [...] Car on doit se souvenir que l'œil ne voit pas les choses aussi nettement que l'objectif photographique, il subit les erreurs dues à la dispersion, à l'aberration sphérique, à l'astigmatisme, à la turbidité aérienne, à la tache aveugle, et ne s'ajuste pas aux différents plans au-delà de vingt pieds. Toutes ces légères imperfections rendent les visions de l'œil plus imparfaites que celle de la lentille de l'opticien [...] »¹⁷.

¹⁵ Hermann von Helmholtz, « L'optique et la peinture », deuxième partie de E. Brücke, *Principes scientifiques des Beaux-Arts. Essais et fragments de théorie*, Paris, Germer Baillière, 1878, p. 170.

¹⁶ *Ibid.*, p. 196.

¹⁷ Peter Henry Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Art*, repris dans *Photography in Print*, édité par Vicki Goldberg (1981), 2^e éd., Albuquerque, University of New Mexico Press, 1988, p. 193-194.



« At Plough. The End of the Furrow », photogravure de Peter Henry Emerson (1856-1936), pl. XIII de *Pictures from Life in Field and Fen*, Londres, 1887.

Les prescriptions d'Emerson sont claires : l'opérateur doit estomper la netteté des contours et plonger les détails dans un flou relatif, afin que la photographie ressemble non pas à la nature en soi, mais à l'image rétinienne qui se constitue au fond de notre œil. Avec Emerson, le sacrifice du détail, jusqu'alors simple obédience à une esthétique en vogue, trouve un fondement – en même temps qu'une justification – scientifique. La photographie ne prolonge plus le regard, elle s'y rapporte et émousse délibérément son acuité pour mieux s'y conformer. En même temps, elle découvre un moyen rigoureux d'exprimer la subjectivité. Son point de vue, autrefois machinique, s'humanise. De visuelle, elle devient visionnaire.

Cependant, il n'est pas difficile de démontrer que les photographies d'Emerson, contrairement à ce qu'il pensait, sont très éloignées de la vision humaine. En effet, s'il est vrai que l'œil voit les choses plus distinctement là où

il les fixe, plutôt qu'à la périphérie du champ visuel, il est vrai aussi que l'œil est constamment en mouvement et balaie le champ perceptif sans jamais se fixer vraiment sur un seul point. Cela a pour effet que l'image rétinienne est beaucoup plus nette que ne le pensait Emerson. Comme la photographie est une image fixe, le halo flou dont Emerson entoure l'objet principal paraît, aux yeux de l'observateur, totalement artificiel. À moins, et c'est ce qu'Emerson escomptait, de regarder fixement le centre de l'image et même, comme von Helmholtz le suggère pour la peinture, de l'observer à travers un tube de carton de façon à rejeter hors de la vision tout ce qui n'appartiendrait pas à la photographie. En réalité, ce dont Emerson n'a pas tenu compte, c'est que l'image est aussi un objet offert à la vision, et que les mêmes phénomènes visuels observés dans la nature s'exercent pareillement à son regard. À vouloir ainsi confondre la photographie et le regard, il en a oublié que la photographie, elle-même, était regardée. ■

Le romantisme français au XIX^e siècle

Idéal synesthésique et pratiques panoptiques

Alain VAILLANT

Dans sa lettre du 15 mai 1871 adressée à Paul Demeny, dite «Lettre du Voyant», Rimbaud écrit: «Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens»¹.

Ces formules très célèbres ont été abondamment commentées. Mais on n'a jamais noté, me semble-t-il, qu'il y avait quelque incohérence à en appeler à un dérèglement de *tous* les sens pour parvenir seulement à améliorer l'usage d'un seul, la vue. Pourquoi ne pas devenir, par cette libération sensorielle, «entendant», «sentant» ou «touchant» aussi bien que «voyant»? Car Rimbaud n'utilise pas au hasard la notion de voyance, comme une sorte de terme paradigmatique valant pour toute perception sensorielle. D'une part le mot se trouve déjà, entre beaucoup d'autres, chez Hugo, où il renvoie clairement au pouvoir de visionnaire du poète; d'autre part et surtout, Rimbaud le glose lui-même de façon très précise: «Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues!»²

Le dérèglement des sens, la confusion artificiellement créée dans les perceptions sensorielles auraient donc pour but d'assurer le fonctionnement, exacerbé mais exclusif, de la vue. Il y a là, pour ce poète d'un nouveau

genre que Rimbaud appelle pourtant «*le suprême Savant*»³, une étonnante déperdition esthésique. Mon hypothèse est qu'il y a bien, dans toute la tradition romantique dont l'auteur d'*Une saison en enfer* est ici – sans originalité excessive – le parfait héritier, l'hésitation entre deux modèles distincts. Le premier résulte de l'idéal synesthésique qui vise à une fusion des émotions sensorielles (vue, ouïe, toucher, odorat, goût) permettant à l'artiste et à l'écrivain d'arriver au plus près du réel. Le deuxième reste fidèle au privilège accordé, depuis l'Antiquité, à la vue; cependant, le nouvel accent mis sur la perception sensorielle aboutit à une fascination de ce que j'ai appelé des «pratiques panoptiques», à un désir de tout voir, de tout embrasser du regard qui, malgré les objectifs affichés, reste fidèle à une logique unifiante et hiérarchisante qui fait obstacle au *réalisme* artistique. De cet hiatus entre la synesthésie plurisensorielle et l'hyperesthésie visuelle, dont on verra les origines philosophiques et intellectuelles, résultent les ambiguïtés esthétiques du romantisme, qui ont sans doute beaucoup plus contribué à retarder son accomplissement littéraire que son attachement, excessif selon Rimbaud, à la «*forme vieille*»⁴.

1 Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny datée du 15 mai 1871, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 251.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 253. L'expression est employée à propos de Lamartine, «*quelquefois voyant, mais étranglé par la forme vieille*».



Arthur Rimbaud, gravure anonyme. Keystone.

La métaphysique du romantisme

Le romantisme, tous domaines confondus, peut se définir comme un moment de cristallisation de l'interrogation métaphysique – de *toutes* les interrogations métaphysiques. Ou, pour mieux dire, le romantisme n'a eu de cesse de penser, puis de trouver le moyen (artistique, littéraire, philosophique...), de

représenter l'intersection entre le plan des entités métaphysiques et celui des réalités physiques. Ce point de rencontre se trouve dans la nature humaine: l'homme romantique se caractérise, précisément, par sa capacité de médiation entre le matériel et l'immatériel. La métaphysique est alors inséparable de l'expérience qu'en fait le sujet

sensible. Or cette expérience exige de la disponibilité – du temps, pour que l'esprit laisse se déployer en lui l'image de l'inimaginable – : de même que l'espace est le cadre nécessaire à la représentation des réalités physiques, le temps (cette notion elle-même immatérielle) est perçu, dans la sensibilité romantique, comme la condition de l'émotion métaphysique.

Bien des raisons historiques expliquent cette efflorescence de la pensée romantique, entre le XVIII^e et le XIX^e siècle. Il y eut d'abord, dès la Renaissance, la fin du pouvoir théocratique, et le déclin, plus progressif, de la culture théocentrée du Moyen Âge, qui plaçaient le sujet, pensant et percevant, au cœur de la pensée philosophique. En France, la critique très vive du catholicisme, pendant la période pré-révolutionnaire, puis sa quasi-disparition, pour cause de répression, pendant la Convention et le Directoire, ont permis le développement, d'autant plus spectaculaire qu'il était brutal, de la pensée déiste et de la théologie issue de la Réforme; or toutes deux n'étant pas fondées, contrairement au catholicisme, sur la soumission exigée du croyant à la doctrine religieuse, obligeaient à poser le principe d'un lien, direct et non médiatisé par l'autorité ecclésiastique, entre le divin et l'humain. Dans le même temps, le développement des sciences forçait à confronter la pensée métaphysique et l'esprit scientifique, à intégrer aux modèles idéalistes ou spiritualistes les acquis de l'observation et de l'expérimentation. Enfin, dans une Europe marquée, au XVIII^e siècle, par l'émergence des idées de nation et de citoyenneté, le champ de la métaphysique a annexé la philosophie de l'histoire, au point qu'on a pu croire, et dire, que le romantisme se définissait essentiellement par cette conscience nouvelle de l'historicité, dans toutes les activités humaines.

En réalité, l'Histoire romantique est doublement métaphysique. D'une part, elle soumet l'homme, en tant qu'unité élémentaire de la collectivité, à des principes et à des forces abstraites qui le dépassent et qui sont à l'état

social ce que les concepts métaphysiques représentent pour l'ontologie naturelle. D'autre part, l'Histoire n'est qu'une des modalités d'une catégorie bien plus générale, la temporalité – une modalité adaptée à l'examen des durées collectives et polarisée par un futur pensé en termes de progrès ou de décadence. Examiné sous cet angle, le romantisme est la prise de conscience que le temps est au cœur de toute réalité perçue par l'homme, qu'il s'agisse de réalités collectives ou individuelles, matérielles ou spirituelles. Il n'y a donc plus, d'un côté le bloc infrangible des réalités éternelles, de l'autre les accidents temporels qui ne sauraient les affecter: le sens de l'infini ouvre désormais à une meilleure compréhension du temps qui passe et, inversement, toute perception physique engage une conception métaphysique de l'être: à cet égard, l'Histoire n'est qu'un des aspects (et peut-être le plus secondaire) de ce temps subjectif devenu la condition même de la sensation, du sentiment et de la pensée. On comprend, dans ces conditions, comment les déçus du romantisme (Flaubert en tête) aient fait si facilement le deuil de l'Histoire, pour se consacrer à la perception émue et mélancolique du Temps.

De la métaphysique de l'invisible à la physique du visible

La métaphysique du romantisme a d'immenses conséquences pour la question des perceptions sensorielles en général, de la vue en particulier. Là où la pensée classique distinguait et séparait (entre le divin et l'humain, l'invisible et le visible, l'éternel et le temporel), la nouvelle conception tente de parvenir à une synthèse, à une fusion ou, pour employer un mot d'usage alors fréquent, à une «harmonie». Spinoza, juif hollandais du XVII^e siècle et anathématisé pour ses doctrines hérétiques, représente ainsi le philosophe romantique par excellence, parce qu'il assimile la puissance créatrice de Dieu (*natura naturans*) à la perfection de la nature créée (*natura naturata*): *Deus sive natura*. De même, alors que les penseurs des XVII^e-XVIII^e siècles, à propos de la question des

facultés de l'entendement, s'opposaient entre partisans de la raison (le rationalisme cartésien) et théoriciens de la sensation et de l'expérience (les empiristes anglo-saxons et les sensualistes, qui accordent les premiers rôles à la perception et à la mémoire), les philosophies nouvelles défendent une conception unifiée de la pensée, qui confonde, dans un même acte de l'esprit, l'intelligible et le sensible. La faculté primordiale de l'entendement devient soit la volonté (de Balzac à Nietzsche), soit l'imagination (Baudelaire): par la volonté, l'homme se connaît comme sujet pensant et, simultanément, éprouve son pouvoir d'action sur le réel; par l'imagination, l'activité intellectuelle est naturellement liée à la capacité de produire des images qui, même virtuelles, supposent des perceptions sensorielles antérieures.

L'idéal de fusion harmonieuse, qui est le centre matriciel de l'esthétique romantique, marque l'ombre portée, sur tout le XIX^e siècle, par un vaste ensemble de théories théologiques ou philosophiques du XVIII^e, qui réunit aussi bien la monadologie de Leibniz, les doctrines franc-maçonniques et l'illuminisme ou la théosophie du pasteur Böhme, de Saint-Martin ou du savant suédois Swedenborg⁵. Son empreinte se retrouve dans la littérature française, parmi beaucoup d'autres, chez Chateaubriand, Hugo, Lamartine, Balzac, Baudelaire et même Flaubert – quoique avec cette ironie ambiguë qui, chez lui, accompagne le discours de l'émotion sans jamais le disqualifier tout à fait. À l'exception, peut-être, de Balzac, il ne s'agit bien sûr pas d'une adhésion, formelle et consciente, à un système philosophique ou mystique précis, mais l'influence, d'autant plus profonde qu'elle est diffuse, d'une manière commune, et fusionnelle, de se représenter les mondes visible et invisible – d'un cadre de pensée très flou mais souterrainement déterminant, comme ont pu l'être, au XX^e siècle, des visées très générales relevant de l'économie politique (le principe d'organisation sociale ou la soumission au consumérisme).

Cette doctrine fusionnelle, dans le domaine de la littérature française, trouve sa formulation la plus précise et la plus explicite dans les *Études philosophiques* de Balzac, et, notamment, dans *Louis Lambert*, roman étrange et méconnu où l'auteur de *La Comédie humaine* prend le double risque de se représenter sous les traits de Louis, mi-homme mi-ange, génie fou, impuissant et mort prématurément, et de rédiger, sous la forme de deux séries de paragraphes purement théoriques en caractères italiques, l'ébauche d'un ouvrage philosophique, de ce *Traité de la volonté* que le romancier prétendra toujours avoir rédigé puis égaré. La synthèse qu'elle suggère, entre tous les éléments qui composent le réel (matériel ou immatériel), peut se représenter selon deux axes, vertical et horizontal.

Selon l'axe vertical (Dieu/nature, ou esprit/matière), Balzac-Louis Lambert pose qu'il n'y a pas deux substances de nature différente, mais une seule substance («*substance éthérée, base commune de plusieurs phénomènes connus sous les noms impropres d'Électricité, Chaleur, Lumière, Fluide galvanique, magnétique, etc.*»⁶) qui, selon les modifications qui l'affectent, peut se présenter sous la forme de «matière» ou de «volonté». L'unité de la substance originelle, d'où découle toute réalité et toute action, explique selon Balzac la conaturalité de la pensée et de la perception, qui sont deux avatars de la volonté: «[...] la Volonté tient à la SUBSTANCE qu'elle retrouve dans toutes les transmutations en les pénétrant par la Pensée, qui est un produit particulier de la Volonté humaine, combinée avec les modifications de la SUBSTANCE [...]. La Volonté s'exerce par des organes vulgairement nommés les cinq sens»⁷. Cette présence

5 Sur ce point, on peut recourir à un ouvrage ancien: Auguste Viatte, *Les Sources occultes du romantisme; illuminisme, théosophie (1770-1820)*, Paris, Champion, 1928.

6 Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, dans *La Comédie humaine*, t. XI, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 684.

7 H. de Balzac, *Louis Lambert...*, p. 685.

vibratoire de la substance immatérielle – de quelque manière, religieuse ou non, qu'on la conçoive – se retrouve dans toutes les manifestations de la *mimésis* romantique. Si, par exemple, un abîme sépare un paysage classique, littéraire ou pictural, d'un romantique, ce n'est pas tant pour des différences techniques qu'il est facile de relever: en réalité, le paysage romantique produit une impression infiniment supérieure parce que sa fonction n'est pas de représenter une portion de l'espace naturel ni même de produire une image, belle mais simplement analogique, d'un Dieu parfait et inaccessible aux sens, mais, de façon extraordinairement paradoxale, de faire voir dans le paysage ce qui est par nature invisible et qui, pourtant, est à l'origine de l'émotion sensorielle. Si bien que le but ultime de la perception revient toujours à percevoir l'imperceptible: de là cette disposition hyperesthésique qui est sans doute le trait le plus séduisant, et le plus profond, de l'art romantique.

Sur l'axe horizontal, la consubstantialité du matériel et de l'immatériel justifie *a fortiori* les équivalences qu'il est possible d'établir entre les différentes perceptions sensorielles. Si une couleur est la manifestation matérielle d'une essence spirituelle, il est facile d'admettre qu'une couleur, une odeur, un son puissent être des matérialisations distinctes d'une même substance: «*Le son est une modification de l'air; toutes les couleurs sont des modifications de la lumière; tout parfum est une combinaison d'air et de lumière; ainsi les quatre expressions de la matière par rapport à l'homme, le son, la couleur, le parfum et la forme, ont une même origine*»⁸. On reconnaît là le principe des «synesthésies» ou des «correspondances» qui, venu de la mystique chrétienne, est reconverti en esthétique par les poètes du XIX^e siècle – et notamment par Baudelaire –: un son, une couleur, une odeur se correspondent, s'ils contiennent la même quantité de substance. Enfin, le symbole de ce système général d'équivalences est la fleur: également belle par sa forme, ses couleurs et sa fragrance, elle dispose aussi de son propre langage qui lui permet de tenir le discours même de l'ineffable, dont il est tou-

jours loisible d'imaginer qu'il est inspiré par une nature divine. Tel celui que Félix de Vandenesse, amoureux d'une femme mariée qui lui interdit de parler de ses sentiments, adresse à M^{me} de Mortsau, par bouquets interposés: «*Jetez sur ces tableaux [les bouquets], tantôt des torrents de soleil ruisselants comme des ondes nourissantes, tantôt des amas de nuées grises alignées comme les rides au front d'un vieillard, tantôt les tons froids d'un ciel faiblement orangé, sillonné de bandes d'un bleu pâle; puis écoutez? vous entendrez d'indéfinissables harmonies au milieu d'un silence qui confond [...]. Que donne-t-on à Dieu? Des parfums, de la lumière et des chants, les expressions les plus épurées de notre nature. Eh! bien, tout ce qu'on offre à Dieu n'était-il pas offert à l'amour dans ce poème de fleurs lumineuses qui bourdonnait incessamment ses mélodies au cœur*»⁹.

Dans ce tableau idyllique, tout est réuni pour contribuer à un bonheur idéal, si idéal et si désirable qu'il a été bien vite récupéré pour la satire du romantisme: l'épanouissement sensoriel, Dieu, l'amour, la poésie... Le but de la synthèse est bien, très logiquement, de réunir l'hyperesthésie et la synesthésie, les axes vertical et horizontal. C'est, très exactement, ce que Baudelaire appelle le «surnaturalisme», c'est-à-dire la capacité de l'homme, dans certains états de conscience, à percevoir les réalités naturelles avec une telle acuité, à les pénétrer avec une telle intensité d'esprit qu'il en résulte des sensations surnaturelles: «*Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps. Il y a des moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence immensément augmenté*»¹⁰.

⁸ H. de Balzac, *Louis Lambert...*, p. 685-686.

⁹ H. de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, dans *La Comédie humaine*, t. IX, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 1055-1057.

¹⁰ Charles Baudelaire, *Fusées*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 658.

Limites de la synesthésie

Il n'y a donc aucune opposition entre l'idéalisme visionnaire du romantisme, tourné vers l'immatériel, et son immersion voluptueuse, mais tout aussi idéalisée, dans le monde sensible – entre, pour reprendre des traditions antiques encore vivaces au XIX^e siècle, son platonisme et son épicurisme. Du moins en théorie. En réalité – c'est du moins le deuxième volet de mon hypothèse –, le romantisme s'est constamment évertué à concevoir concrètement l'intersection entre les axes vertical et horizontal, et y a échoué, suscitant une tension, un écartèlement permanent que figurera caricaturalement, dans le domaine littéraire, la querelle du symbolisme et du naturalisme. Dans le domaine des perceptions physiques – malgré le principe synesthésique –, il y a aussi une spécialisation et une répartition des tâches, certains sens étant dévolus à la communication avec l'imperceptible, et d'autres plus naturellement adaptés à l'épanouissement sensoriel. Il en découle alors une hiérarchisation des fonctions organiques qui, bien sûr, va à l'encontre d'une synthèse utopique entre l'homme et la nature, l'esprit et le corps, le matériel et l'immatériel.

Les organes de sens les plus proches de l'esprit – donc les plus nobles – sont l'ouïe et la vue, chacun ayant à son tour ses propres spécificités. Suivant une idée ancienne dont on trouverait encore l'équivalent dans l'imaginaire populaire, le son arrive à l'oreille tandis que le regard se porte vers l'objet. L'ouïe est donc un organe «intelligent», mais passif: il se caractérise par sa disponibilité à l'influence mystérieuse – ou, plus concrètement,

vibratoire – de ce qui est impalpable – par exemple, le son d'une voix, le tintement d'une cloche, la mélodie d'une musique ou d'un chant. Entendre, c'est se mettre en situation, psychique et sentimentale, d'être intérieurement touché par des réalités qui échappent au seul enregistrement physique: c'est pourquoi le sens auditif convient tout particulièrement à l'émotion religieuse ou amoureuse – ou plutôt, religieuse *et* amoureuse –: la synthèse romantique entre l'amour et la religion est l'équivalent de la fusion entre le matériel et l'immatériel. Enfin, comme, selon la représentation que le

XIX^e siècle se fait des rôles respectifs des deux sexes, la femme est réceptive et l'homme actif, l'ouïe appartient prioritairement à la sphère de la femme, ou à la part de féminité censée être en chaque être humain. Le cas de figure le plus complexe, et le plus parfait, est donc celui où un homme écoute la voix de celle qu'il aime. La femme, en parlant (ou en chantant), agit à la manière d'un relais émetteur: sa voix rend audible le sentiment idéal qu'elle a su accueillir en elle

par sa disponibilité d'âme et d'oreille; quant à l'homme, en écoutant seulement, il s'ouvre à son tour, de façon purement passive et innocente, à cette émotion venue du dehors de lui. L'écoute amoureuse est donc la marque du platonisme sentimental, comme il est prouvé, une fois encore, par le Félix du *Lys dans la vallée*: «*D'abord j'essayai de me mettre à mon aise dans mon fauteuil; puis je reconnus les avantages de ma position en me laissant aller au charme d'entendre la voix de la comtesse. Le souffle de son âme se déployait dans les replis des syllabes, comme le son se divise sous les clefs d'une flûte: il expirait onduleusement à l'oreille d'où il précipitait l'action du sang. Sa façon de dire les*



Honoré de Balzac, lithographie anonyme. Keystone.

terminaisons en i faisait croire à quelque chant d'oiseau; le ch prononcé par elle était comme une caresse, et la manière dont elle attaquait les t accusait le despotisme du cœur. Elle étendait ainsi, sans le savoir, le sens des mots, et vous entraînait l'âme dans un monde surhumain »¹¹.

La vue, douée des mêmes capacités pour ainsi dire extra-sensorielles que l'ouïe, est en outre un sens actif, et révèle le pouvoir et la volonté d'emprise du sujet regardant et pensant. Parce qu'elle est en outre considérée, depuis les traditions les plus antiques, comme le prolongement naturel de l'esprit, elle constitue le bras armé de l'intelligence et sa force d'agressivité virile: on pourrait constituer une interminable anthologie avec tous les regards foudroyants, aveuglants, sidérants, terrifiants, de tous les génies du bien ou du mal qui encombrant les romans populaires du XIX^e siècle. Dès l'enfance, le mystérieux et angélique Louis Lambert vérifie, à ses dépens, l'efficacité de son regard sur un de ses régents de collègue: «Lorsqu'il était violemment tiré d'une méditation par le Vous ne faites rien! du Régent, il lui arriva souvent, à son insu d'abord, de lancer à cet homme un regard empreint de je ne sais quel mépris sauvage, chargé de pensée comme une bouteille de Leyde est chargée d'électricité. Cette œillade causait sans doute une commotion au maître, qui, blessé par cette silencieuse épigramme, voulut désapprendre à l'écolier ce regard fulgurant. La première fois que le Père se formalisa de ce dédaigneux rayonnement qui l'atteignit comme un éclair, il dit cette phrase que je me suis rappelée: "si vous me regardez encore ainsi, Lambert, vous allez recevoir une fêrule!" »¹². Grâce à cette prééminence de la vue, Balzac apporte une explication simple au système synesthésique. Si tous les sens se correspondent, c'est que, explique Louis Lambert, tous se ramènent à un seul, la vue – de même que la vue n'est que de la substance transformée –: «La Volonté s'exerce par des organes vulgairement nommés les cinq sens, qui n'en sont qu'un seul, la faculté de voir. Le tact comme le goût, l'ouïe comme l'odorat, est une vue adaptée aux transformations de la SUB-

STANCE que l'homme peut saisir dans ses deux états, transformée et non transformée»¹³. Le degré suprême de l'intelligence, selon les fragments philosophiques en italiques, est d'ailleurs la «spécialité», étrange concept que Balzac explique avec un détour étymologique au mot latin *species*, «la vue». La spécialité est l'art de «spéculer» (du latin *speculum*, précise encore Balzac, «miroir ou moyen d'apprécier une chose en la voyant tout entière»), l'art de simultanément voir l'invisible et de penser le visible: «La Spécialité consiste à voir les choses du monde matériel aussi bien que celles du monde spirituel dans leurs ramifications originelles et conséquentielles»¹⁴. La Spécialité est une version spiritualisée de la voyance rimbaldienne.

Au contraire, les trois derniers sens – le toucher, le goût, l'odorat – sont cantonnés, lorsqu'ils ne sont pas associés à la vue, aux sensations purement corporelles et matérielles, et restent au second plan de toute description, à moins qu'ils ne servent de repoussoirs pour les deux autres. Il est remarquable, tout particulièrement, que le goût, auquel la culture du XIX^e siècle a pourtant accordé une très grande place, n'apparaisse guère qu'au travers de scènes de festin où l'ivresse et la fascination malsaine de l'excès prennent le pas sur les perceptions gustatives. En fait, il faut attendre 1913 et la madeleine de Proust pour qu'une perception de cette nature – le goût du gâteau trempé dans une tasse de thé – fasse l'objet d'un développement littéraire autonome. La plupart du temps, la description d'un parfum ou d'un goût intervient dans le cadre de l'évocation de plaisirs charnels (orgies balzaciennes, dîners flaubertiens avec des courtisanes, scènes rimbaldiennes d'ivrognerie), évidemment aux antipodes des extases visuelles ou auditives.

11 H. de Balzac, *Le Lys dans la vallée...*, p. 995.

12 H. de Balzac, *Louis Lambert...*, p. 612.

13 H. de Balzac, *Louis Lambert...*, p. 685.

14 H. de Balzac, *Louis Lambert...*, p. 688.

Le dilemme du romantisme

Il faut donc bien constater, à partir de ces quelques exemples qu'il aurait été très facile de multiplier, qu'il y a une profonde divergence entre la théorie romantique, fusionnelle et synesthésique, et une pratique – dite ici «panoptique» – qui accorde la primauté à la perception visuelle et repose encore sur une représentation hiérarchisée et duelle de l'être, opposant un haut et un bas. Cette hésitation se retrouve sur tous les plans de la poésie romantique (les procédures descriptives, le rôle de l'imagination et des tropes, la conception de l'esthétique, etc.), et se trahit – on l'a vu avec Rimbaud – au détour de tous les textes. Dans sa magnifique *Réponse à un acte d'accusation*¹⁵, Victor Hugo traduit en images politiques et spatiales d'une force extraordinaire sa révolution poétique: par le traitement du lexique, de la métrique et de la rhétorique, il aurait définitivement libéré le poème, mêlé le noble et le populaire, le haut et le bas, permis à tous les mots de se déplacer, selon des mouvements libres et désordonnés, dans l'espace de la littérature; et le texte se termine par l'image prodigieuse des mots volant en tous sens dans l'espace. Mais si ces mots sont transmués en oiseaux fantastiques, habitant un improbable ciel et exonérés de toute pesanteur, c'est pour mieux voir de leurs yeux multipliés, rendre compte à l'Humanité lectrice de ce qu'ils auront vu, et étendre ainsi à l'infini la toute-puissance visuelle de la poésie¹⁶:

«La muse reparaît, nous reprend, nous ramène,
Se remet à pleurer sur la misère humaine,
Frappe et console, va du zénith au nadir,
Et fait sur tous le fronts reluire et resplendir
Son vol, tourbillon, lyre, ouragan d'étincelles,
Et ses millions d'yeux sur ses millions d'ailer»¹⁷.

Il est vrai que, chez Hugo, tous les contrastes, même et surtout les plus violents, sont dépassés et effacés par l'impulsion unificatrice du génie poétique. En revanche, un contraste analogue, fictionnalisé et dramatisé dans *Louis Lambert* de Balzac, conduit à l'échec lamentable du dénouement. Louis,

doté du don de «spécialité», applique ses capacités au seul objectif digne de ses facultés, trouver la femme idéale, dont la beauté et la perfection d'âme soient conformes à sa propre nature. Il rencontre Pauline de Villenoix, se fait aimer d'elle et se prépare à l'épouser. Mais, quelques jours avant la cérémonie, il s'avise sans doute qu'il lui faudra toucher sa femme et davantage encore: après une crise de catalepsie, il en devient fou et impuissant; bientôt réduit à l'état végétatif, il en perd la vue, et cette cécité symbolise le divorce total qui s'opère alors entre son être spirituel et sa nature corporelle: «Louis se tenait debout comme je le voyais, jour et nuit, les yeux fixes, sans jamais baisser et relever les paupières comme nous en avons l'habitude [...] Hélas! déjà ridé, déjà blanchi, enfin déjà plus de lumière dans ses yeux, devenus vitreux comme ceux d'un aveugle. Tous ses traits semblaient tirés par une convulsion vers le haut de sa tête»¹⁸.

Enfin, Baudelaire, à sa manière beaucoup plus retorse, opère la même rupture, au cours de son célèbre sonnet des *Correspondances*, qu'il vaut la peine de rappeler *in extenso*:

Correspondances

«La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

15 Victor Hugo, *Les Contemplations*, I, I, 7.

16 La supériorité poétique de la vue est encore mieux mise en valeur par la formule lapidaire de la Préface de *Cromwell*: «Le vers est la forme optique de la pensée» (*Œuvres complètes*, tome «Critique», Paris, Bouquins, 1985, p. 28).

17 V. Hugo, «Réponse à un acte d'accusation», dans *Œuvres complètes*, tome «Poésie II», Paris, Bouquins, 1985, p. 268.

18 H. de Balzac, *Louis Lambert...*, p. 682.

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens ».*

Il faut beaucoup d'aveuglement, ou autant de révérence à l'égard d'une lecture traditionnellement religieuse et mystique de l'entreprise baudelairienne, pour voir dans ce texte une application orthodoxe de la théorie des correspondances. En réalité, le poème commence à en donner l'illusion, apparemment confirmée par la formule conclusive du deuxième quatrain (« *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent* »). On s'étonne à peine de l'absence de tout terme renvoyant à un élément religieux (à l'exception du mot « temple », qui est pour le moins très œcuménique et caractérise d'ailleurs ici la nature), de paroles qualifiées de « confuses », de l'inversion étrange du regard (ce devrait être l'homme qui regarde la nature, et non le contraire), avant d'en arriver à l'image mystérieuse des « *longs échos qui de loin se confondent* », et laissent dans un mystère total et absolument ineffable leur commune source sonore. Puis les tercets, sous couvert de développer la thématique olfactive (« *il est des parfums [...] et d'autres [...]* »), préparent en fait la chute placée dans les quatre derniers vers: après l'évocation des senteurs fraîches, douces et vertes, présumées plus spiritualisées (v. 9-10), celle-ci leur oppose les odeurs lourdes et capiteuses (l'ambre, le musc et le benjoin, auxquels est joint ironiquement le très religieux encens), et c'est par le biais incongru de cette évocation sensuelle que sont, bien tardivement, mentionnées les « *choses [sic] infinies* ». Enfin, le sonnet se termine par l'alliance de « *l'esprit et des sens* »: or l'esprit n'est pas tout à fait l'âme; c'est même, du point de vue des connotations, tout le contraire.

À vrai dire, le poème des *Correspondances* serait un exercice bien plat et pesant de versification s'il ne reposait sur un mécanisme, à peine perceptible, d'ironisation, qui fait

éclater l'utopie synesthésique. Cette fonction ironique est ici dévolue à l'odorat; elle pourrait l'être à l'« esprit », comme dans ce passage des *Journaux intimes*, déjà partiellement cité, où Baudelaire distingue le « surnaturalisme » et l'« ironie »: « *Deux qualités littéraires fondamentales: surnaturalisme et ironie. Coup d'œil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant l'écrivain, puis tournure d'esprit satanique* »¹⁹. Le romantisme ne sort donc pas du cercle vicieux où il s'est lui-même placé. D'un côté, il a posé, à l'horizon de son projet philosophique et artistique, un idéal synesthésique, où toutes les sensations contribueraient, de façon égale et fusionnelle, à une esthétique de la complétude et de la volupté harmonieuses (ce monde imaginaire où, selon Baudelaire, « *tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté* »²⁰). De l'autre, il ne peut et ne veut renoncer à sa visée métaphysique, où le visible resterait *les yeux fixés* sur l'invisible, et où la vue garde un rôle prééminent. C'est pourquoi les deux figures matricielles de la poétique romantique sont l'oxymore ou l'ironie.

Selon la logique oxymorique, l'écrivain romantique juxtapose tous les contraires, et fait œuvre de ces insurmontables antinomies. On pense évidemment à Victor Hugo: son œuvre monstrueuse dévore goulûment toutes les contradictions qu'elle a au préalable exacerbées et elle oppose en particulier dans son *William Shakespeare*, pour la contradiction qui nous intéresse, deux génies de l'humanité, saint Paul et Rabelais. Saint Paul, figure fondatrice du christianisme romain et puissance tutélaire de « *tous les aveuglements désireux du jour, toutes les caractères souhaitant guérir* »²¹; Rabelais, qui « *a fait cette trouvaille, le ventre* »: par le ventre, « *la pensée se dissout en assouvissement; la*

¹⁹ Ch. Baudelaire, *Fusées...*, p. 658.

²⁰ Ch. Baudelaire, « L'Invitation au voyage », v. 13-14, 27-28, 41-42.

²¹ V. Hugo, *William Shakespeare*, dans *Œuvres complètes*, tome « Critique », Paris, Bouquins, 1985, p. 276-277.



Charles Baudelaire, photographie d'Étienne Carjat (1828-1906). Keystone.

consommation charnelle absorbe tout; rien ne surnage de la grande créature souveraine habitée par l'âme; qu'on nous passe le mot, le ventre mange l'homme»²².

Par l'ironie, dont Baudelaire est le théoricien et le maître praticien, il ne s'agit plus de juxtaposer les contraires mais, plus subtilement, de laisser entendre que toute chose pourrait se transformer en son opposé, et *vice versa*. L'auteur du *Spleen de Paris* n'a donc pas besoin d'opposer l'esprit et le ventre, le haut et le bas, «*puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement*»²³. Quant aux yeux infiniment fascinants de la déesse Beauté, «*[ses] yeux, [ses] larges yeux aux clartés éternelles*»²⁴, ils ont un tel pouvoir de séduction parce qu'ils ne sont que «*de purs miroirs qui font toutes choses plus belles*», renvoyant seulement à leurs adorateurs l'image qu'ils se font d'eux-mêmes, tout comme les perceptions sensorielles, dans *Correspondances*, étaient réduites à l'état d'«*échos*» de réalités improbables²⁵.

De la voyance à la petite madeleine: le romantisme selon Proust

C'est justement pour dépasser ces allers et retours entre l'idéal spiritualiste et la fantasmagorie sensorielle que Rimbaud avait décidé, un jour, de se faire «*voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens*». On a déjà noté l'ambiguïté, lourde de désillusions, de la formule. Surtout, une page plus loin, Rimbaud ajoute que le devoir du poète est désormais de «*trouver une langue*», et il précise: «*Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle: il donnerait plus – que la formule de sa pensée, que la notation de sa marche au Progrès! Énormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un multiplicateur de progrès! Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez. – Toujours plein du Nombre et de*

l'harmonie, ces poèmes seront faits pour rester. – Au fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque»²⁶.

L'allusion au matérialisme est une glose, ironique, de la formule «*multiplicateur de progrès*», la maîtrise scientifique et industrielle du progrès étant la grande affaire de cette deuxième moitié du XIX^e siècle, ou annonce la référence, mathématique et non chrétienne, au «*nombre*» et à l'«*harmonie*» qui sont censés caractériser la civilisation de la Grèce antique. Malgré ce «*matérialisme*», il est frappant que Rimbaud en revienne, sans en modifier une virgule, au rêve romantique d'une synesthésie harmonieuse, fondée sur les correspondances verticales («*de l'âme pour l'âme*», «*de la pensée accrochant la pensée*») et horizontales («*tout, parfums, sons, couleurs*»). Voilà que le «*dérèglement de tous les sens*» aboutit à l'ordre harmonieux des perceptions sensorielles et des pensées. Suivant le même mouvement, *Une saison en enfer*, récit poétique d'une damnation provisoire et volontaire, se terminait par ce souhait étonnamment sage et métaphysiquement orthodoxe: «*posséder la vérité dans une âme et un corps*»²⁷. Au fond, Rimbaud n'a pas abandonné la perspective idéale et fusionnelle du romantisme et il a toutes les raisons, après tout ce qu'il a choisi de souffrir, de se désespérer de n'avoir rien découvert, sinon – ce qui est peu, quinze ans après Flaubert et Baudelaire – le faux lyrisme de l'amour hétérosexuel, par quoi il conclut, juste avant la formule rappelée ci-dessous:

22 V. Hugo, *William Shakespeare...*, p. 278-279.

23 Ch. Baudelaire, Lettre-dédicace à Arsène Houssaye du *Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 275.

24 Ch. Baudelaire, «*La Beauté*», v. 13-14.

25 Pour une analyse plus globale de la fonction poétique du rire baudelairien, voir Alain Vaillant, «*Les Fleurs du mal, chef-d'œuvre comique du XIX^e siècle*», dans *Humoresques*, n° 13, janvier 2001, p. 53-69.

26 A. Rimbaud, Lettre à Paul Demeny..., p. 252.

27 A. Rimbaud, *Œuvres complètes...*, p. 117.

«*Que parlais-je de main amie! Un bel avantage, c'est que je puis rire des vieilles amours mensongères, et frapper de honte ces couples menteurs, – j'ai vu l'enfer des femmes lâbas*»²⁸.



Marcel Proust. Keystone.

On comprend, dans ces circonstances dont il faut mesurer les implications psychologiques et biographiques – Rimbaud jouait alors sa vie, non sa place dans l'histoire littéraire –, que le poète se soit tu et ait ainsi tiré les conséquences de son échec pour son propre compte d'écrivain. Rimbaud avait pourtant trouvé l'essentiel, lorsqu'il notait dès la lettre du 15 mai 1871, cet autre aphorisme: «*Je est un autre*»²⁹. Si je est un autre, toute altérité, tout univers dont je me figure la présence

hors du sujet – notamment cette «*âme universelle*» dont il est encore question chez Rimbaud – ne sont que des artefacts, des hypostasies abusivement détachés d'une conscience indéfiniment diffractée par l'«*inconnu*» qui s'y cache. À partir de cette intuition, qui en précède d'autres, en cette fin du XIX^e siècle (notamment la psychanalyse freudienne), la question du rapport entre le sujet et le monde et celle, qui lui est connexe, de la connaissance sensorielle, vont progressivement quitter le terrain de la métaphysique pour se cantonner dans celui de la psychologie des perceptions et des sentiments. Dans ce cadre, absolument immanent à l'homme et libéré de l'hypothèque spiritualiste qui persistait à fonder une hiérarchie des sens et à isoler celui de la vue des quatre autres, il sera possible de concevoir et de mettre en pratique une esthétique sensualiste et néo-épicurienne, dédiée à la représentation et à l'approfondissement du bonheur d'être à soi et d'être au monde que semblent s'être donnée pour mission une bonne part – voire la meilleure – de la littérature du XX^e siècle et la presque totalité de la production contemporaine. De cette littérature, *Du côté de chez Swann*, en 1913, a déjà fourni la théorie et le modèle indépassable, rassemblant en un faisceau convergent de phénomènes sensoriels, subtilement et langoureusement analysés, les quatre épisodes fondamentaux de la réminiscence: la madeleine (le goût, inséparable de l'odorat), la petite phrase de Vinteuil (l'ouïe), le choc du pied sur le pavé (le toucher) et, prémisses de la vocation d'écrivain, les clochers de Martinville (la vue). Malgré sa position inaugurale pour la littérature à venir, Proust, réalisant le rêve du XIX^e siècle sans plus le dévoyer dans de décevantes utopies, parachève ainsi l'œuvre du romantisme. ■

28 A. Rimbaud, *Œuvres complètes...*, p. 117.

29 *Ibid.*, p. 250.

De la voyance aux Illuminations: Rimbaud

Jean-Pierre BERTRAND
Aurore BORACZEK

L'œil, la main et l'oreille

L'histoire de la poésie au XIX^e siècle ne peut guère se concevoir en dehors de la référence aux arts connexes qui lui ont servi sinon de modèle du moins d'idéal. Le romantisme et la peinture, le Parnasse et la sculpture, le symbolisme et la musique, les trois grands moments de la poésie, par ailleurs contemporains de révolutions – 1830, 1848 et 1870 – ont ainsi été marqués par une alternance des dominantes sensorielles, en produisant successivement de la poésie à voir, à toucher et à écouter. Commençons par le rappeler, par quelques coups de sonde symptomatiques.

Hugo, dans *Les Orientales* (1829), transforme le poète en « montreur »¹, exposant son moi au cœur de ce qui est donné à voir: tableaux guerriers, hymne à la gloire d'Ali-Pacha, le Napoléon oriental. « Nous verrons de grandes choses », écrit Hugo dans sa préface de 1829²: du *Feu du ciel* au *Danube en colère*, en passant par *Sara la baigneuse*, c'est tout un monde qui se découvre comme l'autre de l'Occident. Plus réflexive certes, la poésie de Lamartine se soutient aussi du regard pour penser analogiquement l'univers³: « L'univers tout entier réfléchit ton image / Et mon âme à son tour réfléchit l'univers », lit-on dans *La Prière*⁴. Dans *La Solitude*⁵, le moi s'épanouit au rythme de la marche et de l'œil qui embrasse l'horizon:

« Un monde à chaque pas pour ses yeux semble éclore! / Jusqu'au sommet suprême où son œil enchanté / S'empare de l'espace, et plane en liberté ». Ce primat du regard, de l'œil qui construit le monde, identifie le sujet dans l'espace: du tableau hugolien au paysage lamartinien, le romantisme confère à la poésie la mission de spectaculariser le monde – grâce à quoi le genre, qu'on croyait mort aux lendemains de la Révolution, va pouvoir renaître avec la légitimité et l'aura que l'on sait⁶.

Chez les Parnassiens, Gautier en tête, l'art pour l'art a eu pour effet de replier la poésie sur elle-même et de l'assimiler à de la matière sculptable: « Tout passe. – L'art robuste / Seul a l'éternité / Le buste survit à la cité » – tel

1 V. Hugo, *Les Orientales, suivi de Les Feuilles d'automne*, éd. F. Laurent, Paris, Le Livre de Poche / « Classiques », 2000. L'expression est de F. Laurent, p. 12.

2 *Ibid.*, p. 53.

3 Voir A. Hiller, « Lamartine, poésie et perception », dans *Romantisme*, n° 15, 1977, p. 71-81.

4 A. de Lamartine, *Méditations poétiques*, XVI (1820), dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. M.-F. Guyard, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 46.

5 A. de Lamartine, *Nouvelles méditations poétiques* (1823), dans *Œuvres poétiques complètes...*, p. 136.

6 Voir J.-M. Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1982, notamment le chapitre qu'il consacre à Lamartine, p. 19-46. Cette réflexion introductive participe d'un livre que J.-P. Bertrand et P. Durand s'approprient à publier: *Les Poètes de la modernité. De Hugo à Apollinaire*, Paris, Seuil / « Points-Lettres » (2002).

est l'art poétique qui clôt *Émaux et camées* (1852)⁷. La poésie marmoréenne des Parnassiens procède d'un idéal plastique: sculptée, ciselée, modelée, elle est à toucher; elle est ce « fabuleux métal » dont Heredia parle dans *Les Trophées* (1893, en particulier *Les Conquérants*), renvoyant prioritairement à une forme verbale et métrique et se coupant idéalement de tout visible référentiel. Cette atrophie du visible au profit d'une pure plastique, on la retrouve de façon plus emblématique encore chez Baudelaire – ses *Aveugles* ne sont pas tant privés de la vue; « affreux », ils incarnent le poète « hébété », opaque à lui-même⁸. Mais Baudelaire n'est pas de ceux qui s'enferment dans un credo: s'il valorise comme les Parnassiens le travail formel et la contrainte, il sait aussi, plus dialectiquement, produire de la poésie qui en appelle à tous les sens. Sa théorie des « correspondances », qui aura bien plus d'influence sur les symbolistes que sur les Parnassiens, en témoigne: « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent » au sein d'une nature dotée d'une « ténébreuse et profonde unité » (*Correspondances*⁹).

Avec les Symbolistes, la donne change radicalement. C'est l'oreille cette fois qui est mobilisée. Baudelaire, au croisement des trois mouvements, assure le trait d'union. Le premier, il introduit Wagner en France, en 1861, instituant la musique comme modèle d'inspiration et de composition. Les mots de la poésie n'ont plus seulement pour vocation de donner à voir, comme chez les romantiques, ou à être formellement travaillés, comme chez les tenants de l'art pour l'art, ils ont surtout pour mission de laisser entendre la petite musique dont ils procèdent, et du même coup, comme dans le drame wagnérien, de susciter tout ensemble la couleur, la mélodie, les idées. Vingt-cinq ans plus tard, dans un contexte d'extrême germanophobie, avec Mallarmé et les symbolistes férus de Wagner – ceux que rassemble Édouard Dujardin dans la *Revue wagnérienne* – la poésie annexe la musique et se conçoit exclusivement pour l'oreille – même si l'œil peut encore être sollicité pour le plaisir du déchif-



Rimbaud à 17 ans (décembre 1871), photographie d'Étienne Carjat (1828-1906), avec la signature de Rimbaud.

frement, la lettre et la note typographiques participant d'une similaire attention sur la portée du vers ou de la phrase musicale. L'article de Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », paru en 1885 dans la revue de Dujardin, est la réplique hyperbolique de l'éloge de Baudelaire: le « Génie » aura donné à « l'esprit français, strictement imaginaire et abstrait, donc poétique » l'occasion de renouer avec la Musique et

7 Voir la belle analyse que fait de ce poème L. Campa dans *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, Paris, Ellipses, 1998, p. 11 et sv.

8 Voir à ce sujet la notice sur Baudelaire de P. Durand dans *VOIR*, n° 12-13, novembre 1996, p. 24.

9 Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, IV, dans *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 11.

avec le Mythe (au singulier)¹⁰. Absolue, la musique est au principe de toute création esthétique – «*La poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas l'infériorité*»¹¹. Verlaine, sur un versant plus populaire et sur un mode mineur, on le sait, prend acte de la même référence à l'ouïe et prône la «*chanson grise*», («*Art poétique*», dans *Jadis et naguère*, 1884): de *La Bonne chanson* (1870) aux *Élégies* (1893), la référence à la musique est constante. Toutefois, moins idéale et cérébrale que chez Mallarmé, elle a pour vocation de soutenir et d'accompagner une voix simple, authentique et immédiate, en accord avec ses menues représentations, privilégiant le détail parlant, le concret, le sensible et toutes les figures du peu. L'air de tête, en quelque sorte, comme ceux qui traînent dans *La Chanson des gueux* (1876) de Jean Richepin ou dans les *Complaintes* (1885) de Jules Laforgue.

Très franchement : l'hallucination

Et Rimbaud dans tout cela? Il se situe à contre-courant, évidemment, et de façon très affichée à travers son œuvre, de la doxa avant-gardiste qui met la musique au firmament de la poésie, et plus généralement du Beau poétique engendré par le XIX^e siècle. Selon lui, le siècle reste encore trop sérieusement chevillé à une éthique «sérieuse» de la poésie. «*La vie est la farce à mener par tous*», proclame-t-il dans *Une Saison en enfer*¹² (1873). Sa posture radicale de réfractaire semble réhabiliter involontairement un certain romantisme, notamment à travers l'exaltation de la vision, qui rappelle le poète visionnaire de Hugo; ce retour en arrière est tout de surface, car il prend sens en regard de la haine du siècle¹³, ce «*Siècle d'enfer*» qui rime avec «*chants de fer*» et qu'il conspuie à la fin d'un poème irrévérencieusement dédié à Banville, *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*. Lui qui, par ailleurs, «*chi[e] dans [les] ventres de grès*» de ceux qu'il appelle rageusement «*Les Justes*» (*Voyelles*, III), n'a qu'un objectif: déliter la poésie de ses ronronnantes visées. Sa poétique de l'illumination, comme on va le voir, est moins un retour à l'œil

romantique que la négation même de tout ce qui peut se voir.

Une Saison en enfer porte trace de ce qui a radicalement bouleversé la poésie selon Rimbaud, marque un avant et un après. Son «*adieu au monde dans d[es] espèces de romances*»¹⁴ s'ouvre sur ce qui se nomme «*un opéra fabuleux*»¹⁵ et la nécessité d'«*être absolument moderne*»¹⁶. C'est dans cette autobiographie de la rupture que Rimbaud entrevoit l'alchimie du verbe qui devrait faire pièce à la «*vieillesse poétique*»: «*Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par les anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac [...]*»¹⁷.

«*L'hallucination*» est moins «simple» qu'il n'y paraît: elle procède d'une disposition («*Les hallucinations sont innombrables. C'est bien ce que j'ai toujours eu*», lit-on quelques pages plus haut¹⁸) à voir une chose à la place d'une

10 S. Mallarmé, «Richard Wagner [...]», dans *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 544-545. De tels propos se retrouvent aussi développés dans «*Crise de vers*» et bien sûr dans «*La musique et les lettres*».

11 S. Mallarmé, «Le Livre, instrument spirituel», dans *Œuvres complètes...*, p. 380-381. Sur la relation entre musique et poésie chez Mallarmé, voir le récent article de B. Vibert, «La sœur et la rivale», dans *Poétique*, n° 123, 2000, p. 339-352.

12 A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. A. Adam, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 99.

13 Selon A. Guyaux, «Le poème en prose des Illuminations reste dans la voie du second romantisme, celui d'un héritage baudelairien mêlé aux sources germaniques. En même temps, il ouvre la perspective d'une littérature où le fragmenté, l'inachevé, le clairsemé deviendront de véritables valeurs. Le fragment est donc aussi une forme idéologique.» (*Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985, p. 8). Ce que Guyaux montre pour la forme, nous l'étendons à la poétique du regard qui dans les *Illuminations* participe d'un processus de fragmentation dans la négativité.

14 A. Rimbaud, *Œuvres complètes...*, p. 108.

15 *Ibid.*, p. 110.

16 *Ibid.*, p. 116.

17 *Ibid.*, p. 108.

18 *Ibid.*, p. 100.



«Rimbaud», taille-douce par Pierre Gandon (1899-1990), dans *Œuvres de Rimbaud*, Paris, Maîtres du Livre, 1925. © SABAM Belgium 2001.

autre. À voir et non à nommer: en quoi Rimbaud dépasse le simple régime de la métaphore, le langage se situant après l'expérience hallucinatoire, rendant compte de manière imparfaite du degré plus ou moins élevé d'incongruité de la vision, exactement à la manière des «beau comme» de Lautréamont tant admirés des surréalistes. L'hallucination est la première étape, ressentie comme toute provisoire, d'une poésie qui cherche à se dépêtrer de ses «hymnes» et de ses «nobles ambitions», affirme avec arrogance sa foi conquérante, mais aussi anticipe ses apories et son renoncement.

Se faire voyant

Ce que l'on apprend de cette aventure dans *Une Saison* se dit dans des termes très proches au cœur d'une lettre fameuse, dite «Lettre du Voyant», que Rimbaud adressa à Paul Demeny le 15 mai 1871¹⁹. Il n'est pas question dans ce courrier d'hallucination, mais du degré le plus absolu du «dérèglement de tous les sens»: la voyance. Là se trouve l'impérieuse nécessité: «il faut être voyant, se faire voyant». On est loin du visionnaire hugolien, inné prédisposé à voir dans l'avenir et à transmettre une ligne de conduite. Il n'est question ni de magie ni de prophétie et encore moins de don ou de «mancie», mais de travail, «immense et raisonné» – ce que Rimbaud appelle ailleurs de l'«étude»: «chercher», «éprouver», se mettre à la «torture», déployer une «force surhumaine», c'est dans ces termes que se conçoit le grand œuvre. Avec à la clé des bénéfices tangibles pour le Poète (mais pour lui seul): devenir «le suprême Savant», «arrive[r] à l'inconnu.» Avec des risques aussi, mais le jeu en vaut la chandelle: celui de «perdre l'intelligence de ses visions», celui de «creve[r] dans son bondissement par les choses inouïes et innommables». Enfin, une telle entreprise doit se fixer une règle: «rapporte[r] de là-bas» ce qui s'y trouve, sans rien y changer, et pour cela «trouver une langue», que Rimbaud qualifie en des termes baudelairiens: «Cette langue sera de l'âme

pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant»²⁰.

Le reste de la lettre est plus prophétique: voyant, le poète sera, ou plutôt «serait» (le conditionnel est de mise dans un propos qui retombe comme un soufflé) «multiplicateur de progrès».

Très clairement, Rimbaud se sent d'affinité avec les premiers romantiques qui «ont été voyants sans trop bien s'en rendre compte»: Lamartine, Hugo, Vigny l'ont été par moments, mais se sont laissés «étrangl[er] par la forme vieille», comme ce Musset «quatorze fois exécration» à cause de son vers par trop français, «c'est-à-dire haïssable au suprême degré». Il reconnaît aussi d'autres voyants chez les seconds romantiques: Gautier, Leconte de Lisle, Banville – mais Baudelaire seul est le «premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu». Parmi la «nouvelle école, dite parnassienne», Rimbaud en reconnaît deux, Albert Méral, et surtout Verlaine, «un vrai poète».

Voici donc une lettre-manifeste dans laquelle s'inscrit une rupture sans précédent, même si, selon la logique argumentative du genre, Rimbaud se cherche des références anticipatrices et des solidarités poétiques. Le mot d'ordre est clair: être, se faire voyant. Il s'agit de dépasser la «simple hallucination» et de promouvoir la voyance comme expérience et langage poétiques. Cette voyance, on l'aura noté, n'est plus affaire de regard ni même de vision: elle institue un ordre de représentation qui en appelle à tous les sens. Non pas dans l'optique post-wagnérienne de faire collaborer, au nom de l'art total, l'ensemble des modes d'expression artistique, mais, au nom d'une exigence éthique qui déborde (au point de le nier) le poétique, d'atteindre et de dépasser les limites de

19 A. Rimbaud, *Œuvres complètes...*, p. 249-254. Voir à ce sujet l'article de J. Garelli, «De l'invisible poétique», dans *VOIR*, n° 7, octobre 1993, p. 28 et sv.

20 A. Rimbaud, *Œuvres complètes...*, p. 252.

l'expérience de vie. Rimbaud n'a que faire de ces écrivains et poètes «fonctionnaires» qui s'adonnent aux «jeux» et aux «délassements» de la littérature. Ce qu'il veut avec force dans cette lettre, c'est qu'enfin l'homme «se travaill[e]»: c'est-à-dire qu'il remue ses profondeurs – «il s'agit de faire l'âme monstrueuse», écrit-il, bien conscient que cette poétique-là est aux antipodes du Beau et de toutes les formes sociales de la littérature de divertissement. C'est dans la même lettre que Rimbaud lâche une autre formule qui fera recette: «Car Je est un autre». La conjonction explicative est toute dans l'absolu et la radicalité; elle motive chez le voyant la recherche désespérée de l'autre dont il procède constitutivement. Un autre, mais aussi un ailleurs: ce qu'il s'agit de voir, d'étudier et de connaître, ce n'est pas le simple alter ego que les romantiques pressentaient déjà au fond de leur moi tourmenté, c'est un monde à part entière dont le sujet monstrueux n'est pas le pire occupant.

Illuminations

Une saison en enfer, en écho à Dante, nous raconte quelques-unes des étapes de cette plongée; la «Lettre du Voyant» en rationalise la visée; les *Illuminations* indiqueront qu'il est hors de question de remonter à la surface, et que de toute façon il n'y a rien à voir. En deux ou trois ans – de 1871 à 1873, date à laquelle le poète renonce à l'écriture²¹ –, tout s'est joué et déjoué. C'est une logique diluvienne qui participe de sa poésie des limites: elle entreprend en même temps qu'elle balaie tout sur son passage et en appelle, contre l'ennui et la routine, à d'incessants déluges: «montez et relevez les Déluges», lit-on à la fin de l'inaugural *Après le Déluge* (p. 54)²². Les autres illuminations n'échappent pas à la règle: si l'hallucination trouve à se dépasser en une forme d'expression ultime, elle porte aussi les germes de sa négation. Ce qui est si magnifiquement donné à voir et à regarder, tantôt sur un mode parodique, tantôt sur un ton plus grave ou faussement mystique, se mine de l'intérieur par un geste, souvent final, de

biffure: il n'y a rien à voir, forcément puisqu'il faut circuler. Mais aussi, l'ordre du voir n'est plus du seul ressort de l'homme et de l'animal: toute créature, au fond, voit autant qu'elle est regardée.

Examinons quelques-unes de ces figurations du regard.

Les cinquante-quatre tableaux se visualisent et se lisent en une perception accélérée: scènes fugitives, changeantes mais aussi lancinantes dans ses thèmes et ses obsessions. L'écriture déployée par Rimbaud donne à voir autant qu'elle se donne à voir, défie nos représentations visuelles et littéraires, en créant des «lieux» et des «formules» inédits, entachés d'un arbitraire apparent. Ces «cartes postales dynamisées», pour reprendre la belle expression de Steinmetz²³, sont parcourues par divers faisceaux qui illuminent de nouveaux espaces poétiques, polysémiques et polychromes, créés par juxtaposition de plans, de scènes et de décors. Ces cartes ont aussi une forme résolument prosaïque – le poème en prose – à l'intérieur de laquelle circule une parole incisive, elliptique mais aussi par moments lyrique, fût-ce dans le désenchantement. L'ensemble se propose à la lecture et au déchiffrement comme un kaléidoscope de visions sursaturées d'émotions et d'expériences tantôt euphoriques et enchantées, tantôt déceptrices et le plus souvent rageuses, proclamant de façon fulgurante et anarchique l'ordre dans le chaos et vice versa.

21 Nous laissons aux spécialistes le soin de débattre sur la délicate chronologie des pièces d'*Illuminations*, notamment par rapport à *Une Saison*. Rappelons que le recueil fut publié en 1886 dans *La Vogue* et ensuite en plaquette (avec une notice de Verlaine) à l'insu de Rimbaud, occupé à d'autres affaires en Arabie.

22 Pour les *Illuminations*, nous renvoyons, par simple numéro de page entre parenthèses, au texte et aux notes de l'édition procurée par J.-L. Steinmetz, Paris, Flammarion / «GF», 1989.

23 A. Rimbaud, *Illuminations*, préface, notices et notes par J.-L. Steinmetz, Paris, Flammarion / «GF», 1989, p. 11.

L'énonciateur de ces poèmes pose un regard avide et transfigurant sur un monde qui se recrée à la mesure d'une contestation radicale du réel et d'une injonction que s'impose le sujet sous forme d'annonce programmatique: « *Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice. Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu? En tout cas, rien des apparences actuelles.* » (Jeunesse, IV, p. 97.)

Ainsi ne subsistent dans le texte que des tranches de vues qui s'apparentent bien davantage à des « *défilés de féeries* » (Ornières, p. 76) qu'à la reproduction de paysages contingents, et ce, même si ces élans insensés hors du réel restent matériellement enserlés dans la clôture du poème. C'est là tout le paradoxe d'une parole poétique qui troue le réel et ses apparences hallucinées au cœur même d'un texte-filet qui en capture certains résidus sensoriels ou mémoriels.

Le lecteur est donc embarqué sur un bateau ivre qui fait cap vers le cosmique et le mystique, entre villes modernes, campagnes orientales et autres lieux fabuleux. À l'intérieur de cette arche et au long de cette traversée, se condensent des sublimés d'images et de sensations de tous ordres: scènes de déluge, de fête, de parade, d'enfance... auxquelles préside une humanité composée d'êtres « *parfaits* » ou « *imprévus* » (Jeunesse, IV, p. 97), mais surtout factices et farcesques: génies, princes, rois et reines, déesses, enfants, vieillards, vagabonds, saltimbanques, sorcières, inventeurs, musiciens, spectres, ouvriers. Un personnel haut en couleur qui s'échange en les renversant les valeurs sociales dans une comédie sans déguisement. La topographie illuminée se trouve aussi recomposée dans ses éléments: campagnes hallucinées et marines (*Marine*), montagnes embourgeoisées, villes-spectacles montées de toutes pièces, aux décors en carton-pâte où se recourent des plans de maisons, de châteaux, d'églises, d'hôtels, de ponts et de palais.

Dans cet univers panaché, en posture d'attente, le sujet transgresse tout ce qui fait

frontière à ses sens: à partir de vues fiévreusement tremblées et néanmoins figées en enluminures, se dégagent des significations plurivoques, qui refusent le sens unique. Une illumination éclaire autant qu'elle aveugle: c'est la grande leçon de ce recueil qui oblige le lecteur à faire le deuil de ses représentations.

L'hypertrophie du visuel se traduit clairement dans le travail sémantique et symbolique des poèmes. La moitié environ des textes contiennent les mots du regard: les verbes « regarder » et « voir » sont légion, ainsi que leurs presque synonymes « observer », « distinguer », « remarquer ». C'est la manie de chaque illumination, de donner à voir ce qui échappe à la curiosité habituelle de l'œil, de déporter l'attention, de marquer ce qui sépare l'œil commun de celui du poète; c'est aussi son objectif, puisqu'il s'agit avant tout de voir quelque chose, n'importe quoi – « *Il [un Prince] voulait voir la vérité* » (Conte). Dans l'ensemble du recueil, la formule « Je vois », au présent de l'indicatif et à la première personne, prend valeur de verbe performatif: son dire tient lieu d'un faire, au point que quelques fois l'objet vu prend une importance secondaire: « *Je vois la suite!* » lance ironiquement le sujet de *Vies I*. Dans *Ouvriers*, Henrika ne voit pas la même chose que son compagnon de banlieue: « *Dans une flache laissée par l'inondation du mois précédent à un sentier assez haut elle me fit remarquer de très petits poissons* » (p. 73): quels sont-ils, ces petits poissons à côté de ce que l'ouvrier perçoit dans ce paysage désolé et qu'il nomme majestativement « *l'autre monde* »? De petits riens de vie, sans commune mesure avec le fol espoir de partir: « *Je veux que ce bras durci ne traîne plus une chère image* ». L'expression est soulignée par Rimbaud, manière de dénoncer l'imagerie qui nous maintient en accord avec un monde insupportable.

Les aptitudes visuelles du sujet résultent d'une prédisposition. C'est l'Enfant qui par excellence regarde ce que les autres ne voient plus. Pas n'importe quel enfant – la voyance n'est pas une propriété liée à l'âge – mais



« Honte » (1932), esquisse d'André Masson (1896-1987) pour les *Illuminations* de Rimbaud, projet d'édition chez A. Skira abandonné en 1933 (André Masson, *Les années surréalistes. Correspondance 1916-1942*, éd. par Françoise Levavillant, Paris, La Manufacture, 1990, p. 540). Collection particulière. © SABAM Belgium 2001.

celui, unique, des *Illuminations* qui fait figure de poète, lorsqu'il claque la porte de la «grande maison de vitres» dans *Après le Déluge* et «sur la place du hameau [...] tourn[e] ses bras, compris des girouettes et de coqs de clochers de partout» (p. 53), ou encore celui qui se dit, dans *Guerre*, «respecté de l'enfance étrange» (p. 98). «Enfant, certain ciels ont affiné mon optique: tous les caractères nuancèrent ma physionomie. Les Phénomènes s'émurent.» Ces premières phrases de *Guerre*, résolument abstraites, font état d'une sorte d'âge d'or de la vision, pénétrée de paysages choisis, nuancée d'émotions et de sentiments vifs. Ce regard originel, qui est aussi celui du poète, est guidé par une sorte d'instance cosmique qui lui donne l'impulsion première. Si l'on en croit du moins *Jeunesse* qui rappelle la genèse de l'illumination, laquelle devrait réaliser la promesse d'une mise en mouvement d'images éparses: «Mais tu te mettras à ce travail: toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège» (p. 97). L'usage de «s'émouvoir» est ici singulier: les critiques rimbaldiens notent que le mot a le sens de «se mettre en mouvement», mais il fait immanquablement songer à une émotion si forte qu'elle gagnerait le monde dans sa dure matérialité ou sa froide abstraction.

Aussi peut-on comprendre une autre dominante des *Illuminations*: l'extension du sens de la vue à d'autres espèces que l'homme ou l'animal. La pierre et la fleur, chez Rimbaud, voient. Il leur arrive de regarder celui qui les contemple, tout comme il n'est pas rare qu'elles parlent – comme cette fleur qui «dit [le] nom» de la déesse pourchassée dans *Aube*, ou comme ces pierres et ces fleurs qui ornent symboliquement le début et la fin d'*Après le Déluge*.

«Oh! les pierres précieuses qui se cachaient, – les fleurs qui regardaient déjà.

[...]

– oh! les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes! –» (p. 53 et p. 54.)

Souvent minéralisés, les yeux sont par ailleurs dotés du pouvoir de pétrifier, selon le vieux mythe de la Gorgone. D'«acier piqué

d'étoiles d'or» (*Parade*, p. 60), ces «boules précieuses» (*Antique*, p. 61) transforment la matière et le paysage: «Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant», lit-on dans *Enfance III* (p. 57). De même, le métal précieux des pupilles est attiré par les minéraux: «les yeux aux cristaux et aux argents des consoles» (*Bottom*, p. 102), ou confondu avec eux: «je vois la digitale s'ouvrir sur un tapis de filigranes d'argent, d'yeux et de chevelures» (*Fleurs*, p. 86). Le sujet regardant se confond avec l'objet regardé dans un univers qu'on croirait à de très rares moments (dans *Aube* par exemple) réconcilié et harmonieux. Mais ces accents d'accord sont éphémères et toujours ils sont interrompus par la réalité «trop épineuse» (*Bottom*, p. 102): «Au réveil il était midi», c'est sur cette chute brutale que se clôt la belle poursuite de l'*Aube*. Cette façon de contrecarrer un visible euphorique, de le ternir ou de l'abîmer systématiquement, relève d'une forte disjonction qui se lit et se creuse à travers toute l'œuvre de Rimbaud, disjonction entre le sujet et le monde qui cessent désormais d'entrer en correspondance. En scindant le visible et la connaissance, les *Illuminations* mettent à mal la doxa selon laquelle l'homme moderne (celui qu'invente le XIX^e siècle) triomphera du monde par la maîtrise du savoir et de l'analyse: voir pour savoir, c'est le principe de ce siècle d'expérimentation et d'observation scientifiques, principe qui a pour corollaire esthétique de rendre le monde visible et dicible. Une image allégorise ce divorce moderne, c'est celle de la Sorcière à la fin de *Après le Déluge*: «[...] et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons.» (p. 54.)

Rien à voir là-dedans

Les *Illuminations* ne sont pas que dans l'autre de la vision et vont bien au-delà du nappage d'impressions extatiques ou hallucinées. Le plus souvent, elles recomposent savamment l'ordre d'un déjà vu. Conjointement à la formation (on pourrait même parler d'éducation) du regard se développe un

processus de déformation. D'où ces vues géométrisées, parcellaires, biaisées, qu'on retrouve entre autres dans *Les Ponts*. Ceux-ci sont presque immédiatement (à la deuxième phrase) qualifiés de «bizarre dessin», ce qui indique non seulement que l'œil transforme en regardant mais surtout qu'il opère indépendamment de la conscience ou du moins de la raison. La remarque est d'importance, et devrait relativiser notre point de vue mythique sur les *Illuminations*: s'il est vrai que ce recueil est de toutes les ruptures, sa modernité est moins dans la prophétie du voyant qui peut s'y lire que dans la logique négative qui accompagne le verbe rimbaldien. L'expression «bizarre dessin» est un exemple parmi beaucoup d'autres de cette négativité dans l'illumination. Certes, le monde se déconstruit et se déforme, mais nul n'est dupe, et surtout pas le poète: ces révolutions ne sont que parades, paraboles et fictions de tous ordres – ce que chaque poème rappelle à sa manière plus ou moins discrètement, en indiquant qu'il relève d'un dispositif d'illusions, sorte de kaléidoscope verbal.

Cette négativité est à l'œuvre de bien des manières. Il arrive par exemple au sujet de s'étonner de ne pas voir ce qui devrait être présent: «Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument de superstition» (*Villes*, p. 75); «On ne voit pas de boutiques» (*Villes*, p. 78). Traquant l'invisible autant que l'indicible, il s'agace, dans *Enfance*, de ce qui fait obstacle au regard: «Les palissades sont si hautes qu'on ne voit que les cimes bruissantes», et conclut par cette phrase rageuse: «D'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans» (p. 56). Ce ton catégorique est proche du vers liminaire de *Départ*: «Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs» (p. 66). Il indique une absence autant qu'une incapacité et une limite, celle, paradoxale, de l'image saturée, surexposée qui répète l'identique alors qu'on attend d'elle la différence. En fait, le même mot «vision» peut se concevoir au sein d'un même texte de deux façons contrastées: avec minuscule et au singulier, au sens de ce qui se voit communément partout, et avec majuscule et au pluriel, au sens lourdement connoté de ce qui éclaire et pro-

jeté, dessine un ailleurs – celui qu'évoque justement *Départ*, fût-il régressif, présent et purement performatif.



«Verlaine et Rimbaud à Londres» (septembre-décembre 1872), par Félix Régamey (1844-1907), dans Félix Régamey, *Verlaine dessinateur*, Paris, Floury, 1896, p. 25.

Le voir tient dès lors lieu d'un faire – rappelons-nous: «se faire voyant», c'est ce qu'indiquent désespérément et de façon éclatante les *Illuminations*. Celles-ci participent d'une poétique qui fait une guerre «de logique bien imprévue» aux modes de représentations que la littérature du XIX^e siècle, tous genres confondus (mais le roman réaliste par excellence), a fait prévaloir, et qui consiste à rendre visible et prévisible un monde que le poète se refuse à appréhender sous les apparences de l'ordre et du sens. Le dérèglement rimbaldien a un prix, que le poète a d'ailleurs payé cash: celui de renoncer à voir avec les lunettes des canons littéraires et des codes culturels. Mais il génère aussi un bénéfice, plus vital aux yeux de Rimbaud: celui de rendre à la vie sa véritable dimension spectaculaire, farcesque et surtout mouvante. Dès lors, désolidarisé de tout pouvoir et même de tout savoir²⁴, le voir s'institue comme seule et idéale modalité de l'être, en l'absence même du visible. ■

²⁴ Contrairement à ce qui se passe dans le roman balzacien, selon l'analyse de M. Milner dans la première livraison des «Cultures visuelles au XIX^e siècle»: «Balzac, voyeur, voyant, visionnaire», dans *VOIR*, n° 21, novembre 2000, p. 21 et sv.

L'espace de l'hystérie

Monique SICARD

Provoquer l'entrée en léthargie d'une femme à l'aide d'une lumière vive, faire tenir son corps rigidifié à l'horizontale sur le dossier de deux chaises, photographier la scène et publier l'image dans un ouvrage officiel, est un événement spectaculaire né d'un espace singulier: celui de l'Hôpital de la Salpêtrière dans les années 1878-1879. L'attention remarquable et originale portée aux corps des femmes, l'espoir thérapeutique placé dans l'électricité et la lumière électrique, les pratiques expérimentales de la suggestion, la présence évidente d'un photographe et de son arsenal technique aux côtés du médecin et de la patiente, l'existence d'une revue et d'un atelier d'imprimerie, singularisent cet espace producteur de gestes inouïs.

De quel milieu culturel les photographies des femmes hystériques constituent-elles la trace en ces brèves années 1876-1879 de la publication de leurs images? De quel milieu témoigne leur évolution radicale vers la photographie de détail, le schéma, le diagramme, dans les ouvrages publiés au sein de l'Hôpital de la Salpêtrière à partir de 1888?

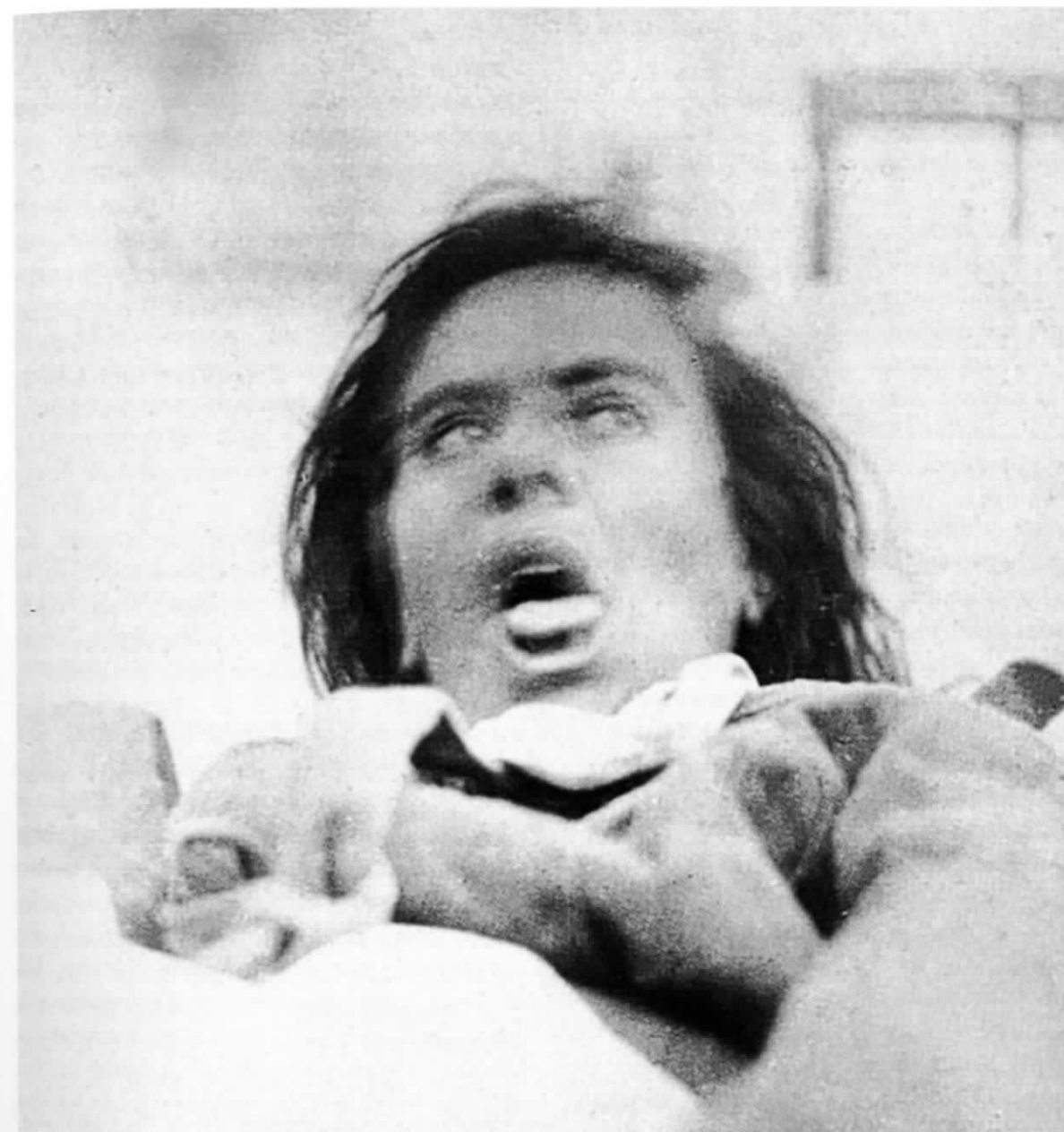
L'interprétation contemporaine de ces crises hystériques du XIX^e siècle reste généralement marquée par l'analyse qu'en fit Freud en 1894-1895 et ses travaux sur l'étiologie sexuelle des névroses: «*L'hystérie est déterminée par un incident sexuel survenu avant la*

puberté et qui a été accompagné de dégoût et d'effroi [...]»¹. L'emprise des points de vue technique et culturelle de la crise, à ériger en spécificité spectaculaire des phénomènes certes entachés d'un caractère dramatique, mais n'en possédant pas moins une relative banalité. À ce titre, le décalage est grand entre le réel hospitalier auquel renvoient les photographies et les fantasmes fiévreux des abondants textes d'escorte écrits par les médecins.

Régimes de visibilité

En cette année 1879, *L'iconographie photographique de la Salpêtrière* au sein de laquelle sont publiées les photographies des femmes en crise prend fin avec son troisième tome. Elle n'est relayée qu'à partir de l'année 1888 par la *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*; mais les catalepsies et léthargies artificiellement provoquées n'y sont pas photographiées et publiées une seconde fois. La femme horizontale et, d'une manière générale, les femmes hystériques, sont devenues ob-scènes: hors la scène. Si des liaisons, des passages ont pu exister entre la scène du cirque et celle de l'hôpital, elles sont, dans ces années 1880, rendues caduques.

¹ S. Freud, *La naissance de la psychanalyse*, 6^e éd., Paris, PUF, 1991, p. 112.



«Hystéro-épilepsie», photographie de Paul Régnard (1850-1927), dans *Iconographie de la Salpêtrière*, 1876. Bibliothèque Charcot - La Salpêtrière. Avec son aimable autorisation.

Le rôle joué par l'espace n'apparaît jamais aussi clairement que lorsque l'événement qu'il autorise à attendre ne surgit pas. En 1888, les conditions n'ont jamais été aussi favorables à la réalisation de photographies de patientes atteintes d'hystérie. Six années auparavant, le Ministère Gambetta a fait voter les budgets de construction d'une véritable chaire de clinique des maladies du système nerveux dirigée par Jean-Martin Charcot. Les conditions matérielles de l'observation, de la recherche et de l'enseigne-

ment se sont alors brutalement améliorées. Un photographe professionnel, Albert Londe, substitut efficace des médecins photographes de l'Hôpital, dirige un atelier entièrement réorganisé. Surtout, la chimie photographique a profondément évolué; l'utilisation de procédés au gélatino-bromure et la réduction des temps de pose ouvrent la voie à l'instantané photographique. La saisie précise d'un corps en mouvement, casse-tête des photographes, est enfin rendue possible.

Pourtant, alors même que l'hystérie reste au centre des préoccupations de Jean-Martin Charcot et des médecins qui l'entourent, la *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, dont une trentaine de tomes sont publiés entre 1888 et 1913, ne comporte plus d'images de femmes en crise. Tout juste l'atelier photographique produit-il alors des images nettes et figées de symptômes hystériques – jambes crispées par les contractures, œil fermé d'un «blépharospasme»... – accompagnées de schémas du champ visuel, de cartographies de zones hystérogènes, de traces laissées au sol par des pieds enduits de sanguine...

Deux productions différentes des corps se succèdent ainsi au sein du même hôpital, définissant deux régimes de visibilité. Celle de *L'iconographie photographique de la Salpêtrière* publiée en 1876-1879 par les médecins Bourneville et Régnaud et illustrée des photographies de Régnaud; celle de la *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* publiée à partir de 1888 par Gilels de la Tourette, Paul Richer et Albert Londe, illustrée des photographies d'Albert Londe et de nombreux schémas. Un même lieu, mais deux espaces. Deux milieu culturels différents.

En réalité, l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* fut elle-même précédée des quatre tomes de la *Revue photographique des Hôpitaux de Paris* publiés par les médecins Bourneville et de Montméja entre 1869 et 1872. L'hystérie n'apparaît là qu'en extrême fin d'ouvrage; commentée, mais non illustrée. Cette absence est expliquée par les médecins eux-mêmes; lorsqu'une crise s'annonçait, il était alors, en grande hâte, fait appel à un photographe extérieur, mais «souvent, lorsque l'opérateur arrivait, tout était fini». Pour remédier à de tels inconvénients, l'interne Régnaud, présent sur place, se voit confier la réalisation des photographies à l'intérieur de l'hôpital. Ces femmes en crise qui surgissent ainsi à partir de 1876 ne sont photographiées que durant trois ou quatre années. Elles ont nom Th..., G..., X...L... Augustine, Witt... Leur succèdent, à partir de 1888, celles du photographe professionnel

Albert Londe. L'évolution générale tend donc vers la professionnalisation et la division du travail.

L'espace de l'hôpital

Les médecins ont suffisamment relaté leur surprise, presque leur effroi, face aux corps tendus, aux hallucinations, aux sudations abondantes, aux mains crispées, aux langues mordues et aux bouches baveuses pour affirmer que quelque chose s'est bien passé dans l'espace de l'hôpital à la fin des années 1870. Pourtant, l'arrivée de l'hystérie – ainsi nommée – dans les textes de l'année 1872, la disparition des photographies de femmes en crise en 1888, puis la disparition même de la maladie avec la mort de Charcot en 1893, montrent que ni la biologie, ni le passé intime des hystériques ne sont seuls en cause.

En ces années 1876-1880, l'hystérie est une «nouvelle maladie». Théorisée tout en étant observée. Observée car théorisée. C'est en 1872 que Charcot commence à s'intéresser à elle; dès lors, elle est présente dans les textes et ses symptômes sont régulièrement décelés. La maladie est alors décrite comme spécifiquement féminine. On en recherche les causes dans les traumatismes personnels du passé des patientes. En outre la pratique de l'anatomo-pathologie conduit à autopsier les malades après leur mort. Le cerveau et les ovaires sont particulièrement étudiés: la physiologie nerveuse et la biologie de la reproduction ont alors le vent en poupe. Le choix même du mot «hystérie» n'oriente-t-il pas la recherche des causes? Le mot, issu du latin *hystericus* et du grec *husterikos*, signifie «qui concerne la matrice»; il désigne à l'origine les «femmes malades de l'utérus».

À la Salpêtrière, les rapports d'autopsie prennent l'allure de cours universitaires: «À l'examen histologique, on constatait qu'il n'y avait sur aucun point des deux ovaires un seul follicule de Graaf à une période quelconque de son développement ascensionnel. On ne trouvait que des follicules primordiaux contenant leur ovule avec une seule rangée de cellules. On

voyait quelques follicules atrophiés, mais aucune cicatrice indiquant une ovulation plus ou moins ancienne»². D'ailleurs, la compression des ovaires ne suffit-elle pas à faire cesser les crises? «[...] la jambe gauche se décroise, devient souple, ainsi que les autres membres; les yeux s'ouvrent largement, le regard exprime l'étonnement; la figure grimace; la tête s'incline; G... s'assoit et dit toute étonnée: "Où est-il donc?"»³ Ou bien encore: «[...] à maintes reprises, on constate que la compression de l'ovaire gauche met fin aux attaques isolées. En déprimant la paroi abdominale, au centre de la fosse iliaque, on sent avec la main un corps oblong, roulant sous les doigts; c'est quand on comprime ce corps que tout mouvement convulsif cesse, que la respiration redevient calme, et que la malade recouvrant connaissance dit être soulagée»⁴.

Les textes laissent percer l'indécision des médecins: les causes pressenties de la maladie sont confondues avec ses symptômes; les symptômes avec les signes. Qu'une femme classée «hystérique» cherche à tout prix à s'enfuir de l'hôpital, ses tentatives d'évasion sont décrites comme autant de signes hystériques. Qu'elle manifeste de nouveau du respect pour ses parents, elle est sur la voie de la guérison. Le regard insistant des médecins porté sur le corps des femmes – et particulièrement celui du Maître Charcot – semble une conséquence logique de l'existence de crises alors qu'il pourrait bien en constituer l'une des causes. Les séméiologies mêlent ainsi récits des patientes et signes pathologiques, morale et biologie, causes et conséquences. Georges Didi-Huberman a suggéré⁵ que ces femmes d'origine modeste, cloîtrées entre les murs de l'Hôpital, n'avaient que leurs corps à offrir à ces médecins installés au sommet de la hiérarchie sociale. Rien d'étonnant dès lors à ce que les crises se déroulent de manière plus caractéristique dans le service de Jean-Martin Charcot que dans les services voisins. Investi de l'autorité, il était, lui, leur inventeur, l'auteur de leur description.

En ces années 1870, la médecine clinique a acquis ses lettres de noblesse: le regard des médecins peut enfin se porter sur le corps des femmes sans trop d'ambiguïté. Mécanique étonnante, il fonctionne avec une régularité mensuelle dont chacune des manifestations est soigneusement notée. L'altération d'une telle régularité est signe de dérèglement du système. Pourtant, si la femme est objet du regard et objet d'expérience, elle est également objet de pitié et de compassion. Que ces femmes souffrent, les médecins en sont conscients. Qu'elles souffrent en partie à cause d'eux, voilà qui ne les effleure pas. Pourtant, ils parlent: «[...] nous avons jugé utile de mentionner (certains détails encombrants) pour faire voir par un exemple, quelle est la triste destinée des malheureuses atteintes d'hystérie grave et pour montrer qu'elles méritent beaucoup plus de pitié que ne sont disposés à leur en accorder ceux qui ne les connaissent pas d'une manière suffisamment complète»⁶.

L'espace de la photographie

Le poids seul des regards pouvait suffire à déclencher la crise. Ainsi de Montméja raconte: «Après beaucoup de difficultés, nous parvenons, M. Régnaud et moi, à obtenir qu'elle se laisse photographier, et nous pouvons avoir l'aspect de sa physionomie quelques instants avant le début d'une attaque épileptique». Ou encore: «À peine le temps nécessaire pour avoir l'épreuve était-il écoulé, que G..., était prise de convulsions»⁷. Les procédés au colloidion humide nécessitaient alors une préparation sur place des plaques photographiques immédiatement avant la prise de vue; leur développement s'effectuait dans les mêmes ateliers mobiles installés pour l'occasion.

² Bourneville et Régnaud, *L'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Aux bureaux du Progrès médical, 1878-1879.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ G. Didi-Huberman, *L'invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1982.

⁶ Bourneville et Régnaud, *L'iconographie...*

⁷ *Ibid.*

Ainsi la place occupée par le photographe, son éventuel assistant, l'appareil de prise de vue installé sur pied et l'atelier de préparation du collodion était importante. On imagine l'émoi que devait provoquer une telle installation face à une malade susceptible d'être victime d'une crise, dans une salle commune de l'hôpital, au vu et au su de toutes les autres malades...

L'objectif photographique agit doublement sur les femmes: directement et indirectement. S'il n'attrape pas systématiquement le regard des patientes, du moins l'objectif capte-t-il toujours celui des médecins et des aides soignants. Leur «regard caméra» témoigne qu'ils se plaisaient à poser pour l'objectif. Le temps long de la prise de vue est producteur de nouvelles relations entre le médecin et son patient. Serait-il un facteur aggravant du déclenchement des crises? Pourtant, à moins d'imaginer que le médecin photographe soit si troublé qu'il en délaisse chaque fois le déclencheur de prise de vue, ou bien que le mouvement des corps est trop rapide pour être saisi par la photographie, on comprend mal pourquoi – hors les crises provoquées – les phases les plus spectaculaires ne sont guère photographiées. Le spectacle – ce qui se donne à voir – ne se révèle finalement que dans les textes accompagnant les images ou dans les dessins des corps à la musculature exacerbée réalisés par le médecin Paul Richer à partir des documents photographiques. Ce sont eux, autant que les photographies, qui ont contribué à diffuser ces récits fiévreux qui alimentèrent, au-delà des murs de l'hôpital, la littérature fin de siècle.

L'espace de l'électricité

À la fin des années 1870, on sait que la production d'électricité peut se produire en l'absence de toute contraction musculaire: l'activité cérébrale «sécrète» bien de l'électricité. Ces travaux réalisés par Richard Carton en 1875, s'inscrivent dans la suite logique



«Contracture hystérique. Réactions fibro-tendineuses (avant l'opération)», photographie d'Albert Londe (1858-1917), dans *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, 1888. Bibliothèque Charcot - La Salpêtrière. Avec son aimable autorisation.

de ceux de Du Bois-Reymond sur la nature électrique de l'impulsion nerveuse. Inventions magnifiques: à l'époque des Lumières, la découverte de l'électricité avait fourni à la science une métaphore suffisamment noble pour décrire le «principe de la vie et de la pensée», mais l'assimilation par Galvani des esprits animaux avec l'électricité avait soulevé «une tempête parmi les physiologistes et les médecins comparable

seulement à celle qui apparut à cette même époque à l'horizon politique de l'Europe»⁸. Ce dernier écrivait: «Nous croyons qu'il est probable que le fluide nerveux soit fabriqué par la force du cerveau, par extraction du sang; il entre dans les nerfs où il circule à l'intérieur, qu'ils soient creux ou vides, ou bien, comme il paraît plus probable, qu'ils conduisent une lymphe [...] sécrétée par la substance corticale du cerveau. S'il en est ainsi, la nature obscure, tant discutée, des esprits animaux, sera finalement expliquée. Mais quoiqu'il en soit, je crois qu'en raison de nos expériences, dans le futur, il n'y aura pas de doute quant à leur nature électrique»⁹. En ces années 1870, l'espoir placé dans l'électricité est grand; l'électrothérapie est à la mode et l'électropuncture est couramment utilisée à la Salpêtrière pour soigner paralysies, céphalées ou tumeurs. Le corps humain lui-même est perçu comme un corps électrique. Augustine, entrée à la Salpêtrière dans le service de Charcot le 21 octobre 1875 à l'âge de 15 ans, relate qu'un soir un interne est venu lui parler. «Il m'a prise par la main en me disant "Bonjour"; alors je me suis sentie comme électrisée des pieds à la tête [...]»¹⁰. C'est elle qui entrera en léthargie à la suite d'une forte illumination et dont le corps tiendra durant quelques minutes à l'horizontale sur le dossier de deux chaises.

Cette électrification, pour les commentateurs de l'époque, n'est pas seulement de l'ordre du corps; elle a à voir avec le ciel. En témoigne cette femme hystérique «possédée par le diable», qui pouvait rester deux heures sous une pluie battante sans manifester le moindre désagrément. Logiquement, la mise à disposition d'éclairages électriques suffisamment intenses conduit à leur soumettre les malades hystériques. La continuité entre la lumière électrique et l'électricité cérébrale – entre extérieur et intérieur – est soulignée. «Après avoir réveillé la malade, on la conduit dans un cabinet noir et on allume une lampe Bourbouze d'un grand éclat. Immédiatement, elle est cataleptisée. [...] On obtient le même résultat en produisant subitement devant la malade non prévenue, l'explosion et l'inflammation d'un paquet de fulmi-coton.»¹¹

En retour, l'expérimentation confirme les liens supposés entre la vue et le cerveau. «[...] la malade entre en léthargie [...]. On lui demande de compter. Elle dit "Un, deux, trois, quatre...". À ce moment, on écarte les paupières de l'œil droit; sur-le-champ, elle s'arrête. On referme les paupières droites, aussitôt X... reprend: "cinq, six, sept, huit". En ouvrant les paupières droites, par suite de l'entrecroisement du chiasma, on met l'hémisphère gauche en catalepsie. C'est là une vérification curieuse de la localisation du langage articulé dans l'hémisphère gauche (aphasie artificielle)»¹². Hors les sommeils provoqués – et encore sont-ils limités au cas d'Augustine –, le phénomène révélé par les photographies des femmes en crise n'est ni spectaculaire, ni déterminant. Le seul corps en arc capté par la photographie – de nouveau celui d'Augustine – résulte d'une crise artificiellement provoquée: «On ouvre les paupières: la malade est en catalepsie, en d'autres termes, les membres conservent l'attitude qu'on leur impose; le corps peut être placé en arc»¹³.

Pourtant, sans rien révéler de spectaculaire, les photographies des «crises naturelles» non provoquées nous bouleversent. En cette fin de XIX^e siècle, elles n'ont pu manquer de frapper les imaginations. Si elles surprennent, c'est moins par ce qu'elles révèlent de leur référent que par leur forme même. Les visages fugitifs, les corps décadés, le mouvement des chemises, des draps et des cheveux dénoués, les tristesses mélancoliques, nous touchent d'autant plus qu'ils obéissent à une logique du flou. L'inachèvement nous émeut: il code le mouvement, la fuite, le départ, la révolte, le mal-être et l'instabilité, la douleur.

⁸ E. Du Bois-Reymond, *Untersuchungen über tierische Elektrizität*, Berlin, Reiner, 1848-1884, cité par Laura Bossi, *L'âme au corps*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

⁹ Bourneville et Régnaud, *L'iconographie...*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

L'espace du livre

Le choix du cas de Th. L. en ouverture de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* prouve que la démonstration prend en réalité le pas sur le témoignage. Les attaques de Th. sont « d'une régularité parfaite. [...] En raison de la simplicité de ses attaques [...], nous avons cru devoir placer son observation en tête de ce volume. Elle aura encore l'avantage de mieux mettre en relief les phénomènes multiples que nous aurons à décrire chez les autres malades »¹⁰. Ainsi ce cas parfait fait fonction d'archê, initiant ce qu'il convient de voir; l'ordre de l'ouvrage possède ainsi un fondement conceptuel, bien plus que chronologique.

En réalité, les fantasmes générés par les images n'ont lieu d'être que par les récits qu'elles accompagnent. Vraisemblablement, ces photographies gênaient plus qu'elles n'aideraient à comprendre; il est clair qu'elles ne montrent pas ce qu'elles auraient dû montrer. Elles ne démontrent rien. Peut-être l'écoute des médecins, l'attente de récits, furent-ils l'une des raisons des premiers affouillements dans le passé des malades. En retour, que pouvaient faire remonter de leur mémoire ces femmes, sinon de sordides histoires de vols, d'abus sexuels, de séparations et de viols qui renaient à l'évidence l'écoute attentive du corps médical, les soumettant à l'accusation de délires érotiques?

Lorsque Bourneville crée en 1876 l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, il a derrière lui une sérieuse expérience de la publication. Sa triple carrière, dans la politique, la presse et la médecine, a déjà favorisé l'obtention de crédits pour l'installation de divers laboratoires et d'un atelier photographique. Outre l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* dont il est, avec Régnard, l'un des deux auteurs, Bourneville est éditeur des *Leçons sur les maladies nerveuses* de Charcot qui paraissent en 1876 et 1883. Or, Charcot, qui ne cesse d'inciter Bourneville et Régnard à recueillir les infor-

mations dans les salles de l'Hôpital en les illustrant de photographies, n'utilise pas lui-même la photographie pour illustrer ses *Leçons*. Il leur préfère les tracés, les diagrammes, les schémas, dont la connotation scientifique et la valeur démonstrative apparaissent clairement: le rétrécissement du champ visuel, les sauts de température, les zones hystérogènes du corps, à l'inverse les anesthésies locales... sont, non ce qui serait reçu d'une « nature hystérique », mais ce qui doit être cru. Non des symptômes ressentis par le patient, mais des signes objectifs de la maladie, tels que le maître les définit. Pour cela, l'autorité du dessin est mieux adaptée que la photographie; chacun d'eux construit un ordre du regard qui lui est propre.

Cependant la photographie fut première: Bourneville et Régnard avaient déjà composé un album d'une centaine d'images lorsque Jean-Martin Charcot les a encouragés à publier les observations conduites dans les salles de l'hôpital. De première, la photographie est alors passée seconde; d'initiatrice, elle est devenue illustrative. Ses valeurs d'objectivité et de modernité témoignent en faveur de l'autorité du maître. Même si le décalage est manifeste entre le texte et les images, elles témoignent – de par leur « peau » photographique – du bien-fondé des discours de l'autorité.

L'espace de la République¹¹

Marquées par la pratique du portrait, ces photographies mettent en scène – dans un premier temps – les visages avant les corps. Des portraits des femmes sont réalisés en dehors de toute crise, soigneusement encadrés. Ils ont théoriquement pour mission de

¹⁰ Bourneville et Régnard, *L'iconographie...*

¹¹ Voir à ce sujet N. Edelman, *L'hystérie et la III^e République*, Autour des « Études sur l'hystérie », J. Clair, etc., L'Harmattan, 1995.

rendre compte d'un état normal, de constituer un « plancher zéro ». Peut-être convient-il de voir aussi, dans ces attentions portées à la physionomie, la suite logique des travaux photographiques réalisés dans les années 1860 par le médecin Duchenne de Boulogne dans divers hôpitaux parisiens. Ses cartographies musculaires du visage effectuées grâce à l'utilisation de l'électricité, sa pratique photographique auraient marqué Charcot qui l'appelait par dérision « mon cher Maître ».

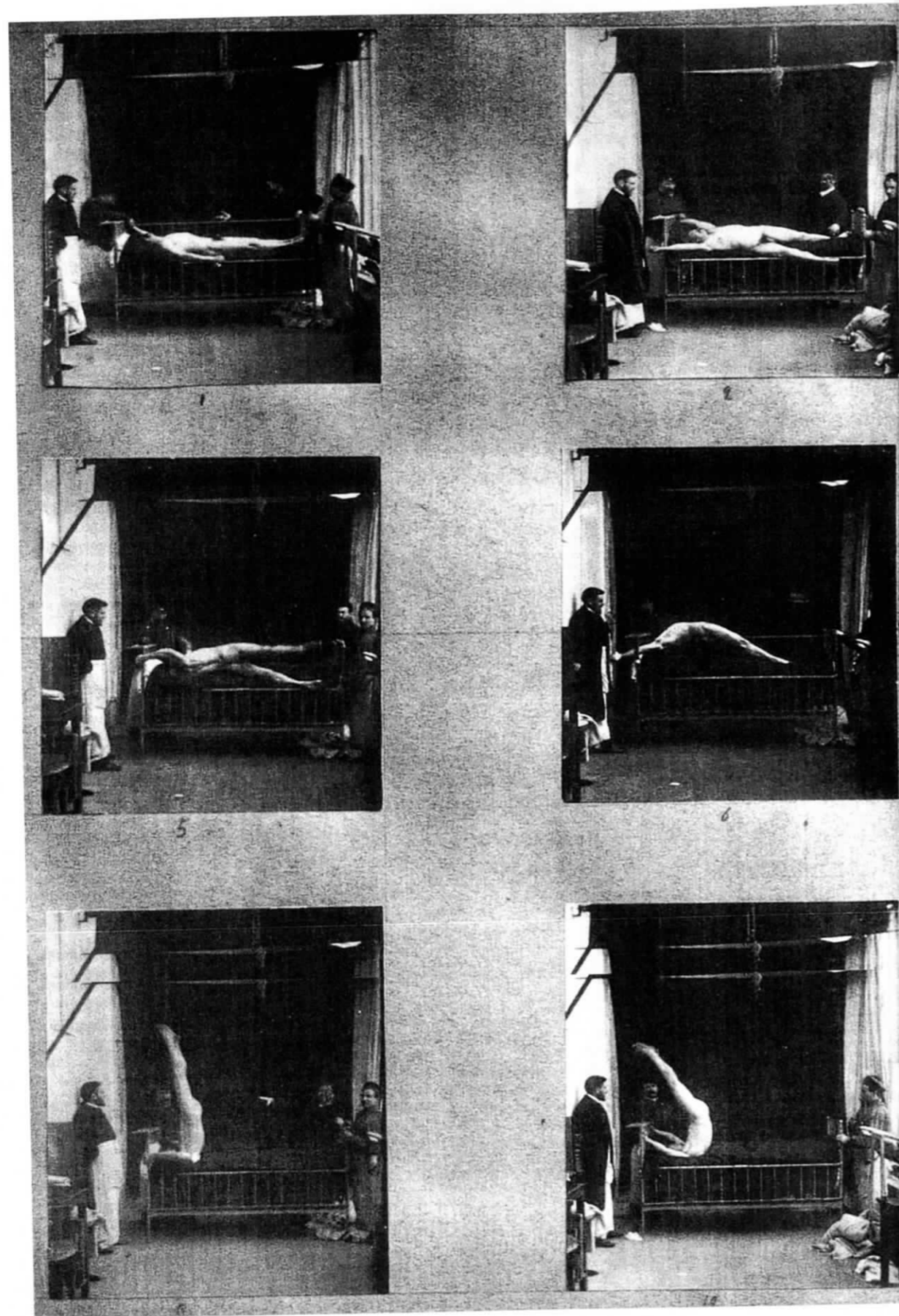
En 1876-1878, les institutions de la République sont enfin en place. Si le système scolaire est en passe de considérer les jeunes filles à l'égal ou presque des jeunes gens, le suffrage dit universel ne concerne que la moitié masculine de la population française. Inférieures en droit aux hommes, mais reconnues comme individus à part entière, simultanément objets de compassion et de connaissance, les femmes, tiraillées par l'ambiguïté des regards portés sur elles, sont les enjeux d'une dialectique de l'exclusion et de l'inclusion; cette dernière n'étant rendue possible que par la première. Autres, étrangères, inférieures et cependant semblables.

Lorsque Albert Londe s'installe en 1882 à la tête d'un atelier photographique profondément rénové, l'intérêt pour la qualité photographique et la technique prend le pas sur l'attention portée aux visages. Les malades sont conduits dans le fond d'un atelier vitré, placés – nus ou vêtus de clair – sur un lit couvert de noir, placé devant un drap noir. Même si les procédés au gélatino-bromure facilitaient la réalisation d'instantanés, on voit mal comment le dispositif pouvait permettre la saisie de crises hystériques: entre le malade et le photographe – non médecin – s'interpose tout un arsenal technologique. L'institutionnalisation de la photographie devait ainsi conduire à la disparition rapide des corps hystériques photographiés. Ce sont bien plus des pathologies musculaires que

des crises hystériques qui sont désormais captées. Bien plus des corps fragmentés inspirés des « portraits parlés » des service de police d'Alphonse Bertillon, que l'expression d'une souffrance.

En cette année 1882, outre le vote de crédits destinés à la réalisation d'une clinique du système nerveux à la Salpêtrière, Gambetta fait voter par l'Assemblée le budget nécessaire à la réalisation d'une importante station chronophotographique au Parc des Princes dont Étienne Jules Marey prend la direction. Ces projets d'envergure ne sont pas l'expression d'un engouement national sans enjeux. L'étude des maladies nerveuses effectuée par Charcot, comme celle des allures des chevaux ou de la marche des hommes par Marey, rencontrent des préoccupations issues des défaites militaires de 1870. Mais dans les années 1880, enfin politiquement stables, la volonté de redorer le blason national par la promotion de la recherche médicale, scientifique et photographique peut s'incarner dans des réalisations de belle ampleur.

Il est significatif de constater que ne sont pris en considération dans les comptes rendus des médecins que les événements de la vie privée et intime des femmes. Rien ou presque sur leur vie sociale. À partir de 1882, Tout change. Des symptômes hystériques sont notés chez les hommes comme chez les femmes. Albert Londe photographie une crise d'hystérie masculine. Il est remarquable de constater que l'utilisation d'un appareil de prise de vue étonnant – il s'agit d'un prototype muni de douze objectifs – par un photographe nouvellement arrivé, conduit à la saisie d'un phénomène nouveau lui aussi. Tout se passe comme s'il existait une production technique de l'inconscient. Les possibilités offertes d'un nouveau regard porté sur les corps, en conduisant à les voir autrement, provoquent en retour des réponses inédites.



« Crise d'hystérie masculine, 1885 », photographie d'Albert Londe (1858-1917). Collection Texbraun, Paris.

Dès lors, l'hystérie devient – aussi – masculine. La publication en 1888 de la *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* consacre alors de larges places à la vie sociale des malades masculins: botanistes, maçons, charpentiers... souvent victimes d'accident du travail.



Les photographies, les textes qu'elles accompagnent, nous en apprennent finalement plus sur l'espace urbain et technique du dernier tiers du XIX^e siècle que sur l'hystérie elle-même; sur sa production que sur sa nature. De la même manière que la rencontre de la photographie, de l'hôpital, de l'électricité et de l'intérêt pour le visage a pu donner lieu, dans les années 1850, aux extraordinaires mais éphémères photographies de Duchenne de Boulogne, les belles photographies du médecin Régnard de la Salpêtrière restèrent sans véritable suite.

Le milieu culturel, défini comme l'ensemble des interactions entre l'espace technique et les phénomènes qui s'y déroulent, traversé par les flux des idées et des regards, générant de nouveaux récits et de nouveaux gestes, bouleverse les relations établies entre le visible et l'invisible, déplace les positions et les jugements. L'hystérie est née de la singularité d'un espace technique et culturel; elle s'est transformée avec son évolution, puis a disparu avec lui. Ces corps de femmes surgis de la photographie, de l'électricité, de l'hôpital et du livre, dans les années 1876-1879, sont masqués au regard dans les années 1880.

Car le milieu culturel a changé. À cette époque, la préfecture de police manifeste son opposition aux exhibitions sur la voie publique: le « monstre » perd son triple statut d'objet de curiosité, d'animal, de marchandise. À Londres, John Merrick, l'homme-éléphant, transite du champ de foire à l'amphithéâtre hospitalier. Ce qui était montré devient insupportable à la vue. En France même, les institutions de la République font respecter ce nouvel ordre de visibilité.

Ainsi se joue autour de l'hystérie une partie complexe. Si les crises ont bien eu lieu, les récits, les dessins en ont amplement exagéré le côté spectaculaire. Simultanément, l'intérêt porté par Charcot à ce qu'il nomme « hystérie » à partir de 1872, le conduit à placer derrière le mot une description précise du déroulement des crises. Peut-être même en vient-il à ranger dans la même case sémiologique, des symptômes appartenant à des pathologies différentes. En retour, ces regards attentifs portés sur les corps profondément liés à l'usage de la photographie pouvaient conduire à déclencher de « belles » crises. À la mort de Charcot en 1893, « son » hystérie disparaît de l'Hôpital de la Salpêtrière. À Vienne, Freud prend le relais, mais alors l'hystérie sort de l'espace de l'hôpital. Elle revêt désormais d'autres formes. Vingt années d'observations attentives et de pratiques photographiques n'auront pas suffi à venir à bout d'une fausse énigme: celle des causes anatomiques de la « maladie ». Car l'hystérie ne fut jamais que le résultat de la production technique et culturelle de leur propre objet par des observateurs investis d'une autorité sociale. ■

« *L'ombre des Lumières...* »

Une analyse socio-stylistique du rapport titres-images dans les 1000 premiers films Lumière

Pascal LARDELLIER

Nous souhaiterions analyser ici, dans une perspective *socio-stylistique*, les titres des 1000 premiers films Lumière (notre corpus étant tiré du catalogue illustré de Jacques Rittaud-Hutinet, *Auguste et Louis Lumière, les 1000 premiers films*, Paris, Philippe Sers, 1990). Est-il pertinent « d'étudier (encore!) les frères Lumière », sans s'intéresser directement à leur(s) invention(s), et à l'héritage cinématographique proprement dits? Gageons-le, si cela va dans le sens de la compréhension de la genèse du cinématographe, et de la mentalité ayant permis à celui-ci d'émerger à un moment donné.

Il sera question des titres Lumière et du rapport qu'ils entretiennent avec les réalités filmées, en amont de toute approche esthétique. Le millier de titres constituant notre corpus interpelle quiconque y arrête son attention, car il se donne comme une totalité lisse et compacte. Ce corpus, organisé, pensé, est sous-tendu par un ordre scrupuleux, une logique rigoureuse, que presque rien ne vient troubler. L'ensemble est puissamment révélateur, ces titres se posant comme le filigrane d'une époque et d'une mentalité, et le symbole, surtout, d'une étape dans l'histoire du regard au XIX^e siècle. La méthode d'analyse utilisée ici, que nous appellerons *socio-stylistique*, se fonde d'abord

sur la stylistique classique. Celle-ci prend en compte la construction générale du système linguistique analysé, en essayant de repérer puis d'analyser sa structure, sa logique, ses modalités d'organisation sémantique et lexicale. Mais cet « ordre du discours », à faire affleurer, renvoie invariablement à un contexte social et historique, qui le conditionne et le génère. Nous ne prêtons certes pas une autonomie immanente au texte; mais nous postulons que le milieu dans lequel un texte est produit se trouve présent dans celui-ci, en filigrane de sa structure et des mots utilisés. D'où le préfixe *socio*, accompagnant le *stylistique* de notre sous-titre.

De la difficulté de titrer

S'intéresser au rapport titre/œuvre picturale amène à constater que les artistes ont rarement un bon rapport au titre, quand ils titrent. Ainsi en va-t-il de la peinture. Beaucoup de peintres renoncent à titrer, car ils pensent que ces quelques mots sont dangereux pour l'œuvre. Ils vont la circonscrire, en restreignant les champs de l'interprétation. Et il est vrai que le titre agit sur l'appréhension et la compréhension d'une œuvre. Il donne un sens, ou plutôt une direction aux images, tout en les cadrant. À l'évidence, le titre détermine la perception de l'œuvre en question. Il ne dénomme pas seulement, mais oriente même délibérément.



Auguste et Louis Lumière en 1895. © Famille Lumière/Institut Lumière.

Au cinéma, le titre a très tôt été considéré comme un élément commercial important dans la réussite du film. À toutes fins utiles, les titres font grand usage des ressorts de la rhétorique, ainsi que d'éléments connotatifs, tels jeux de mots, calembours, citations, points d'exclamation, d'interrogation... On peut se demander pourquoi, alors, les titres Lumière sont si mornes, si peu connotatifs,

aux dépens, peut-être, du succès public des séances. Rappelons ici que les personnes se rendant aux « séances de cinématographe » dans les années 1896-1897 n'avaient pas les motivations esthétiques et de divertissement qu'eut le public par la suite. À cette époque du « cinéma des origines », les amateurs de « cinématographe » souhaitaient éprouver le frisson d'une illusion fantastique, de même

qu'ils voulaient confronter la défiance de leur regard à un phénomène nouveau et absolument *extra-ordinaire*: la capture totale, définitive, de réalités par nature éphémères et fugaces; et sa restitution suffisamment parfaite à l'époque pour qu'on s'en émût avec force cris et exclamations. Les premières séances avaient sans doute un caractère cérémoniel et conjuratoire, qui devaient plus à l'incrédulité et à l'émerveillement qu'au simple divertissement. Les spectateurs de ces fameuses premières séances ne sortaient-ils pas des salles pour aussitôt y ramener leurs familles et amis, afin de vivre de nouveau avec eux ce moment d'enchantement et de perplexité, devant tant de réalisme?

Comment Louis Lumière titrait-il?

Scientifiques et inventeurs reconnus, hommes d'affaires avertis, les frères Lumière inventent (officiellement ensemble) puis perfectionnent en quelques mois le Cinématographe, en 1895. « L'invention du siècle » va connaître une expansion fulgurante à travers la France puis le monde. En moins de deux ans, les Lumière tissèrent un réseau planétaire de projections ambulantes. Les premiers projectionnistes devinrent rapidement cinéastes, grâce à la réversibilité de la caméra Lumière, qui permettait à la fois au même appareil de filmer, de développer et de projeter. Dès lors, grâce à la forte centralisation de l'entreprise, une cinémathèque de plus de 1000 films se constitua. En effet, ces cinéastes nomades projetaient les premiers films en même temps qu'ils filmaient la vie sur place, qu'ils fussent à Tokyo, Rio ou New York¹.

Ces nouveaux films, véritables tranches de vie exotique, étaient envoyés à Lyon avec la recette. Alors, Louis Lumière les titrait lui-même, seul, ayant en mains les quelques indications de ses projectionnistes. Il est à noter que seuls les films jugés dignes d'intérêt par Louis Lumière entraient au catalogue. D'ailleurs, « les catalogues Lumière sont des fascicules comportant des listes de titres, et

plusieurs éditions se succédèrent: trois en 1897 (jusqu'au n° 686), deux en 1898 (jusqu'au n° 1000). Un dernier catalogue général, en 1907, comprend 2023 films; guère plus de 1400 en réalité, car si un certain nombre ont été ajoutés, beaucoup ont été retirés au fur et à mesure des éditions². Tous les genres étaient abordés, de l'actualité au comique en passant par les scènes de genre et les documentaires. Ils se répartissent toutefois en une douzaine de grandes familles: scènes de genre, vues comiques, vues militaires françaises et étrangères, scènes maritimes, danses, fêtes populaires, panoramas, voyages en France, dans les colonies françaises, à l'étranger...

Quand un film avait été retenu et titré, Louis Lumière en sélectionnait quatre images, chargées ensuite de promouvoir ce film. Ces photogrammes étaient choisis avec conscience et minutie. Ce travail ne laissait aucune place au hasard et au dilettantisme: et pour cause, ils allaient ensuite se ranger dans les programmes que les démarcheurs montraient à titre de publicité aux directeurs de salles publiques et organisateurs de spectacles susceptibles d'accueillir le cinématographe.

La volonté paraît évidente, donc, de rendre attractives les images de ces programmes. La question se pose alors de savoir pourquoi le complément à des images extraordinaires à l'époque est une telle monotonie de titrage, une volonté aussi délibérée d'évincer à toute force la connotation, la plaisanterie. Et ce aux dépens, finalement, de toute logique publicitaire. « Un brin de fantaisie », en forme de slogans pertinents, de formules drôles et cocasses, n'eût-il pas été le meilleur argument commercial? De toute évidence, il y a là un paradoxe.

¹ Jean-Claude Seguin, « Marius Sestrier, opérateur Lumière. Inde-Australie, juillet 1896-mai 1897 », dans 1895, n° 16, juin 1994, p. 34-58, et Jacques Rittaud-Hutinet, *Le cinéma des origines, les frères Lumière et leurs opérateurs*, Seyssel, Champ Vallon, 1985.

² Bernard Chardère, *Le roman des Lumières. Le cinéma sur le vif*, Paris, Gallimard, p. 379.



Arrivée d'un train en gare, 1896. © Association frères Lumière/Institut Lumière.

Description et analyse du système de titrage Lumière

Qu'en est-il vraiment de ces titres, si mornes et si sages? Les titres de Louis Lumière ont leur code. Une organisation sans faille régit l'ensemble. Ce corpus est un système uni, consciencieusement mis en place, prolongé et pérennisé à toutes fins taxinomiques utiles.

Il convient de présenter ici quelques-uns de ces titres, pris au gré de la liste des 1000 premiers films: *Assiettes tournantes; Aquarium; Abattage d'un arbre; Arrivée d'un train en gare; Radeau avec baigneurs; Repas de bébé; Sauvetage; Cortège arabe; Cascade; Lourdes; procession; Panorama des rives de la Seine; Duel au pistolet; Football; Forgerons; Jeu du pot cassé; Colleurs d'affiches; Boxeurs; Pompiers; Pêche aux poissons rouges; Saut à la couverture; Lancement d'un navire à la Ciotat;*

Baignade en mer; Barque en mer; Course en sac; Enfants aux jouets; Discussions; Concours de boules; Premiers pas de bébé ...

La cohérence sans faille, presque sans exception de ce système est notable, symptomatique. Le dénominateur commun de tous ces titres est la distanciation qu'ils établissent avec le sujet filmé, leur caractère purement dénotatif, dénominatif, la hantise qu'ils laissent déceler de toute connotation. Et pour cause: mille titres, aucun verbe conjugué, aucune phrase, presque aucun article défini, aucun point d'exclamation, d'interrogation ou de suspension. Toute possibilité d'interprétation simplement subjective semble un repoussoir, contre lequel Louis Lumière a construit l'ensemble. Il semble se méfier de la connotation et de l'allusion, ces valeurs ajoutées au mot et à la phrase. Les titres se bornent donc à établir une adhésion, et même une *adhérence* totale des mots aux

images. Tout caractère suggestif est irrémédiablement évincé. Le dénominateur est prôné aux dépens du démonstratif. L'intention est claire: décrire sans raconter. La réification par le mot est érigée comme moyen et fin de classification. Le générique vaut pour le général, et le général pour le particulier. Il y a dans ce système de titrage une correspondance stricte et littérale entre le réel, l'image filmée et le titre en rendant compte.

Dans ces titres, presque aucun indice permettant de contextualiser les scènes filmées: ni article, ni pronom, point de *ici*, de *maintenant*. La logique pratiquée est celle de la distanciation. La double règle présidant au titrage Lumière est la réification et l'universalisation. On élève catégoriellement le sujet filmé au rang de généralité. Le titre a, au regard de la réalité, une fonction pléonastique. Il la répète simplement, en s'efforçant d'entretenir la plus grande symétrie sémantique possible. Il fige surtout indifféremment scènes, personnages, animaux, villes et anecdotes. Ainsi, basse-cour, boxeurs, cascades, enfants, chats sont tous réifiés, rangés de la même manière, comme *étiquetés*. Le participe présent est la seule déclinaison du verbe, son unique actualisation. Et encore, quand il est employé, c'est qu'un mot ne pouvait pas rassembler et synthétiser le sens du verbe de l'énoncé. Alors, il désignera à la fois *Enfants jouant aux billes*, *Moutons entrant à l'abattoir* et *Pêcheurs raccommodant des filets*. Ces mille titres sont des titres-définitions. Ils semblent trouver leur plénitude dans la platitude. Le juste pendant du laconisme est la monosémie. Cependant, le complément obligé de la concision est la complétude. Ces titres sont des aphorismes sans verbe, sans verve.

Dans cette méticuleuse volonté de nomenclature, il y a une indifférence affichée à la chose ou à l'être désigné. Le repas est à la fois celui de la famille, des chats, des bébés. Qu'importe que cet enfant soit celui de l'inventeur Louis Lumière lui-même. Il reste un «bébé», indéterminé, général. Même les titres de la série comique, où des mises en scène sont décelables, répudient les titres

drôles. Tout au plus, un adjectif ou une opposition permettent-ils de saisir le cocasse de la situation: *Le squelette joyeux*, *Le cigare introuvable*, *Charcuterie mécanique*, ou *Géant et nain*. La connotation suprême est risquée avec *Le patineur grotesque*, ou *Un prêté pour un rendu*. Et encore, sur les mille titres Lumière, ces titres-là sont des exceptions notables. Et pour cause, ils sont moins de dix. Le seul film du catalogue dont l'énoncé eût pu être allusif, *L'arroseur arrosé*, n'est pas une exception: le titre original «lumiérien» en est... *Le jardinier*. Il existe d'ailleurs un commentaire de Louis Lumière sur ses propres titres; à propos de la série *Toilette des négrillons*, *Repas des négrillons*, *Récréation des négrillons*, pour désigner une tribu Ashanti, il commente ainsi: «*toutes ces vues sont très intéressantes, et leurs titres sont suffisamment explicatifs*»³. Il serait trop simple pour autant de penser que c'est l'imagination qui faisait défaut à Louis Lumière. Son austérité et sa distanciation chroniques, en matière de titres, ont sans doute une autre explication.

Il faut ici parler de la logique des séries: les Lumière et leurs opérateurs filmaient une scène de genre, puis ils séquentialisaient cette vue, soit en la refilant inlassablement: *Sortie des usines Lumière*, *Arrivée d'un train en gare...*, soit en fractionnant le déroulement de l'action. Le titre va alors du cadre général de l'action au moment saisi dans un double souci de séquentialisation et de contextualisation pointilleuse. Les précieux points de désignation (:) sont alors omniprésents, assurant la cohérence du sous-système: *Leçon d'escrime: salut*; *Leçon d'escrime: assaut*; *Corrida: banderilles*; *Corrida: mort du toro*; *Corrida: sortie du toro mort*. Enfin, les vues de villes s'égrènent en chaplets minutieusement juxtaposés, alliant cette volonté de reconnaissance et un souci de minutie et d'exactitude toutes scientifiques. Le principe est là aussi érigé en code: le nom de la ville ouvre le titre, puis après les deux points de juxtaposition, le nom de la rue ou

3 B. Chardère, *Le roman des Lumières...*, p. 380.



Repas de bébé, 1895. Cette scène de genre a pour acteurs Auguste Lumière, son épouse et leur fille Andrée.
© Association frères Lumière/Institut Lumière.

du lieu effectivement filmés. Par exemple, on trouve vingt fois *Le Caire*, avec le nom exact de la moindre ruelle, de la moindre place: *Le Caire: rue Ataba-el-Khaira*. L'exactitude, la précision se posent en impératifs scientifiques, quasi moraux. Avec maints autres lieux, dans maints autres pays, le système fonctionne à l'avenant.

La seule fonction de ces titres Lumière semble être de figer, de figer, d'épingler les réalités prélevées, comme on le ferait de papillons. Il y a un caractère compulsif et quasi obsessionnel à cette volonté d'attraper des morceaux de réel, pour les garder précautionneusement. Louis Lumière semble vouloir par cet effet-miroir du titre aux images éclairer le cas particulier iconique en le considérant comme l'expression d'une essence, d'un général ayant valeur d'universel. La platitude de ces titres, leur pure dénotation rend caduque toute approche rhétorique, ou alors elle l'autorise par défaut. Si nous franchissons le pas et essayons d'appliquer la rhétorique au présent sujet, nous constatons que les deux seules figures de rhétorique applicables ici, du titre à l'image, sont le pléonasme et la tautologie. Le pléonasme est une redondance dans un énoncé, une répétition inutile. Or, les titres Lumière répètent strictement ce que montrent les images, sans s'en éloigner d'aucune façon. La tautologie, quant à elle, est cette figure par laquelle on reprend et réaffirme le début de l'énoncé: «un son est un son», «une femme est une femme»... En fait, on ne redonne pas platement ce que dit le code, mais on élève catégoriellement du cas particulier au général, et même de celui-ci à l'universel. D'ailleurs, en logique, la tautologie s'attache à la stricte validité de l'énoncé, sans tenir compte du contenu sémantique.

Le modèle et la logique de la nomenclature

Le «degré zéro» (Barthes) et l'absence de relief des titres Lumière n'a pas de finalités littéraires et stylistiques. Il se fonde sur un principe conscient et assumé: celui de la ter-

minologie. En son sein, un mot est définissable à l'intérieur d'un ensemble construit avec logique et cohérence, structuré à des fins de nomenclature, donc de classification. La nomenclature est une dénomination référentielle et classificatrice, que l'on trouve habituellement dans les champs scientifiques et techniques.

En dernière analyse, les titres Lumière relèvent bien de la terminologie. Un exemple aide à pénétrer la génétique de ce système: *Niagara: les Chutes*. La locution légendaire («Les chutes du Niagara») se démantèle, se fragmente pour entrer dans ce code terminologique préétabli, érigé en fin taxinomique. N'oublions pas que les frères Lumière étaient diplômés en physique et chimie. L'ordre sage de leurs titres et leur système sont ceux de scientifiques rigoureux, qui appliquèrent à une invention supplémentaire, le cinématographe, un principe fonctionnant déjà parfaitement pour désigner et classer les autres ensembles sur lesquels ils travaillaient. Adopter une logique de titrage fantasmagorique, cela serait revenu, pour les Lumière, à se faire violence, à sortir d'un schéma mental hérité de leur formation et de leurs habitudes. Louis Lumière ne disait pas avoir inventé le cinéma; il confessait avoir «trouvé la solution à un problème» technique, et avoir réalisé un appareil de plus. Dès lors, dans le bref échange entre Antoine Lumière représentant ses fils, et Georges Méliès accompagné de quelques autres directeurs de théâtres, le soir de la première du Salon Indien, il y avait un choc de cultures antithétiques: celle des scientifiques contre celle des saltimbanques et des magiciens.

«Ce que j'aimais dans le cinéma, avant tout, c'était sa technique. Maintenant, le cinéma est devenu un spectacle: cela m'intéresse moins. Ainsi, Méliès, que j'avais en très grande affection, était d'abord un entrepreneur de spectacles», confessa plus tard Louis Lumière⁴. Et dès l'origine, les titres de Méliès, par contre, seront ceux d'un amuseur, qui assument leur

4 B. Chardère, *Le roman des Lumières...*, p. 368.



Le Caire: un enterrement, 1897. © Association frères Lumière/Institut Lumière.

caractère fantasmagorique et narratif: *Les quatre cents pilules du diable*, *Le voyage dans la Lune*, *La conquête du Pôle* et *Le papillon et la chrysalide* sont d'ailleurs explicites. Louis Lumière avait sans doute raison d'affirmer qu'il n'avait «jamais fait ce qu'on appelle de la mise en scène». Prélever les réalités grâce à une nouvelle technique, puis les reprojeter publiquement, et non dans une grosse boîte individuelle telle le kinétoscope, cela suffisait sans doute à son bonheur de scientifique. «Les sujets des films que j'ai choisis sont la preuve que je ne désirais que reproduire la vie», dira aussi Louis Lumière⁵. Dans un premier temps, d'ailleurs, le cinéma se contenta fort bien de ce «miracle ordinaire». Les scientifiques avaient tant travaillé à la synthèse du mouvement, durant le XIX^e siècle!

Ce système de titrage est le produit des préoccupations scientifiques de Louis Lumière. En cela, il endosse et assume son caractère taxinomique, son apparence de nomenclature. N'affirmons pas pour autant que le regard photographique des premiers mois n'était pas esthétique. Louis Lumière, qui filma une soixantaine de «vues», possédait d'expérience et de métier un œil de photographe, qui savait fort bien composer les images, trouver les angles justes. Les «arrivées de trains» en témoignent à l'envi. Quant aux opérateurs, pour les plus proches du «maître» en tout cas, ils avaient été

5 B. Chardère, *Le roman des Lumières...*, p. 380.

formés à l'école Lumière, et possédaient de ce fait les principes de l'esthétique propre à la « maison ».

Peinture, littérature, techniques: une nouvelle expérience de la réalité

Un rapprochement semble s'imposer, entre les titres Lumière et les titres de l'école impressionniste. Pour la plupart, ceux-ci frappent eux aussi par leur caractère dénотatif. Ils se bornent à être descriptifs. Pour une *Première sortie* ou un *Escalier des aux-revoirs*, combien de *Promenades*, de *Balançoires*, de *Grenouillères*, de *Fleurs et fruits*, de *Voiliers à Argenteuil*, de *Vue de toits* et de *Mère et enfant*? Mais la comparaison entre cinématographe et peinture impressionniste peut ne pas être seulement verbale, et se prolonger dans la vraie nature de l'un et l'autre, l'image.

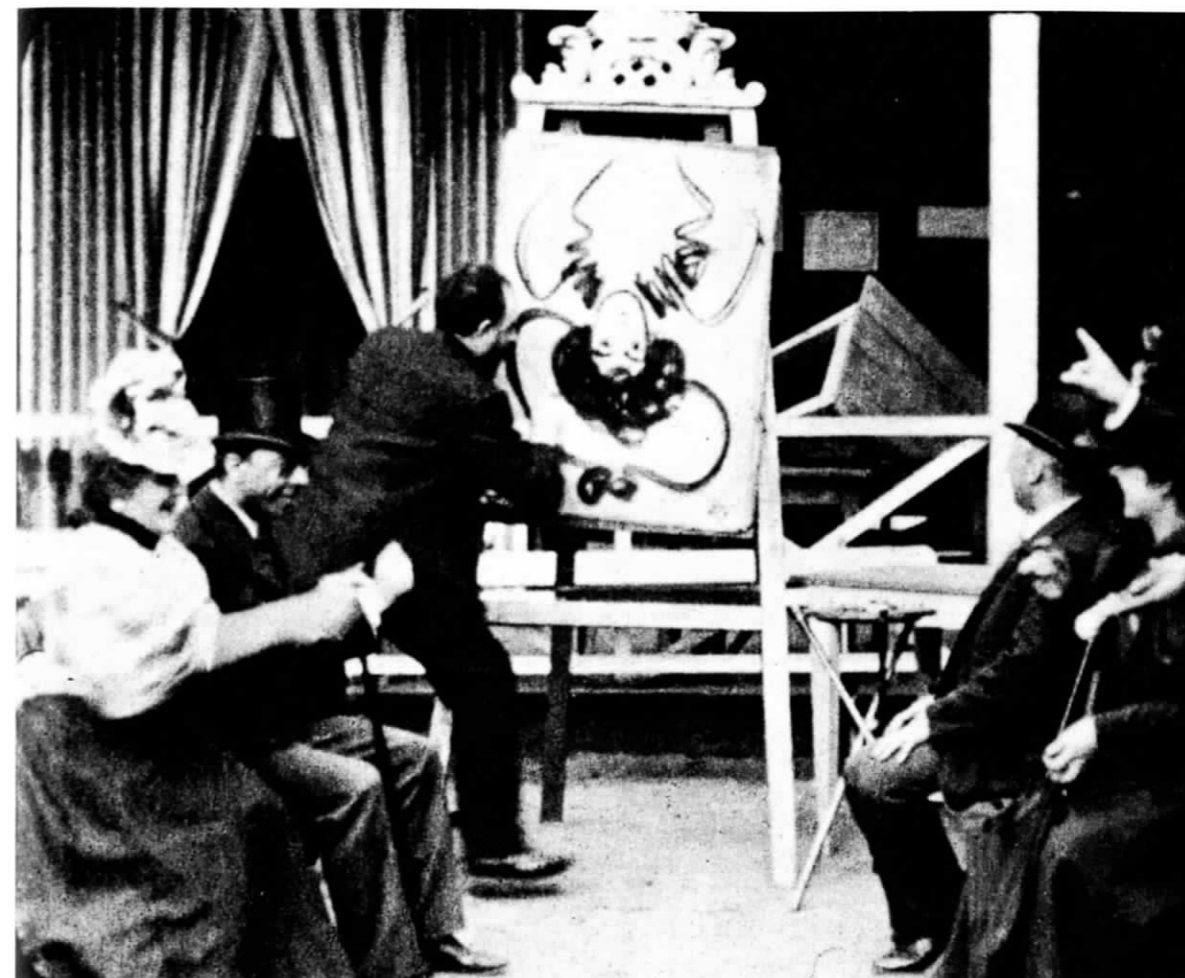
Ainsi en va-t-il des séries. Les Lumière filmaient et refilmaient inlassablement la même scène. On sait qu'il existe beaucoup d'entrées ou d'arrivées de trains, de sorties d'usines ou de déjeuners de bébés. Et les impressionnistes passèrent aussi maîtres dans l'art des séries, de la séquentialisation systématique du réel. En 1877, par exemple, Monet peignit cinq gares Saint-Lazare. De 1891 à 1894, il réalisa cinq cathédrales de Rouen, titrant seulement par le moment du jour représenté: *Effet du matin*, *Midi*, *Temps gris*, *Soleil couchant*. De même, on peut affirmer que les impressionnistes peignaient avant la lettre « en travelling », utilisant les plongées et contre-plongées, décentrant les cadres académiques, avant que le cinéma ne s'approprie ces effets, qui allaient devenir son mode d'expression spécifique. La finalité des impressionnistes, comme celle des premiers cinéastes n'était pas tant de recomposer le réel, de le reconstruire sous l'égide de la perspective, que d'offrir simplement la réalité à voir, à ressentir physiologiquement, par un coup d'état dynamique et sensorialiste. Ils le donnaient à appréhender dans de nouvelles dimensions, en accordant le primat à la perception de la couleur et au

mouvement. Encore restait-il à convertir le regard. En témoignent l'exclamation des journalistes assistant aux premières séances de cinématographie: « *Heureusement, le train s'arrête!* » et l'anecdote selon laquelle les premiers visiteurs des expositions impressionnistes ne voyaient pas ce qui était représenté sur les toiles, malgré tout leur bonne volonté à discerner le sujet.

En littérature, le naturalisme, dans un domaine parallèle, souscrivait aussi, et avant la lettre, à la révolution apportée par le cinématographe et l'impressionnisme. Le cinématographe, avec sa soudaine et miraculeuse maîtrise de la « vérité de la réalité », dans sa platitude littérale, l'impressionnisme, par sa dématérialisation de l'espace de représentation académique, autant que le naturalisme de Balzac, Stendhal et Zola dans leur parti-pris de réalisme, posèrent un nouveau rapport au réel, chacun à leur niveau. Degas voulait être le portraitiste de la Bête Humaine, que Zola mit en fresque monumentale. Ce même Zola prit fait et cause pour ces impressionnistes dans la presse. *Nana* fut un tableau de Monet autant qu'un roman de Zola. Peinture impressionniste, cinématographe des origines et naturalisme prenaient le réalisme comme sujet d'inspiration renouvelée et revendication de liberté. Ce rejet des conventions et des clichés romantiques et académiques qui occultaient la réalité munit l'homme de l'époque d'un regard nouveau.

Une révolution dans l'histoire du regard, grâce aux machines diascopiques

La logique des titres Lumière résulte, indéniablement, de leur formation de scientifiques. Mais surtout, elle découle du passage à un moment nouveau dans l'histoire de l'image. Et spéculativement, du regard. Car ces titres plats, purement dénотatifs, ont sans doute aussi pour vocation de dissiper la fascination devant le simple réel, soudain saisi, capturé, de manière presque parfaite. Et c'est



Peinture à l'envers, 1896. © Association frères Lumière/Institut Lumière.

pourquoi ces titres « redisant strictement » ce qui est montré sur l'écran, étaient nécessaires pour enraciner la réalité prélevée, arrachée à son évanescence, à sa fugacité, et reprojetée à loisir, et de manière si compulsive qu'elle en devenait symptomatique. Ce système de titrage reformule et répète simplement avec des mots – ces titres – ce que doivent voir les yeux. Comme pour confirmer une impossibilité, à laquelle se trouvaient physiologiquement et psychologiquement confrontés ces nouveaux publics. « *Partout, la direction prévenait les spectateurs avant de leur présenter pour la première fois des vues animées. On les rassurait en attestant que les chevaux ne galoperaient pas follement sur leur tête, et que la locomotive ne tomberait pas de l'écran pour les écraser dans la salle.* »⁶ De telles précautions n'étaient pas superflues devant la magie

soudaine que permettait le cinématographe. « *On dit qu'aux débuts du cinéma, la projection d'un film montrant l'entrée d'un train en gare provoquait des réactions de panique chez les spectateurs... Avant l'ère du cinéma, les images étaient fixes. L'animation était alors un indice puissant pour distinguer le réel de l'artificiel. D'où le pouvoir d'illusion du cinéma de l'époque.* »⁷

L'émergence du cinéma correspond à celle des rayons X, de l'avion, de la psychanalyse, de l'automobile, des expositions universelles

6 B. Chardère, *Le roman des Lumières...*, p. 398.

7 Jacques Ninio, « Voyons-nous comme nos ancêtres? », dans *Alliage*, n° 23, été 1995, p. 44.



Enfants jouant aux billes (détail), 1896. © Association frères Lumière/Institut Lumière.

célébrant les noces de l'art et de l'industrie. Taine, Claude Bernard et Comte avaient prêché la suprématie absolue de la science, comme mode de pénétration totale et définitive de la nature. En 1895, les Lumière bouclèrent la boucle, faisant entrer l'infinie diversité de la nature et du monde dans leur boîte magique. Le même jour, ce 28 décembre 1895, deux types d'images nouvelles apparurent publiquement: «*les images transparentes de la radiographie font pénétrer le regard à l'intérieur des corps vivants; les images en mouvement du cinématographe redonnent, elles, simplement, vie à la vie*»⁸.

Ces nouvelles images réenchantaient le quotidien, en le réifiant paradoxalement. Soudain, des réalités contingentes et banales – le corps et la rue – devenaient des spectacles fascinants, qui faisaient s'émerveiller les foules et s'extasier la fin du siècle. «*En cela, pendant quelques mois, le cinéma fut intégralement poésie: un monde rendu aux yeux trop habitués qui ne savaient plus le voir. Il racontait une histoire pas encore happée par son propre passé, pas encore une mémoire. Jean-Luc Godard voit dans les films Lumière "l'extraordinaire dans l'ordinaire"*»⁹. Là réside sans doute la magie du XIX^e siècle: sa nature technique a enfanté un monde de rêve, qui découle du réel même, pour le magnifier, en nous rappelant sa variété et sa magie. «*Les joueurs de cartes, cette barque qui sort du port, ce cheval qu'on ferre, ce bébé qui goûte, ces militaires qui défilent sont fascinants. Non seulement par leur nouveauté absolue à l'époque, ou par leur place dans l'histoire du cinéma: ils sont pour l'éternité "ce que jamais on ne verra deux fois", captés comme les sensations pures par les peintres impressionnistes.*»¹⁰

Il est aisé de constater que parmi les milliers de vues filmées par les frères Lumière et leurs opérateurs, la plupart le sont dans la rue. Or, qu'est-ce que la rue, sinon un lieu de passage commun et collectif? Une anti-scène, par son caractère transitoire et anonyme. «*Les instantanés photographiques restent... héritiers des longs temps de pose des premiers appareils photographiques: ils saisissent des regards déjà*

conscients de l'existence d'un public. Corps apprêtés, visages composés. À l'inverse, les images cinématographiques captent l'innocence de ceux qui ignorent tout de l'appareil et de ses performances.»¹¹

Si le cinéma s'émancipa des sujets et des finalités scientifiques de toutes les machines s'essayant à la synthèse du mouvement qui l'avaient précédé, il attendit au moins quelques mois avant de se faire «objet de spectacle» s'assurant comme tel. Inventé par des scientifiques et des industriels, né dans la rue, il eut à s'élever et à se sublimer, pour accéder à l'heure de sa maturité au statut de «Septième art». Comme le regard avait dû évoluer et s'adapter, pour accepter de ne plus voir le monde tel qu'on le voyait avant l'arrivée de la photographie, mais au contraire tel que les machines *diascopiques* (photographie, fusil et revolver photographiques, kinétoscope, rayons X, cinématographe...) le montraient désormais, dense et furtif, diaphane, et soudain grâce à elles, immortel!

Retour conclusif aux titres Lumière. Le système qui les ordonne constitue, avec discrétion et entêtement, le prisme fidèle d'un réel enfin capturé, pour un temps encore hallucinant. Ces titres éprouvent le besoin de redire la réalité simple que leurs images montrent. Pour lester cette réalité fugace, familière mais cependant magique, les titres-étiquettes de Louis Lumière n'étaient pas trop lourds. Sans doute faut-il accepter ces titres modestes comme testament; l'héritage est dans les images. ■

8 Monique Sicard, *L'année 1895, l'image écartelée entre voir et savoir (Les Empêcheurs de penser en rond)*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, 1994, p. 7.

9 J. Rittaud-Hutinet, *Le cinéma des origines...*, p. 25.

10 B. Chardère, *Le roman des Lumières...*, p. 373.

11 M. Sicard, *L'année 1895...*, p. 10.

COURRIER

À propos d'un article de Bergson sur un cas d'hyperesthésie somnambulique

On doit à Henri Bergson une des expériences les plus troublantes qui aient été tentées à la fin du siècle sur l'hyperesthésie des somnambules. Bergson, alors professeur à Clermont-Ferrand, est invité à participer à une séance de suggestion hypnotique. L'opérateur a pour sujets un groupe de jeunes de quinze à dix-sept ans. Ces derniers sont allongés sur un canapé situé à plusieurs mètres. Le magnétiseur se tient debout devant eux et ouvre un livre dont ils ne peuvent voir que la couverture. Or l'un des sujets parvient à lire des lignes entières du texte. Faut-il incriminer la transmission de pensée? L'expérience tentée par Bergson a pour but de répondre à cette question. La séance se déroule au domicile du philosophe. Un des sujets est endormi, placé en face de lui à quatre mètres. Bergson ouvre un livre au hasard et le tient verticalement à dix centimètres environ de ses yeux, mais légèrement en dessous, de manière à pouvoir en même temps fixer par le regard le sujet endormi. Or, surprise, ce dernier parvient effectivement à lire les numéros des pages et les titres des chapitres, et cela à plusieurs reprises:

« Si je demande à l'un quelconque de ces quatre sujets comment il s'y prend pour deviner le nombre et le mot, il répond invariablement: "Je le vois". "Où le voyez-vous?" "Là." Et, passant un doigt sous le titre, de manière à pouvoir toucher la page que je regarde, il le pose avec une étonnante précision sur le numéro ou le titre qu'il s'agissait de deviner [...]. Bref, à l'en croire, c'est devant ses yeux que le livre est ouvert, et non devant les miens; il s' imagine naturellement lire »¹.

Mais il subsiste une bizarrerie dans les résultats: « Tout se passait, constate Bergson, comme si le sujet endormi lisait pour de bon, mais lisait dans un miroir, où il eût aperçu les images symétriques des objets réels »². Bergson forme alors l'hypothèse suivante: le sujet lit les images inversées du texte sur la cornée de l'expérimentateur. Contre-expérience: le philosophe tient le livre devant lui mais ferme les yeux; et le sujet ne parvient plus à lire. C'est donc l'hypothèse la plus économique. Mais cette hypothèse implique une exacerbation considérable de la vue; un calcul effectué donne des lettres dont la hauteur est inférieure à 0,1 millimètre. Le sujet hypnotisé était donc capable, *a minima*, de lire à quatre mètres de distance, des lettres de 0,1 millimètre qui se reflétaient sur la cornée de l'expérimentateur. Mais le tour de force ne s'arrête pas là: le mécanisme réel de cette perception est gommé à la conscience du sujet, et ce qui y émerge n'est qu'une visualisation simplifiée d'un processus autrement complexe. Bergson conclut que l'on

ne peut mettre en doute la bonne foi des sujets: « le sujet hypnotisé n'est donc pas précisément un simulateur, mais tout se passe comme si c'était à un simulateur qu'on avait affaire »³.

J'ai tiré ce passage du tome I de mon ouvrage *Somnambulisme et médiumnité*⁴, sans rien en changer, dans le but de poser aux lecteurs de VOIR une question très simple.

Nul ne contestera que cet article de Bergson – qui fut la première publication du philosophe dans une revue scientifique et lui valut, entre parenthèses, une réprimande de l'Inspection générale – nul ne contestera que ce texte ne porte la marque d'un esprit rationnel, d'un esprit exigeant, soucieux de n'admettre l'inexpliqué qu'en ultime recours, quand toutes les autres voies ont été fermées. La solution de Bergson est basée sur le fameux principe d'économie: il paraît plus économique d'admettre cette extraordinaire hyperesthésie chez un somnambule, que d'accepter l'hypothèse de la lucidité magnétique, c'est-à-dire, selon la terminologie de l'époque, la capacité, prêtée à certaines personnes, d'acquérir des informations en dehors des canaux sensoriels connus. Cela paraissait tellement aller de soi à l'époque que personne n'a songé à vérifier si une telle hyperesthésie était techniquement concevable.

Alors voici ma question. L'enjeu de la lucidité magnétique conduit à considérer l'hypothèse de Bergson comme la seule rationnellement acceptable, il tend à faire oublier les détails techniques. Oublions donc cet enjeu, et posons-nous la question d'une façon purement technique. Pouvons-nous, à la lumière de nos connaissances sur le mécanisme de la vision, admettre l'hypothèse de Bergson? Une telle hyperesthésie est-elle concevable pour la science du troisième millénaire?

BERTRAND MÉHEUST

1 Henri Bergson, « De la simulation inconsciente dans l'état hypnotique », dans *Revue philosophique*, t. II, 1886, p. 527.

2 *Ibid.*, p. 527.

3 *Ibid.*, p. 529.

4 Bertrand Méheust, *Somnambulisme et médiumnité*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1999.

IN MEMORIAM

Michel GILLES (1955-2001)



*« Elle est retrouvée.
Quoi ? L'Éternité.
C'est la mer allée
avec le soleil. »*

ARTHUR RIMBAUD

Michel Gilles a quitté ce monde prématurément, le 20 janvier 2001.

Les lecteurs de VOIR ont pu découvrir ses contributions dès les premiers numéros de la revue.

Romaniste de formation, bibliothécaire-dirigeant à la ville de Namur et responsable ensuite du service culturel, il fut toujours soucieux de développer des projets nourris d'humanisme, convaincu du rôle moteur de la culture comme facteur d'intégration sociale.

Lorsque Michel Gilles fut sollicité par le Comité de rédaction, il répondit d'emblée positivement, malgré des engagements antérieurs déjà très lourds. Il mit ainsi au service des recherches sur les représentations culturelles de la cécité une plume élégante, une vive curiosité intellectuelle et une passion pour toutes les littératures.

Il rédigea ainsi une intéressante « lecture » commentée de la pièce *Les aveugles* publiée en 1890 par Maurice Maeterlinck (n° 2, avril 1991, p. 14-23) et contribua au numéro relatif aux *Figures littéraires de la cécité* (n° 12-13, novembre 1996). On pourra lire ou relire ses notices consacrées à *Cedipe sur la route*, d'Henri Bauchau, à *La Nuit Sacrée*, de Tahar Ben Jelloun et au *Pays des aveugles* d'Herbert George Wells ainsi que ses comptes rendus d'ouvrages publiés au fil des livraisons. Il ne ménagea jamais son temps, acceptant de faire partie du Conseil scientifique de VOIR et participant régulièrement aux journées d'étude organisées par la Ligue Braille dans le cadre de ses recherches sur les aspects culturels de la vision.

Le Conseil d'administration de la Ligue Braille et le Comité de rédaction de VOIR tiennent à exprimer à l'entourage de Michel Gilles leurs plus sincères condoléances.

FIGURES

historiques de la cécité

AL-A`MÂ AL-TUTÎLÎ

Poète arabe
(XI^e/XII^e siècle)¹

«l'Aveugle de Tudèle», poète arabe de l'Espagne musulmane, naquit à Tudèle, à l'époque de la dynastie almoravide. Il vécut à Murcie et surtout à Séville. D'après le lettré andalou Ibn Khâqân (mort vers 535/1140), à qui on doit quelques pages biographiques, al-A`mâ al-Tutîlî mourut jeune (en 1126 ou 1130/1, selon les sources). Il était né, semble-t-il, aveugle.

Son œuvre poétique se trouve citée, éparse, dans des ouvrages généraux et des anthologies. Elle comporte des élégies, de brèves pièces satiriques, mais essentiellement des *muwashshahs*, qui ont fait la célébrité du poète. Le *muwashshah* est un poème fait de strophes à rimes différentes (le poème classique - *qasida* - est monorime). Ce genre poétique néo-classique, né en Espagne musulmane, aurait pour créateur celui que les traditions locales appellent «l'Aveugle de Cabra», auquel on prête tantôt le nom de Muhammad ibn Mahmûd al-Qabrî (de Cabra, dans la province de Cordoue), tantôt le nom de Muqaddam ibn Mu`âfâ al-Qabrî, qui vivait sous le règne du prince omeyyade `Abd Allâh (275/300 - 888/912).

Al-A`mâ al-Tutîlî compte au nombre des plus grands représentants de ce genre littéraire. On rapporte qu'un jour, participant à Séville à une assemblée de spécialistes de *muwashshahs*, il récita un quatrain, dont la perfection formelle suscita l'admiration générale (texte et traduction dans Nykl). Sa poésie, comme celle d'autres auteurs aveugles, est marquée par une «certaine

amertume» (Nykl) et composée d'images visuelles, où se reconnaît essentiellement la répétition de clichés.

Bibliographie

Il n'existe aucune édition complète de son œuvre poétique. Outre les éditions arabes d'anthologies (cf. art. dans *Encyclopédie de l'Islam*), on peut trouver les principales citations dans ibn Sanâ` al-Mulk (1155-1211), *Dâr al-tirâz fi `amal al-muwashshahât*, Damas, 1949. Traduction anglaise des *muwashshahât* andalouses dans L.F. Compton, *Andalusian lyrical poetry of old Spanish love songs: The muwashshah and its khardja*, New York, 1976. Parmi les anthologies modernes: Sayyid Ghâzî, *Dîwân al-muwashshahât al-andalusiyya*, 2 vol., Alexandrie, 1979.

Études, avec citations accompagnées de traduction: S.M. Stern, art. «al-A`mâ al-Tutîlî», dans *Encyclopédie de l'Islam. Nouvelle édition*, t. I, Leyde-Paris, 1960, p. 438. S.M. Stern, *Hispano-Arabic strophic poetry*, Oxford, 1974, p. 100-101. A.T. Nykl, *Hispano-Arabic poetry and its relations with the old Provençal troubadours*, Baltimore, 1946, p. 254-256. Ibn Sa`îd al-Maghribî, *The Banners of the Champions. An Anthology of medieval Arabic poetry from Andalusia and beyond*, selected and translated by James A. Bellamy and Patricia Owen Steiner, Madison, 1989, p. 255. G. Schoeler, art. «muwashshah», dans *Encyclopédie de l'Islam. Nouvelle édition*, t. VII, Leyde-Paris, 1993, p. 811-814. H. Pérès, *La poésie andalouse en*

¹ Les dates sont indiquées, selon l'usage, à la fois d'après l'hégire et l'ère chrétienne.

arabe classique au XI^e siècle. Ses aspects généraux, ses principaux thèmes et sa valeur documentaire, 2^e éd., Paris, 1953, p. 56, 334, 339, 409, 415, 426, 447, 459, 463 (citations traduites).

AUBERT MARTIN

GEORG EVERHARD RUMPF, DIT RUMPHIUS

Naturaliste allemand (1627-1702)

Georg Everhard Rumpf, dit Rumphius, était né à Wölfersheim, en Hesse (à l'est de Francfort), à l'automne 1627. Il était le fils aîné d'une famille calviniste qui comptait au moins trois enfants. Son père, August Rumpf (1591?-1666), était architecte et ingénieur des fortifications. Celui-ci louait principalement ses services à la puissante famille des comtes de Solms, mais il travailla aussi longtemps à Hanau, tant pour la municipalité que pour des particuliers. La mère de Georg Everhard, Anna Elisabeth Keller (1600?-1651), était apparentée à une famille qui exerçait de hautes fonctions administratives dans le duché de Clèves et dont certaines branches étaient implantées aux Provinces-Unies.

Rumphius passa ses jeunes années à Wölfersheim où le pasteur-instituteur lui enseigna les bases du latin, du grec et de l'hébreu tandis que son père, qui rêvait sans doute de le voir prendre sa succession, l'initia aux mathématiques et au dessin. Il fit ensuite ses humanités au collège de Hanau dont, dans un poème autobiographique, il loua l'enseignement¹. À l'en croire, l'adolescent se passionnait déjà pour l'observation et la découverte des «secrets de la nature» auxquels il allait consacrer de nombreuses années. Par contre, contrairement aux attentes paternelles, il n'était guère attiré par les mathématiques pour lesquelles il montrait cependant des dispositions certaines. Arrivé au terme de ses humanités, Rumphius était surtout fasciné par les arts ainsi que par le pays où ils semblaient être nés, l'Italie².

Aussi, à l'âge de dix-huit ans, «brûlant d'un insatiable désir de connaître les pays étran-

gers»³, il décida de s'engager comme soldat afin d'aller défendre les possessions vénitiennes en Crète où le siège de la ville de Candie par les Turcs commençait. Il se rendit aux Provinces-Unies où un regroupement de troupes était organisé. Mais, pour des raisons inconnues, le jeune Allemand fut finalement embarqué sur un navire à destination du Brésil, où les Hollandais de la Compagnie des Indes occidentales se trouvaient en difficulté face aux Espagnols et aux Portugais. Le voyage débuta dans des conditions atmosphériques épouvantables et, finalement, le bateau ne dépassa pas les côtes du Portugal. Rumphius passa trois ans dans ce pays, sans doute en tant que soldat, et revint en Allemagne peu après la conclusion des traités de Westphalie. À l'automne 1649, il était de retour en Hesse. Son père le fit engager comme contremaître par le comte d'Idstein, dans le chaîne du Taunus, mais il n'y resta guère plus d'un an.

Après la mort de sa mère en décembre 1651, Rumphius quitta une Allemagne ravagée par la guerre de Trente Ans qui venait à peine de se terminer et partit pour les Provinces-Unies vers lesquelles l'attiraient ses convictions religieuses. Un an plus tard, au lendemain de la Noël 1652, il s'embarquait pour les Indes néerlandaises. Sans doute avait-il obtenu des membres influents de sa

¹ G.E. Rumphius, «Peregrinatio, sive iter in Brasiliam», dans G.E. Rumphius, *Het Amboinsch Kruid-boek = Herbarium amboinense*, éd. Joannis Burman, t. VI, Amsterdam, F. Changuion et H. Uytwerf, 1750, ad. init., ligne 25.

² *Ibid.*, lignes 20-30.

³ Lettre de Rumphius à Christian Menzel, 20 septembre 1680, dans *Miscellanea curiosa sive Ephemeridum medico-physicarum germanicarum Academiae naturae curiosorum*, 2^e série, t. I, année 1682, Nuremberg, 1683, p. 51. Une traduction allemande de cette lettre dans Michael Bernhard Valentini, *Museum museorum, oder Vollständige Schau-Bühne aller Materialien und Specereyen nebst deren natürlichen Beschreibung... = Natur- und Materialien-Kammer ausch Ost-Indianische Send-Schreiben und Rapporten*, 2^e éd., t. I, Francfort-sur-le-Main, D. Zunners, 1714, p. 117 (il s'agit d'une annexe au volume, qui porte comme titre *Ost-Indianische Sendschreiben von allerhand raren Gewächsen, Bäumen, ... durch Europäer, so vormahlen in Ost-Indien gestanden, als Cleyern, Rumphien, ...*).

famille maternelle qu'ils appuient sa candidature auprès de la Compagnie des Indes orientales. Toujours est-il que le 1^{er} juillet 1653, le jeune homme arrivait à Java. De Batavia, il fut rapidement envoyé vers l'île d'Amboine (Ambon), dans l'archipel des Moluques, où les Néerlandais avaient installé un comptoir dont la prospérité reposait sur le commerce du clou de girofle.

Au moment où Rumphius arriva en Indonésie, la Compagnie néerlandaise des Indes orientales opérait une mutation qui touchait à sa nature même. D'entreprise commerciale qui exploitait des comptoirs, elle devenait progressivement, à la suite de plusieurs guerres successives, une puissance coloniale qui, en plus d'imposer ses monopoles, ambitionnait de contrôler toute la région. Dans ce cadre, le première tâche assignée à Rumphius fut, en raison de ses expériences précédentes et de ses connaissances, de dresser des plans, d'inspecter, de réparer et de modifier des fortifications. Bientôt élevé au rang d'officier, il devint une sorte de directeur des travaux publics sur l'île d'Amboine. Au terme de son premier contrat de cinq ans, Rumphius demanda son transfert à la branche civile de la Compagnie des Indes. Il fut nommé responsable du petit comptoir de Larike, sur la côte ouest d'Amboine, avec le grade d'«onderkoopman». Il y resta trois ans puis, en 1660, il prit la tête de l'important comptoir de Hila, sur la côte nord d'Amboine. Il devait y demeurer dix ans et y fonda une famille comptant au moins un fils, Paulus Augustus, et deux ou trois filles.

C'est à ce moment que Rumphius, qui avait commencé à s'intéresser à la flore et à la faune locales dès son arrivée en Indonésie, conçut le dessein d'en établir un répertoire exhaustif. Promu au grade de marchand («koopman») en 1663, il put consacrer d'importants loisirs à son objet d'étude favori. Au cours des années 1660, la Compagnie des Indes commença d'ailleurs à lui reconnaître des qualités de savant lettré. Il commandait alors en Europe des ouvrages et des instruments scientifiques nécessaires à la poursuite de ses investigations.

À partir de 1667, les études de science naturelle que menait Rumphius avaient pris une telle importance dans sa vie qu'il aurait volontiers délaissé à leur profit ses charges d'administration au sein de la Compagnie. Il le déclara sans ambages au gouverneur d'Amboine dans une lettre du 18 juillet 1669: «*Au cours de mon séjour [à Amboine], j'ai cherché à effectuer par mes études particulières des choses aussi utiles au bien commun que par mon emploi actuel de marchand dont je dois actuellement porter le masque afin de gagner le pain quotidien pour moi et les miens*»⁴. Rumphius avait alors sollicité l'obtention d'un congé de huit à dix mois pour faire progresser ses recherches, à la suite de quoi il aurait souhaité être déplacé à Batavia pour compléter et rédiger ses travaux. La Compagnie avait refusé d'accéder à sa demande mais l'avait autorisé à réduire ses prestations pour autant que son administration n'en souffrît pas.

Le marchand-naturaliste avait donc poursuivi ses savantes études lorsqu'en février 1669 il fut rappelé à Batavia. Il commença ses préparatifs de départ tout en se hâtant d'effectuer ses dernières observations sur l'île d'Amboine. Il ne devait cependant jamais la quitter. En effet, dans une lettre laconique du 9 mai 1670, le gouverneur d'Amboine informait le Gouvernement général de la Compagnie que Rumphius était devenu aveugle⁵.

Dans la préface de son *Herbier d'Amboine* qu'il rédigea à la fin de sa vie, le naturaliste évoque les conditions dans lesquelles il perdit la vue. Il avait assidûment poursuivi durant des années ses descriptions de la faune et de la flore terrestres et marines, ainsi

⁴ Éditée dans P.A. Leupe, «Georgius Everardus Rumphius, Ambonsch natuurkundige der zeventiende eeuw», dans *Verhandelingen der Koninklijke Akademie van wetenschappen*, t. XII, Amsterdam, 1871, p. 1-63 (citation, p. 13-14; trad. pers.).

⁵ «Den coopman Rumphius is nu sedert eenige weken blind geworden». Lettre du gouverneur et conseil d'Amboine au gouvernement général de Batavia, 9 mai 1670, éditée dans P.A. Leupe, «Georgius Everardus Rumphius...», p. 14.



Portrait de Georg Everhard Rumpf, dessiné par son fils Paulus Augustus, frontispice gravé et mis en couleurs dans G.E. Rumpf, *D'Amboinsche rareitkamer, behalzende eene beschrijvinge van allerhande zoo weeke als harde schaalvisschen, te weete raare krabben, kreeften en diergelyke zeedieren, als mede allerhande hoortjes en schulpen, die men in d'Amboinsche zee vindt...*, Amsterdam, Jan Roman de Jonge, 1741. Université libre de Bruxelles, Réserve précieuse.

que celles des minéraux présents à Amboine. Il lui restait à classer les notes accumulées afin d'en composer un ouvrage lorsque l'accident survint: «*Le même travail [le futur Herbarium d'Amboine] se disposait alors sans aucun ordre [...], comme les plantes se présentaient à moi chaque jour, lorsqu'il plut à Dieu, comme j'en suis persuadé, dans une sage décision qui serait utile à mon salut, de m'éprouver par une affection affligeante qui frappa ma vue. [Cela arriva] précisément l'année où je pensais quitter Amboine et où, pour la dernière fois, peut-être avec une trop grande hâte et imprudemment, je fis le tour de toutes les plages et collines afin de parvenir à une connaissance complète des plantes restantes [i.e. qu'il me restait à décrire], sans prêter attention ni aux incommodités ni aux coups du soleil qui est pourtant très dur en ces régions. Par ces promenades dans l'ardeur du soleil, ma vue fut si violemment frappée par une "suffusio" ou une "cataracta nigra" qu'en l'espace de trois mois j'en perdis presque complètement l'usage*»⁶.

Le mal qui frappa Rumphius semble bien être un glaucome. Le naturaliste utilise pour le décrire les termes latins employés par Plinius l'Ancien et par Celse. Il en attribue la cause à ses longs séjours en plein soleil mais, outre des origines proprement physiologiques, sans doute faudrait-il y ajouter également les longues heures passées à travailler sur ses notes à la lueur d'une bougie. Dans une lettre à Christian Menzel datée du 20 septembre 1680, et donc bien antérieure à la rédaction de la préface de l'*Herbarium*, Rumphius décrivait déjà la maladie qui l'avait frappé dans des termes semblables, et déjà il lui attribuait une cause première toute providentielle. Il était, dit-il, entièrement préoccupé par la masse chaotique formée par ses notes accumulées «*lorsque la volonté divine, sans que j'en doute, veillant davantage que moi à mon salut, retira subitement à ma vue le monde entier avec toutes ses créatures, et c'est pourquoi maintenant depuis dix ans, je suis contraint de demeurer dans les tristes ténèbres: la cataracte noire envahissant mes yeux a produit ce résultat*»⁷.

La dégradation de l'acuité visuelle de Rumphius semble bien avoir été assez rapide et n'avoir pas duré beaucoup plus de trois

mois. Cependant, peu après que son supérieur l'avait déjà déclaré aveugle, le botaniste n'avait pas encore totalement perdu la vue et conservait une faible perception de la lumière et sans doute aussi de certaines formes. Néanmoins, cet état transitoire, sur la durée duquel nous n'avons pas d'information, aboutit à une cécité totale et se révéla fort douloureux. Rumphius donne à ce propos des détails dans une lettre qu'il adresse au gouverneur d'Amboine le 17 mai 1670. Ce dernier souhaitait faire venir le malade à Amboine-ville. Mais l'intéressé refusait tout voyage «*car la moindre vue de la vive lumière du jour blesse tellement la faible lueur demeurée, pour toute consolation, dans un de mes yeux que je ne sais ensuite plus rien percevoir durant plusieurs jours. De plus, ma tête est continuellement tourmentée par des douleurs [zinkingen] si bien que je ne saurais supporter les rudes cahots lors du portage et de la navigation*»⁸.

Néanmoins, en dépit de ses protestations, Rumphius dut s'exécuter. En juin 1670, il arrivait à Amboine-ville. Il adressa une complainte au gouverneur général à Batavia. Ce dernier décida que Rumphius, quoiqu'il arrive, continuerait de percevoir son traitement et qu'il conserverait son grade et sa place dans les organes de décision de la Compagnie. Le botaniste s'installa définitivement à Amboine-ville avec sa famille et décida de poursuivre ses travaux. Mais la malchance le poursuivait. Le 7 février 1674, sa femme et sa fille périrent au cours d'un tremblement de terre qui ravagea l'île d'Amboine. Rumphius se plongea avec d'autant plus d'assiduité dans ses recherches, mais le fruit de celles-ci fut réduit en cendres lors d'un incendie qui détruisit la majeure

⁶ G.E. Rumphius, *Het Amboinsch Kruid-boek = Herbarium amboinense*, éd. Joannis Burman, t. I, Amsterdam, M. Uytwerf, 1750, Préf. non pag. (trad. pers.).

⁷ Lettre à Chr. Menzel (citée note 3), p. 51 (trad. pers.).

⁸ Éditée dans P.A. Leupe, «Georgius Everardus Rumphius...», p. 14 (trad. pers.). Le mot «portage» ne doit pas étonner. Les employés de la Compagnie des Indes se déplaçaient fréquemment en chaise à porteur.

partie du quartier européen d'Amboine le 11 janvier 1687. Il fallut tout reprendre. Heureusement, la Compagnie des Indes fit bénéficier le savant de ses bonnes grâces. À partir de 1679, le gouverneur général lui accorda l'aide d'un secrétaire, bientôt suivi d'un dessinateur. Rumphius eut aussi recours à son fils Paulus Augustus (mort en 1706), employé de la Compagnie des Indes, qui dessina de nombreuses figures pour l'*Herbarium d'Amboine* ainsi que le portrait de son père qui fut plus tard gravé en frontispice de ses ouvrages. Aussi, en dépit de nombreuses vicissitudes, l'ouvrage prenait forme. Une première version de l'*Herbarium d'Amboine* fut achevée en 1690. Son auteur la remania profondément. En février 1696, tout était achevé, mais Rumphius continua de travailler à un supplément jusqu'en 1701. L'ouvrage couvre la flore des Moluques et même de Java et en décrit 1.200 espèces. En 1697, Rumphius acheva également le *Cabinet des raretés d'Amboine (Amboinsche rariteitkamer)* qui décrit les crustacés et minéraux de l'île où il résida si longtemps. Cet ouvrage fut publié à Amsterdam en 1705, alors que les volumes relatifs à la faune d'Amboine que le naturaliste avaient rédigés se sont perdus. En septembre 1700, Rumphius renonça à toutes ses charges officielles en raison de son état de santé. Il continua ses travaux durant quelques mois encore et mourut le 15 juin 1702.

Quant à l'*Herbarium d'Amboine*, il demeura longtemps à l'état de manuscrit dans les archives de la Compagnie des Indes. En 1739, Joannis Burman, professeur de botanique à l'Université d'Amsterdam, le traduisit en latin et le fit éditer entre 1741 et 1750 en une version bilingue latine et néerlandaise, assurant par cette publication tardive la postérité et la renommée d'un des premiers naturalistes d'Extrême-Orient.

Bibliographie

E.M. Beekman, «Rumphius' life and work», dans G.E. Rumphius, *The Ambonese curiosity cabinet*, éd. E.M. Beekman, Yale, 1999, p. xxxvi-xci.

J.E. Heeres, «Rumphius' levensloop», G.P. Rouffaer et W.C. Muller, «Eerste proeve van eene Rumphius' bibliographie», dans *Rumphius gedenkboek 1702-1902*, éd. M. Greshoff, Haarlem, 1902, p. 1-16, 165-219.

M. J. Sirks, art. «Rumphius», dans *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek*, t. III, Leyde, 1914, col. 1104-1107.

P.A. Leupe, «Georgius Everardus Rumphius, Ambonsch natuurkundige der zeventiende eeuw», dans *Verhandelingen der Koninklijke Akademie van wetenschappen*, t. XII, Amsterdam, 1871, p. 1-63.

Une nouvelle biographie sera proposée par W. Buijze dans G.E. Rumphius, *De generale lant-beschrijvinge van het Ambonse gouvernement*, éd. W. Buijze, à paraître en 2001.

FRÉDÉRIC VANHOORNE

JACQUES ARAGO

Littérateur, auteur dramatique et voyageur français (1790-1855)

Jacques Étienne Victor Arago naît le 10 mars 1790 à Estagel (Pyrénées-Orientales), dans une famille de souche catalane. Sous la Révolution, son père devient caissier de la monnaie à Perpignan, où toute la famille s'installe. Jacques et ses trois frères laisseront à des titres divers leur empreinte dans l'histoire. L'aîné, François (1786-1853), est resté célèbre pour ses travaux scientifiques et son rôle politique. Physicien et astronome de renom, professeur à l'École polytechnique, directeur de l'Observatoire de Paris, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences, il siégera comme député de gauche après la révolution de Juillet et sera membre du gouvernement provisoire en 1848¹. Jean Arago (1788-1836) participera en tant qu'officier supérieur à la guerre d'indépendance du Mexique et le benjamin, Étienne (1802-1892), littérateur, directeur de théâtre et

¹ Son fils Emmanuel (1812-1896), avocat et homme politique, lui aussi acteur de premier plan des journées de février 1848, sera membre du gouvernement provisoire de... 1870.

homme politique, membre actif des *carbonari*, acteur des mouvements révolutionnaires de juillet 1830, février 1848 et juin 1849, sera brièvement maire de Paris en 1870 et quittera en 1871 la vie politique pour se consacrer aux beaux-arts².

Jacques Arago n'est pas en reste dans cette famille d'hommes d'action, ardents défenseurs des valeurs républicaines. Très tôt, son caractère turbulent se révèle. Se destinant d'abord à la carrière des armes, il entre à l'école militaire de Saint-Cyr. Il en est exclu vers 1809 à cause de ses nombreux duels et s'engage peu après dans la marine, à bord de l'*Adonis*. Six mois plus tard, il écrit à son frère Jean, qui a succédé à leur père comme caissier de la monnaie à Perpignan, pour qu'il lui achète un remplaçant. Il commence alors des études de droit à Toulouse, mais il est vite pris par la passion du voyage. Âgé de vingt ans à peine, sac au dos et crayon à la main, il se lance dans de longues pérégrinations sur les rives de la Méditerranée. En 1817, grâce à l'appui de son frère aîné François, le gouvernement l'autorise à embarquer comme dessinateur sur l'*Uranie*, pour une expédition scientifique autour du monde dirigée par Louis-Claude de Saulces de Freycinet. Après la perte du bâtiment, échoué aux Malouines en 1820, Arago rentre en France l'année suivante et publie à Paris en 1822 le récit de son voyage (*Promenade autour du monde pendant les années 1817-1821, sur les corvettes du roi l'Uranie et la Physicienne, commandées par M. Freycinet*). Il collabore ensuite avec Freycinet à la publication officielle relatant l'expédition de l'*Uranie* (*Voyage autour du monde... exécuté sur les corvettes de S.M. «l'Uranie» et «la Physicienne» pendant les années 1817... 1820...», Paris, 1824-1844*).

Le jeune voyageur commence alors une carrière artistico-littéraire particulièrement prolifique, dirigeant même plusieurs journaux: *Le Kaléidoscope* à Bordeaux, *La Bombe*, feuille satirique de Toulouse, le *Qui vive?* à Rouen, *La Tribune dramatique* à Paris, avec P. Niboyet. Résidant successivement à Bordeaux, Toulouse, Lyon et Paris, il publie entre 1822 et 1835 des albums lithographiés et des pièces de théâtre dont certaines,

comme *Le Cadet de Gascogne* (1836) et *Un noviciat diplomatique* (1834) sont couronnées de succès. En 1835, il est nommé à la direction des théâtres de Rouen avec L. Walter. En 1837, devenu aveugle suite à une maladie, il démissionne de son poste et quitte Rouen. Selon le témoignage d'un autre aveugle célèbre, Alexandre Rodenbach, avec qui il eut des contacts personnels, Jacques Arago ressentit les premiers symptômes de son mal aux îles Mariannes, en 1820. De retour à Paris, la maladie connut une rémission jusqu'en 1824, lorsqu'*«un matin, il s'éveilla tout effrayé de voir les objets incorrects, ternes, estompés»*³. Toujours selon Rodenbach, le mal progressa ensuite sensiblement jusqu'à la cécité complète, treize ans plus tard. C'est pourtant dans les années trente qu'Arago publia en tant que dessinateur certaines de ses œuvres les plus réussies, en particulier une série de vingt-trois lithographies politiques parues dans *La Mode* en 1834 et 1835, où l'artiste pourfend la monarchie de Juillet⁴. Marie-Thérèse Laureilhe juge la qualité de ces planches nettement inférieure à celles de Daumier ou de Granville, *«mais, si le dessin est médiocre, l'inspiration est excellente et les légendes très spirituelles»*⁵. Or, comme la plupart des biographes d'Arago, M.-Th. Laureilhe affirme que les problèmes ophtalmiques du dessinateur n'ont débuté qu'en 1837. Le témoignage de Rodenbach, s'il est exact, donne donc une tout autre dimension aux dernières

2 Sur les frères et le neveu de Jacques Arago, voir les notices du *Dictionnaire de biographie française*, t. III, Paris, Letouzey et Ané, 1939, col. 199-210; sur François, voir aussi Maurice Dumas, *Arago, 1786-1853. La jeunesse de la science*, 2^e éd. révisée et annotée par Emmanuel Grison, Paris, Belin, 1987; sur Étienne et Emmanuel, voir Jean Tulard (dir.), *Dictionnaire du Second Empire*, Paris, Fayard, 1995, p. 67-68.

3 Alexandre Rodenbach, *Les aveugles et les sourds-muets*, Bruxelles, J.-A. Slingeneyer Aîné, 1853, p. 61.

4 La participation du républicain Arago à ce journal légitimiste s'expliquerait par les difficultés financières chroniques dont souffrait l'artiste (M.-Th. Laureilhe, «Jacques Arago, auteur de lithographies politiques», dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1960, p. 61-68).

5 M.-Th. Laureilhe, *art. cit.*, p. 68.

années de la carrière artistique de Jacques Arago. Quoi qu'il en soit, Arago devenu aveugle laisse derrière lui une œuvre d'illustrateur et notamment de caricaturiste politique non négligeable, quoique fort oubliée aujourd'hui. Cependant, la cécité n'aura raison ni de sa production littéraire, ni de son penchant pour l'aventure.

Arago continue d'écrire pour le théâtre, surtout des vaudevilles et des comédies tels que *M^{lle} d'Aloigny, lieutenant de dragons* (1838), *L'éclat de rire* (1840), *M^{lle} Lange* (1846). S'essayant à tous les genres littéraires au goût du jour – et donc susceptible de lui rapporter quelque argent – il écrit plusieurs *Physiologies* (*de la femme entretenue*, 1840; *du protecteur*, 1841; *des foyers de tous les théâtres de Paris*, 1841; *de l'enfant gâté*, à l'adresse «chez tous les confiseurs», 1842, etc.), des essais littéraires, deux romans (*Pujol, chef de Miquelets, ou la Catalogne, 1808-1814*, 1840; *Une vie agitée*, 1853), des essais sur l'histoire contemporaine (*Histoire du prince royal, duc d'Orléans*, en collaboration avec E. Gouin, 1842; *Histoire de Paris, ses révolutions, ses gouvernements et ses événements, de 1841 à 1852...*, 1852). Esprit frondeur, grand amateur de calembours et de bons mots, Jacques Arago n'hésite pas à se tourner lui-même en dérision comme en témoigne sa *Physiologie du protecteur*, signée par un aveugle clairvoyant de la *Chaussée-d'Antin*. Lors de son expédition californienne de 1849, il se fait appeler le «Bélisaire errant»⁶. Vers la fin de sa vie néanmoins, la mélancolie perce parfois sous le sarcasme: *«[...] le silence peut être un châtement. On a oublié là que je suis aveugle et que je mourrai sans soleil [...]»*⁷.

Passionné par les découvertes scientifiques et techniques de son temps, homme de progrès comme ses frères, le voyageur-écrivain a expérimenté les premiers navires à vapeur et les premiers chemins de fer; il effectue plusieurs ascensions en ballon et devient vice-président de la Société aérostatique et météorologique. Il publie notamment un *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, en 1839, l'année où François Arago révèle au public les travaux de Niépce et Daguerre dans le domaine

de la photographie⁸. On citera également un article sur les chemins de fer dans l'*Écho du monde savant* des 8 et 11 août 1844.

Son plus grand succès littéraire, Arago le doit autant à son expérience de navigateur qu'à la vivacité de son style. En 1839, il reprend son récit de l'expédition de l'*Uranie* et en publie une version plus étendue sous le titre *Souvenirs d'un aveugle. Voyage autour du monde*, en quatre volumes in-octavo, illustrée de soixante planches lithographiées d'après ses propres dessins. Réédité en couleurs en 1840, l'ouvrage connaîtra en 1843 une nouvelle édition revue et augmentée, qui aura un retentissement extraordinaire. Réimprimée deux fois, rééditée en format in-quarto en 1852 et à six reprises encore jusqu'en 1893, traduite en anglais, en espagnol, en italien, en allemand, cette œuvre devient un des «best-sellers» de l'époque. L'auteur ne se prend pas plus au sérieux pour autant. Ainsi, lors d'une discussion au sujet de la typographie, où on lui fait remarquer que les lettres A et E sont les plus fréquemment utilisées, une de ses interlocutrices le met au défi de rédiger un résumé de son voyage autour du monde sans employer la lettre A. Huit jours plus tard, Arago lui envoie un curieux lipogramme, qui sera imprimé en 1853 sous le titre *Voyage autour du monde, sans la lettre A*⁹.

Malgré sa cécité, Jacques Arago prend part, comme ses frères François et Étienne, mais à un niveau plus modeste, aux sanglantes journées de février 1848. Sous la conduite d'un guide, il se porte au secours des blessés, franchissant un à un les barrages des gardes municipaux, qui le laissent passer en raison de son infirmité. Lors des journées de juin, il

6 J. Arago, *Les deux océans*, t. III, Bruxelles-Leipzig, Kiessling, Schnée et C^e, 1854, p. 218.

7 *Ibid.*, p. 212.

8 Voir à ce sujet Monique Sicard, *La fabrique du regard. Images de science et appareils de vision (XV^e-XX^e siècle)*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 95-106.

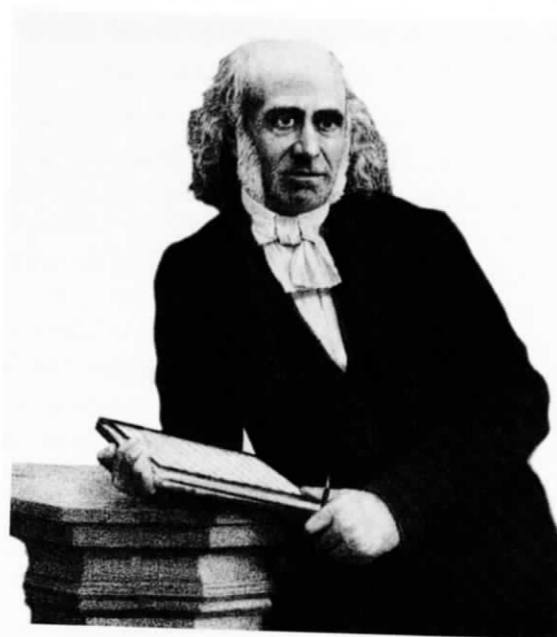
9 Réédité en 1881 sous le titre *Curieux voyage autour du monde*.

tente même une conciliation entre les insurgés et le pouvoir républicain, en proposant d'épargner aux occupants des barricades l'échafaud et la prison et de les déporter plutôt en Polynésie¹⁰. Sa tentative sera aussi vaine que celle de François Arago et d'autres.

1848, c'est aussi la découverte des mines d'or de Californie. Ne résistant pas à la soif de l'or et à l'appel du grand large, Arago entre dans une société de prospecteurs, qui recevra le surnom d'«Aragonautes». Bien qu'aveugle et âgé de près de soixante ans, il décide de conduire lui-même ses associés aux placers de Sacramento et embarque en 1849 sur un trois-mâts, l'*Édouard*¹¹. Dans sa cabine, il a emporté un «album» dans lequel il écrit au crayon ses notes de voyage, probablement en s'aidant d'un guide-main¹². Arrivé au Chili, il se brouille avec ses compagnons de voyage, qui l'abandonnent à Valparaiso. Il gagne ensuite la Californie par ses propres moyens, mais après deux semaines de séjour, il reprend la mer et se rend à Tahiti. En juillet 1850, il quitte l'archipel polynésien. Après avoir doublé pour la troisième fois le Cap Horn, il aborde au Brésil et rentre en France. En 1851-1852, il récidive en devenant cofondateur d'une nouvelle compagnie pour l'exploitation de l'or californien, sans entreprendre le voyage cette fois.

Il n'est guère étonnant qu'une personnalité aussi originale ait attiré la curiosité d'un certain Jules Verne, jeune auteur dramatique encore méconnu, en quête d'inspiration pour réaliser son grand projet littéraire, le «roman de la science». Installé à Paris depuis 1848, le futur créateur des «Voyages extraordinaires» a lu les *Souvenirs d'un aveugle* et fait la connaissance d'Arago au début de l'année 1851, juste après son périple californien. Verne fréquente assidûment le salon de l'ex-Aragonaute, 14, rue Mazagran, où il rencontre des spécialistes de divers horizons: mathématiciens, voyageurs, géographes, ingénieurs, artistes français et étrangers. Il écoute avidement les récits enflammés de l'infatigable «circumnavigateur» et gagne son amitié. «*Ma vie a été une vie de fatigues et de recherches. J'ai fait plusieurs fois le tour du monde, je me suis souvent élevé en ballon, les océans n'ont plus de secrets à me révéler, et*

dès qu'un progrès m'est signalé, je l'accepte et le proclame»: ces lignes écrites par Jacques Arago dans le *Musée des familles*¹³ résument à elles seules tout le programme de l'œuvre vernienne. Arago n'est sans doute pas le seul



Portrait de Jacques Arago. Paris, Bibliothèque Nationale. Cliché Bibliothèque nationale de France, Paris.

inspirateur de Verne, mais son influence sur l'orientation future du jeune romancier est déterminante. Il le pousse vers un genre alors en plein essor, le récit de voyage. En juillet et août 1851 paraissent dans le *Musée des familles* deux nouvelles de Jules Verne où l'influence d'Arago est décelable: *Les premiers navires de la marine mexicaine*, qui fait songer à l'équipée de Jean Arago en Amérique centrale, probablement racontée par son frère, et *Un voyage en ballon*. Verne lira d'ailleurs à son ami aveugle ces deux premiers essais, prélude aux épopées maritimes

¹⁰ *Des deux côtés de la barricade*, Paris, Cousin, s.d. [1848], 2 p.

¹¹ Voir J. Arago, *Les deux océans*, Bruxelles-Leipzig, Kiessling, Schnée et C^e, 1854, 3 vol. (Collection Hetzel).

¹² J. Arago, *Les deux océans...*, t. I, p. 84; voir aussi le portrait reproduit ci-dessus.

¹³ Cité par Charles-Noël Martin, *La vie et l'œuvre de Jules Verne*, Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1978, p. 62.

et aériennes qui feront sa gloire¹⁴. On retrouve aussi dans les œuvres de Verne certains personnages ayant des traits de la personnalité d'Arago, comme le docteur Fergusson, héros de *Cinq semaines en ballon*, ou encore la trace d'anecdotes vécues par Arago, comme la description d'une gigantesque liane qui inspirera un épisode marquant de *La Jangada*¹⁵.

En 1853, Jacques Arago publie son roman *Une vie agitée*, un titre qui colle parfaitement à sa propre existence. La famille Arago, restée fidèle à la tradition républicaine, est alors dans la tourmente. Étienne, impliqué dans un soulèvement manqué en 1849, a pris la route de l'exil dont il ne reviendra que dix ans plus tard. François a mis fin à sa carrière politique en refusant de prêter serment à Napoléon III. Il souffre du diabète et sa vue, déjà affaiblie, décline rapidement. Devenu aveugle fin 1852, il poursuit néanmoins son travail de secrétaire perpétuel de l'Académie jusqu'à sa mort survenue le 2 octobre 1853. Jacques, quant à lui, écrit quelques vers au vitriol contre le «bandit». La police le perquisitionne et découvre un exemplaire de *Napoléon le petit*. Expulsé de France, il part pour le Brésil et en janvier 1855¹⁶, peu après son arrivée à Rio de Janeiro, il meurt d'une attaque d'apoplexie.

Bibliographie

Alexandre Rodenbach, *Les aveugles et les sourds-muets. Histoire - Instruction - Éducation - Biographies*, Bruxelles, J.-A. Slingeneyer Aîné, 1853, p. 59-63.

Ferdinand Hofer (dir.), *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, t. II, Paris, Firmin Didot Frères, 1855, col. 954-955.

Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, 2^e éd., Paris, Hachette, 1861, p. 52.

Alexander Mell, *Encyklopädisches Handbuch des Blindenwesens*, t. I, Vienne-Leipzig, A. Pichlers Witwe & Sohn, 1899, p. 32.

Henri Allorge, art. «Arago (Jacques-Étienne-Victor)», dans *Dictionnaire de biographie*

française, t. III, Paris Letouzey et Ané, 1939, col. 207-209.

Marie-Thérèse Laureilhe, «Jacques Arago, illustrateur du «Voyage autour du monde» de la corvette «l'Uranie»», dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1952, p. 96-102.

Dictionnaire des lettres françaises. Le dix-neuvième siècle, t. I, Paris, Fayard, 1971, p. 38.

Philippe Van Tieghem (dir.), *Dictionnaire des littératures*, 2^e éd., t. I, Paris, Quadrige/PUF, 1984, p. 199.

Maurice Daumas, *Arago, 1786-1853. La jeunesse de la science*, 2^e édit. révisée et annotée par Emmanuel Grison, Paris, Belin, 1987, p. 135-136, 250-251.

Heinrich Scholler, *Enzyklopädie des Blinden- und Sehbehindertenwesens*, Heidelberg, C.F. Müller, 1990, p. 27.

Sur les relations de Jacques Arago avec Jules Verne, voir notamment: Marguerite Allotte de La Fuÿe, *Jules Verne, sa vie, son œuvre*, réédit., Paris, Hachette, 1953, p. 44-45 et 49; Jean Jules-Verne, *Jules Verne*, Paris, Hachette Littérature, 1973, p. 59-60; Marc Soriano, *Jules Verne (le cas Verne)*, Paris, Julliard, 1978, p. 47-48; Charles-Noël Martin, *La vie et l'œuvre de Jules Verne*, Paris, Michel de l'Ormeriaie, 1978, p. 62-63; Jean-Paul Dekiss, *Jules Verne, le rêve du progrès*, Paris, Découvertes Gallimard / Littérature, 1991, p. 25-27 et *passim*; idem, *Jules Verne l'enchanteur*, Paris, Éditions du Félin, 1999, p. 30-31, 53, 59.

BRUNO LIESEN

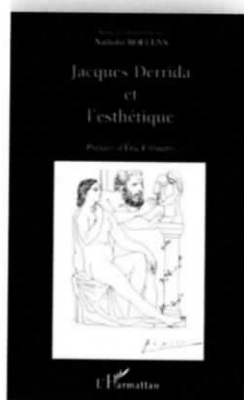
¹⁴ Marguerite Allotte de La Fuÿe, *Jules Verne, sa vie, son œuvre*, réédit., Paris, Hachette, 1953, p. 45.

¹⁵ Dans ses romans, Verne cite aussi à maintes reprises François Arago, dont les œuvres figurent dans la bibliothèque du *Nautilus* (Christian Robin, *Un monde connu et inconnu: Jules Verne*, Nantes, Centre Universitaire de Recherches Verniennes de Nantes - Nantes par le Livre, 1978, p. 18).

¹⁶ Contrairement aux ouvrages de référence, M.-Th. Laureilhe donne le 27 novembre 1854 comme date de décès («Jacques Arago, illustrateur du «Voyage autour du monde» de la corvette «l'Uranie»», dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1952, p. 96-102).

à travers livres et revues

Jacques Derrida et l'esthétique / sous la direction de Nathalie Roelens; préface d'Éric Clemens. - Paris: L'Harmattan, 2000. - 120 p.: ill. - ISBN 2-7384-8811-0.



Ce petit volume reprend quelques-unes des communications faites lors d'une série de rencontres de chercheurs néerlandais et belges, intéressés à l'œuvre prolifique de Jacques Derrida et plus particulièrement au rapport complexe qu'il est

possible d'établir entre le texte, le commentaire, d'une part, l'image plastique, la peinture, d'autre part. Il ne s'agit pas d'un ouvrage facile, peut-être parce que les auteurs (N. Roelens, A. Mekhitarian, R. Steinmetz, G. Mauguit, A. Van Sevenant, M. Lisse) – du moins certains d'entre eux – adoptent quasi spontanément un style « derridien » et l'on sait que le style de Derrida se laisse difficilement arraisonner. La difficulté est ici encore redoublée, car s'y ajoute le caractère toujours bancal d'un commentaire sur la peinture: pourquoi ne pas la laisser tout simplement se montrer? Comme l'écrivait Derrida: « Quant à la peinture, sur elle, à côté d'elle ou par-dessus, le discours me paraît toujours niais, à la fois enseignant et incantatoire, programmé, agi par la compulsion magistrale... »

Il n'est pas possible de rendre compte de chacune des contributions à cet ensemble, non seulement en raison de leur diversité, mais aussi en raison de l'extrême technicité de certaines d'entre elles. Je me contenterai ici d'abord de recommander la lecture de l'article de Rudy Steinmetz, « Spectres de l'esthétique », qui constitue une initiation claire et pertinente à l'esthétique derridienne à partir d'un concept central de ses écrits initiaux, celui de *différance*, mot que Derrida écrit avec un *a* pour en marquer le caractère actif, productif, de ce qui non seulement est différent, mais de ce qui diffère, dans tous les sens du terme. Concept dont par principe aucune définition n'est adéquate, mais dont on peut indiquer quelques connotations. C'est par exemple la différence « qui rend possible la présentation de l'étant-présent », bien qu'elle ne se présente jamais en tant que telle. Si la différence se dérobe à la présentification, c'est parce qu'elle n'est rien de mondain, de constitué, elle est ce qui se dissimule sous les traces les plus diverses, mais ce qui aussi se dévoile dans l'œuvre, dans ce qui au sein de l'œuvre la rend justement non identique à elle-même, se disséminant dans la multitude de ses marques et de ses trames. Concept donc particulièrement pertinent pour approcher l'œuvre d'art. Rudy Steinmetz met en exergue l'étrange et intrigant *Mémoires d'aveugle*, texte où Derrida tente de comprendre l'origine invisible du dessin. Dans l'acte de dessiner en effet, on peut dire qu'une puissance aveugle travaille le visible et l'arrime à l'invisible: force aveugle et aveuglante qui s'empare du

dessinateur au moment où il se met à dessiner. L'*invu* auquel se voit confronté le dessinateur se décline de diverses manières: au moment inaugural du tracement, le dessinateur ne voit pas ce qu'il trace; de plus, le trait n'a pas d'identité propre qui permettrait de le définir comme la limite externe d'une figure; enfin, il appelle le supplément d'un discours ou d'une parole qui, néanmoins, en efface ou déplace la singularité ineffable.

La différence signe aussi l'hétérogénéité fondamentale de l'œuvre: la disjonction profonde entre l'œuvre et l'auteur, entre l'auteur et l'auteur lui-même – car c'est de la division du sujet que provient et surgit l'œuvre – entre l'œuvre et ce qu'elle représente. Cette disjonction est au centre de l'article de Ann Van Sevenant, « Le disjoint fait œuvre ». Partant d'une réflexion sur l'idée que ce qui pourrait caractériser l'œuvre, serait son unité organique, idée défendue par Simmel, elle montre au contraire que la tension entre jointure et disjonction est fondamentale. « C'est précisément cette tension entre ce qui ne peut être tenu ensemble et ce qui ne peut être tenu séparé, qui traduit l'expérience du "disjoint", surtout perceptible dans l'expérience esthétique ». Car le disjoint ne signifie pas seulement quelque chose de négatif, mais bien que l'art inscrit dans le présent, à la jointure du temps, une profonde indétermination, une interruption de l'homogène. « La disjointure, écrit Derrida, n'est-ce pas la possibilité même de l'autre? » Car l'œuvre nous interpelle à partir de son altérité radicale.

Ce thème de la disjonction, ou de la disjointure, réapparaît également dans l'article de Nathalie Roelens, « Les chaussures de Van Gogh, suite ». Peut-on encore parler de ce tableau paradigmatique? En un sens, il est tout à fait significatif de l'emprise d'un « maître à penser »: c'est parce que Heidegger a consacré, dans un texte célèbre – « L'origine de l'œuvre d'art » –, un commentaire à ce tableau de Van Gogh (qui n'est certainement pas son plus grand chef-d'œuvre) qu'il est devenu une référence

obligée, une sorte de faire-valoir, et que Schapiro, Derrida, Jameson, Schaeffer et d'autres l'ont érigé comme objet d'interprétations et de réinterprétations infinies, assurant d'une part un champ nouveau à la réflexion esthétique, mais la canalisant souvent de manière trop restrictive. Heureusement, Nathalie Roelens fait circuler un peu d'air dans ce débat, non seulement en le ponctuant judicieusement, mais en y introduisant par la bande – et en nous donnant à voir – d'autres objets, conjoints ou disjoints, tel par exemple, *Abandoned Shoes*, les chaussures photographiées par Edward Weston, ce qui permet de relancer le débat sur l'analogie/différence entre la photo et la peinture. Nous voyons aussi participer de la conversation entre les images l'ironique *Modèle rouge* de Magritte, tableau paradoxal où la différence entre le pied et la chaussure est annulée, et les *Diamond Dust Shoes* d'Andy Warhol, collection d'objets disparates et abandonnés. Pour en revenir à Derrida, et à l'idée de « disjoint », Nathalie Roelens montre que le rapport de l'image – peinte ou photographiée – à l'objet n'est pas celui de la référence, du moins pas de la référence ou du renvoi à une réalité qui serait simplement représentée, comme s'il s'agissait de copier, d'inventer ou de réinventer des formes, mais qu'au contraire, l'art « éloigne indéfiniment un certain type de réalité, celle du référent perceptible »: l'œuvre éloigne le référent, le dissocie de tout environnement familier, et s'il peut revenir, c'est comme un spectre, c'est privé de sa valeur d'usage, hors d'usage. « Sur ce point, il n'y aurait donc aucune différence entre les chaussures peintes de Van Gogh et la composition aux escarpins réalisée par Warhol. » De part et d'autre, il y a la même logique du dépareillé, du disparate. C'est cela qui nous interpelle, nous adresse une injonction infinie, nous enjoint – et nous disjoint – à assumer et emporter l'héritage que chaque œuvre nous lègue. « On peut toujours rêver » ajouterait Michel Lisse dans une conclusion elliptique, derridienne et amicale.

André Berten ●

La mutation du visible. Essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVII^e siècle. I. Du Sidereus Nuncius de Galilée à la Dioptrique cartésienne / Philippe Hamou. - Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1999. - 320 p.: ill. - (Histoire des sciences). - ISBN 2-85939-601-2.



Dans ce premier volume de *La mutation du visible*¹, Philippe Hamou expose une histoire de l'optique du XVII^e siècle, qui est à la fois celle de la vision et du télescope qui lui est intimement associé. Son propos est très dense, et fait le

point des recherches antérieures (celles de Ludovico Geymonat, de Gérard Simon, etc.); il est en outre illustré par des planches tirées d'ouvrages de l'époque qu'il étudie. Les détails d'ordre scientifique et technique abondent, mais il sera évidemment impossible d'en rendre compte dans les limites de la présente recension. Ce livre comporte deux grandes parties, où l'on pourrait peut-être encore distinguer trois étapes dans son argumentation: la révélation galiléenne; puis une partie centrale portant sur le «manifeste empiriste» et «l'expérience télescopique après Galilée» (Gassendi, Hevelius et Huyghens); et enfin, la dernière partie, «dioptrique» (la deuxième pour l'auteur), mais de deux *Dioptriques* d'esprit différent: celle de Kepler, puis celle de Descartes.

Pour Ph. Hamou, la mutation du visible «ne procède pas d'une mutation intellectuelle, mais d'un événement fortuit et imprévu, la découverte artisanale des lunettes de longue-vue au tout début du siècle»². L'«expérience observationnelle» de Galilée a précédé une théorie optique dont le savant florentin ne disposait pas. On ne pouvait prévoir la découverte de la lunette, mais la science devait chercher

ensuite à se la réapproprier rationnellement. Mais *La Révélation galiléenne* de la première partie n'en donne pas moins toute son importance au *Sidereus Nuncius* de Galilée, à ce *Messenger des étoiles* de 1610, qui révélait «une nouvelle dimension» de l'expérience. Ce livre de Galilée ne contient ni «science nouvelle», ni «système du monde», mais il rend «le spectacle qui "passe l'admiration" des quatre nouveaux astres errants autour de Jupiter». Après la découverte empirique de la longue-vue, «à la honte de nos sciences», comme dit Descartes, Galilée a eu le mérite de tourner nos yeux, équipés de l'instrument, vers le ciel; mais, observe Ph. Hamou, «voir de nouvelles choses sur Terre ou dans les Cieux, ce n'est pas encore comprendre scientifiquement ce que l'on voit». D'un point de vue philosophique, l'auteur parcourt donc un chemin menant de la contingence à la nécessité.

Cependant, d'abord consacré au visible, le livre de Ph. Hamou insiste sur les détails optiques qui font l'intérêt de l'observation au télescope, comme la suppression de la «chevelure» des étoiles, c'est-à-dire du halo qui les entoure lorsqu'on les regarde à l'œil nu (alors que, comme on sait, et l'auteur le rappelle, nombre des contemporains de Galilée reprochèrent à l'instrument d'altérer la réalité). Mais les conséquences de l'observation instrumentale sont bien attestées car, «en exhibant les quatre satellites de Jupiter, le télescope permettait de "visualiser" un univers copernicien qui, jusqu'alors, était resté un univers spéculatif» (p. 38).

¹ Un second volume, que l'on attend avec grand intérêt, portera sur «Microscopes et télescopes dans l'Angleterre expérimentaliste, de Bacon à Hooke».

² Tout opticien a été accoutumé à distinguer la «lunette de Galilée» (réfractive, à lentilles), du télescope (réflexif, à miroir) de Newton. C'est pourquoi il faut signaler l'importante note 5, page 32, dans laquelle Ph. Hamou rappelle, après E. Rosen, que «le nom *telescopio* fut adopté en 1611 à Rome...», et que, ainsi qu'y avait déjà insisté Montucla dans son *Histoire des mathématiques*, «le mot *Télescope* est le nom générique de tout instrument servant à considérer un objet éloigné». C'est pourquoi l'auteur se réserve le droit d'utiliser par la suite de l'un ou l'autre de ces deux termes.

Si pour Ph. Hamou le *Sidereus Nuncius* est «un livre voué à l'observation pure», il examine de façon approfondie (p. 53-79), le rapport existant entre ce que Galilée nomme «l'expérience évidente des sens», et son intention épistémologique. D'une part, la lunette de Galilée est loin d'être aussi «parfaite» que le dit le savant, et d'autre part, l'hypothèse d'un relief montagneux sur la Lune (en raison des ombres portées), n'autorise pas à la tenir pour un fait d'observation indéniable. D'ailleurs, si Galilée n'a pas consciemment utilisé les types de justification alors en vigueur (syllogismes de la scolastique, relations de la perspective, etc.), il ont du moins tissé un contexte théorique pour son propos.

Ph. Hamou met en question «le savoir optique» de Galilée: «Galilée a toujours prétendu avoir découvert ou redécouvert l'instrument en ayant recours à la théorie»; mais il ne recourt pas à l'analyse mathématique de la réfraction. Cependant, son «trait de génie» est d'avoir compris l'utilité d'un instrument permettant d'étudier les astres. Tout le chapitre IV reprend la discussion de l'empirisme et du rationalisme, chapitre dans lequel le paragraphe portant sur «Le livre de la nature» montre très clairement l'interaction du raisonnement et de l'observation chez le Florentin. Quant à la métaphore du «livre de la nature», pour Ph. Hamou, «il s'agit moins de dire que la nature serait mathématique dans son essence, que de reconnaître dans les mathématiques la méthode efficace pour bien percevoir ce qui se tient devant nos yeux» (p. 138).

Dans l'impossibilité où l'on se trouve de rendre compte de tous les détails du livre, on remarquera seulement que l'argumentation du chapitre V portant sur «L'expérience télescopique après Galilée – Gassendi, Hevelius, Huyghens –», est soutenue par des illustrations tirées de la *Selenographia* (1647) d'Hevelius (la Lune est aussi l'un des grands «personnages» du livre!), de la *Rosa Ursina* (1630) de Scheiner, et surtout du *Systema Saturnium* (1659) de Huyghens, lorsque Ph. Hamou expose la reconnaissance de l'anneau de Saturne par le savant hollan-

dais. Huyghens maintenait d'ailleurs intact l'enthousiasme des autres savants, puisqu'il soulignait que «la puissance et la majesté de la nature sont infinies, laquelle nous faisant voir continuellement de nouveaux modèles nous avertit qu'il en reste encore davantage».

C'est dans la deuxième partie, consacrée à «La lunette dans l'ordre des raisons», qu'interviennent Kepler et Descartes. Dans «La discussion képlérienne du message télescopique» (chap. VI), Ph. Hamou établit de façon équilibrée les mérites respectifs de Galilée et de Kepler. En résumé, si Kepler ne fut pas un observateur, son œuvre astronomique «n'a pas été affectée par l'invention du télescope». La lunette de Galilée «ouvre au regard de nouveaux mondes [mais] elle n'en explique nullement la genèse ni la fonction» (p. 186). Cependant, la vision nouvelle de Galilée «est une vision effective, une révélation sensible, et non pas seulement la proclamation abstraite de "ce qui est"». Le travail de Kepler apparaît alors comme «un travail de régression [...] des faits aux causes». Dans le chapitre VII de la seconde partie du livre, Ph. Hamou attire l'attention sur la *Dioptrice* (1611) de Kepler, inventeur de cette autre «science nouvelle» qu'est la dioptrique, en même temps que du terme qui la désigne (car, après divers travaux, principalement celui de Catherine Chevalley, on connaissait mieux les *Paralipomènes à Vitellion*). Il s'agit de «produire géométriquement la théorie optique de l'instrument qui a permis les découvertes;...» Cette dioptrique est donc une optique géométrique, mais elle étudie toujours «l'œil muni d'une lentille, c'est-à-dire un certain état du regard, définissable par les trois paramètres que sont le degré de distinction, le grossissement apparent et la situation inversée ou droite de l'image».

Cependant, pour Ph. Hamou, Kepler «donne ainsi à l'invention une intelligibilité mathématique et sensible, mais il ne lui donne pas un caractère de nécessité. Il ne montre pas la voie par laquelle le télescope pourrait être produit a priori, sans plus besoin d'aucune référence à l'expérience sensible» (p. 230).

Doit-on alors dire qu'«*enfin Descartes vint*»? La portée intellectuelle de sa contribution diffère de celle de Kepler, car elle est l'œuvre d'un philosophe: pour Ph. Hamou, «*la Dioptrique fut d'abord pour Descartes destinée à manifester la puissance d'invention de sa philosophie*». Il s'agit pour le philosophe de «*faire table rase de "l'invention" artisanale*» et, pour remettre le télescope dans un *ordre des raisons*, de montrer qu'il était méthodiquement inventable. La *Dioptrique*, la *Géométrie* et les *Météores* n'étaient-ils pas selon Descartes des «*essais*» de sa méthode, accompagnant son *Discours*? Très utilement, Ph. Hamou expose (avec reproduction des schémas, p. 267), les trois modèles cartésiens du télescope, dont le troisième est technologiquement réalisable. Il met aussi en évidence la double ambition de Descartes, qui cherche bien, d'une part, comment *mieux voir*, mais, d'autre part, «*la Dioptrique est bien moins un éloge des performances du télescope que celles de la science méthodique qui le problématise et le justifie*».

Ainsi, la réflexion accompagne donc à chaque étape les données factuelles de cette enquête. Dans ce cadre épistémologique et historique, on note également, comme chez Bachelard, la présence d'une création langagière: ainsi, avec Descartes, la lunette est «*œil reconfiguré*». La métaphore mécaniste va très loin: l'œil est «*à proprement parler un transformateur mécanique, une boîte de transmission*». La thèse selon laquelle le processus sensoriel est «*un processus de conversion ou de transformation*» est philosophiquement justifiée par l'idée cartésienne d'une absence «*d'images ressemblantes pour évoquer en l'âme le visible*». Et, inversement, l'instrument n'est pas oublié; en effet, «*si l'œil et la lunette sont traités comme un seul système optique, c'est bien parce qu'ils tombent chez Descartes sous un genre commun*»³. Il y a donc là comme une ouverture en direction de l'optique physiologique. Compte tenu des connaissances de l'époque, il ne peut être question que de la *dioptrique* de l'œil, les processus neurophysiologiques étant encore inconnus. Mais le *projet* est au moins

présent, puisque Descartes, à la différence de Kepler, pousse «*ce modèle instrumental et mécaniste jusqu'aux replis intérieurs du cerveau...*»

Ph. Hamou conclut sur le «*legs équivoque de la Dioptrique cartésienne*», où il s'avance jusqu'à Malebranche et Berkeley: «*l'idée que la connaissance sensible naturelle est affectée d'un élément de contingence et qu'elle aurait pu nous donner à voir un tout autre Monde, si Dieu en avait voulu ainsi*».

Comment s'étonner de cette dimension philosophique de l'ouvrage, puisque Ph. Hamou avait déjà remarqué au sujet de Kepler, qu'en accord avec Pena, il entendait «*montrer la grandeur, le caractère irremplaçable de l'optique pour la philosophie*»⁴?

Maurice Élie ●

Toucher pour connaître / Yvette Hatwell, Arlette Streri, Edouard Gentaz. - Paris: Presses Universitaires de France, 2000. - 332 p. - ISBN 2-13-0510450.



Une des formules liminaires de cet ouvrage collectif résume à elle seule la question généralement posée lorsqu'il s'agit de perception haptique: «*connaître par le toucher, est-ce possible?*»

³ À cet égard, on peut rappeler la position de Maurice Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*: «*Loin que nos organes soient des instruments, ce sont nos instruments au contraire qui sont des organes rapportés.*» (Gallimard, 1964, Folio/Essais n° 13, p. 58).

⁴ Page 196, avec une note relative «*à la préface que Joannes Pena Gallus (Jean de la Pène) avait adjointe à son édition de L'Optique et la Catoptrique d'Euclide (1577,...)*».

Les nombreux auteurs – une vingtaine, auxquels il faut ajouter une multitude d'expériences citées – nous montrent qu'on appréhende aujourd'hui avec beaucoup plus de précision les différentes modalités des processus tactiles; ces auteurs mentionnent entre autres l'évolution des données neurophysiologiques et de l'imagerie cérébrale (définition des aires corticales impliquées et mode de transmission des données). À cette évolution s'ajoutent les propositions concernant le développement de ce sens chez l'être humain, du nourrisson à l'adulte, et les conséquences (comme la nécessité de l'intégration des données, par exemple) qui peuvent en découler.

Soulignons toutefois que les auteurs ne prennent pas uniquement en compte le problème du déficit visuel, mais qu'ils veulent aussi décrire les liaisons vision/toucher.

Tout ceci permet certainement de mieux comprendre la question de départ, mais pour réellement y répondre, c'est plutôt vers les chapitres qui traitent des notions et applications concrètes que nous devons nous tourner.

Ainsi, A. Streri nous rappelle quelques assertions liées à la latéralisation dans la recherche d'informations tactiles. Ceci concerne les spécificités des asymétries perceptivo-motrices. Elle constate la mise en place très précoce d'un processus de latéralisation qui entraîne chez l'adulte une série de phénomènes importants, comme la tendance à contrôler visuellement la main préférée, ou comme une supériorité de performance de la main gauche dans le traitement par le toucher (mais seulement dans un mode d'exploration dichaptique); ceci montre la difficulté de tirer parti de ces expériences dont les résultats restent fort complexes.

De même, dans le chapitre consacré aux illusions haptiques (illusions que les professionnels du secteur éducatif constatent régulièrement et qui les embarrassent), l'auteur met en avant leurs causes: «*des stratégies exploratoires peu efficaces*» (liées à un

manque d'expérience ou de compétence); de plus, la taille du stimulus est prépondérante dans le résultat obtenu. Ce que ces illusions nous indiquent, c'est qu'il ne faut ni généraliser aux aveugles les résultats issus des études chez les voyants travaillant sans voir, ni généraliser, à partir de dessins en relief, une reconnaissance de stimuli naturels en trois dimensions (un article traite de l'échec au moins partiel des cartes, dessins, œuvres d'art tactiles).

Un chapitre original convie le lecteur à réfléchir aux images mentales *spatiales* en cas de cécité précoce. C'est une question qui se pose, en effet, fréquemment. Il s'agit bien, affirment les auteurs, d'*images mentales*, certes différentes de l'expérience sensorielle et ayant des propriétés spécifiques, mais n'étant en tous cas pas de l'ordre du raisonnement verbal. On y retrouve inévitablement les limitations habituelles, comme le type d'objet, le temps nécessaire, la complexité, la présence de la troisième dimension ou le fonctionnement de la mémoire.

Remarquons qu'il s'agit ici de représentations spatiales, à prendre donc dans ce sens spécifique; cependant, elles présentent déjà un avantage pour l'aveugle, s'il peut les utiliser, par rapport à une répétition verbale simple.

Une autre partie a aussi retenu notre attention, car en traitant des coordinations intermodales chez l'enfant et l'adulte, Y. Hatwell analyse les situations de conflits perceptifs lorsque, par exemple, la vision et le toucher apportent des informations différentes, voire contradictoires. Si, dans certains cas, le sujet peut trouver un compromis à dominante visuelle, l'auteur confirme qu'il n'y a pas réellement de «*dominance générale d'une modalité sur l'autre*»: la modalité la plus efficace est retenue. Ceci est intéressant pour le handicapé visuel qui se trouverait dans une situation de choix de signaux auditifs, tactiles ou visuels par l'apport de processus technologiques: les liens intermodaux peuvent unifier ces informations.

La dernière partie du livre concerne une section, très attendue par tous ceux qui s'occupent régulièrement des personnes handicapées visuelles, celle des applications pratiques, allant de l'acquisition du braille à l'accès aux nouvelles technologies.

Pour un handicapé de la vue, le braille reste un outil formidable et assez universel permettant l'accès à l'information. Mais quel que soit l'âge du sujet, se pose fréquemment le problème de son apprentissage. Les auteurs montrent que cette acquisition pose non seulement des exigences cognitives, perceptives et surtout motivationnelles, mais aussi qu'il existe un problème lié à l'identification à ce langage déjà ancien, qui empêche une évolution plus rapide du code lui-même. Cette évolution permettrait une plus grande accessibilité et une rapidité accrue d'utilisation du braille, bien que les auteurs constatent qu'il ne pourra égaler celle de l'écriture/lecture pour les voyants.

Une manière de réagir à ces difficultés a été l'introduction de plus en plus banalisée de nouvelles technologies. Ce type de matériel, en se rapprochant de celui utilisé par les voyants (interface personnalisée quant aux couleurs, à l'agrandissement, etc.) permet sans doute une meilleure intégration socio-professionnelle. On peut cependant regretter que rien ne soit évoqué quant aux exigences propres d'un tel matériel mais ceci dépasse, il est vrai, le cadre de ce travail.

Bref, comme la plupart des ouvrages traitant des aspects opératoires, on est en présence d'un travail très clair et structuré qui, s'il fait honnêtement le point sur la question du sens tactile, laisse néanmoins en suspens la question fondamentale de la subjectivité. Il serait peut-être intéressant de croiser ces résultats avec des concepts issus d'autres domaines de la psychologie – pensons aux travaux de G. Bonnet sur la violence du voir, déjà cités dans ces colonnes.

Cet ouvrage apporte cependant une caution plus scientifique à nos expériences et à nos observations quotidiennes, soutenant ainsi nos choix de travail.

Il contribue aussi à la reconnaissance des limites du sens haptique, ce qui permet d'orienter les efforts d'investissements à fournir pour les apprentissages déjà si laborieux pour les personnes handicapées.

Finalement, il démontre surtout que le handicap visuel reste pour le moment... un handicap, et un fameux défi pour celui qui en est atteint.

René-Jean Dufrasne ●

Théorie de la perception. De l'espace à l'émotion / Jean-Pierre Cléro. - Paris: Presses Universitaires de France, 2000. - 320 p. - (L'interrogation philosophique). - ISBN 2-13-050695-X.



Nombreux sont les traités actuels de neurophysiologie de la vision, qui reflètent les progrès décisifs faits dans la compréhension de notre perception colorée et plastique. Bien plus rares sont ceux qui rappellent les problèmes philo-

sophiques posés par les sens, que l'on a tendance à oublier dans l'euphorie des nouvelles découvertes.

Parmi eux l'ouvrage de J.-P. Cléro est exemplaire de méthode. Il présente les grandes théories proposées pour décrire et expliquer la perception, ainsi que pour chacune d'elle le statut accordé au processus et à ses produits. L'exposé concerne en principe tous les sens, mais la vision, et en particulier la vision colorée, est au centre de la comparaison.

Le lecteur non philosophe reçoit, dans un style clair et même élégant, un résumé de chaque doctrine et surtout une présentation claire de ce que l'auteur appelle les antinomies. Chaque doctrine en effet se révèle capable de rendre compte de tels aspects de

la perception, mais échoue devant tels autres, alors que la théorie adverse présente des résultats symétriques. Un bon exemple est l'antinomie qui règne entre ceux pour qui la perception nous apporte une information réelle sur le monde extérieur, et ceux pour qui au contraire toute perception est une pure construction du système récepteur. Un autre exemple, encore plus fondamental, est l'antinomie qui oppose ceux (comme Merleau-Ponty) pour qui la perception est un commencement absolu, à ceux qui (comme Gibson) nient qu'une perception vierge soit possible et veulent lui rendre la dimension historique dont elle tend à perdre la conscience.

Les références les plus constantes sont Hume et Berkeley, évidemment, mais aussi Merleau-Ponty pour lequel J.-P. Cléro ne cache pas son admiration, même s'il ne lui ménage pas la critique. L'auteur lui-même semble se placer plutôt dans le camp des constructivistes, ce qui transparait dans la sévérité des critiques qu'il formule à l'égard du camp adverse. En particulier son démontage de la perspective est féroce, alors qu'il est tout indulgent pour un Goethe, cependant aussi mauvais savant que piètre philosophe.

Il n'empêche que le catalogue des antinomies, une fois compilé, doit être résorbé dans un cadre théorique qui les dissout. Cette théorie, la fondamentale nouveauté théorique de l'ouvrage, c'est la théorie des fictions. Une entité fictive, selon Bentham, est «un objet dont l'existence est feinte par l'imagination pour le but du discours, et dont on parle comme s'il s'agissait d'une entité réelle». Les catégories du vrai et du faux ne s'y appliquent pas.

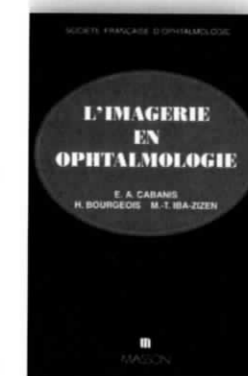
C'est donc un ouvrage qui contraint son lecteur à réinterroger ses pratiques et ses certitudes intimes, si souvent naïves. On y savourera un long chapitre consacré à ce sujet difficile de l'articulation de l'affectivité et de la perception, quelques très belles pages sur le « regard aveugle » du théâtre, ainsi qu'une importante discussion sur la

métaphore et le concept (toujours dans le contexte de la controverse Newton/Goethe).

Il me sera tout de même permis de regretter, dans un ouvrage si clair et si soigné, deux insuffisances étonnantes, concernant des cas où la discussion porte sur des aspects logiques ou mathématiques précis. Le premier est la loi de Weber-Fechner, présentée dans une note incompréhensible et selon une formule fautive. Le second est sans doute plus grave (en effet la loi de Weber-Fechner est bien connue de tous et même à portée de nos doigts lorsque nous tournons le bouton de volume de n'importe quel appareil de radio), car il touche à l'*Aufbau*, une théorie difficile de Carnap, incompréhensible d'après le texte, et dont l'original n'est pas à la portée de n'importe quel lecteur...

Francis Edeline ●

L'imagerie en ophtalmologie / Emmanuel Alain Cabanis, Hubert Bourgeois, Marie-Thérèse Iba-Zizen; introduction de Pierre Amalric; avec la collaboration de A. Abanou, J.M. Alfonso, P. André [et al.] - Paris, Milan, Barcelone: Masson; Société Française d'Ophtalmologie, 1996. - XXII, 762 p.: ill. - ISBN 2-225-85041-0.



L'«homme transparent», ce vieux rêve de la médecine, est pratiquement devenu réalité grâce au développement foudroyant des techniques d'imagerie médicale. Le volumineux rapport présenté en 1996 à la Société française d'ophtalmologie

fait le point sur l'application de ces techniques dans le domaine de l'ophtalmologie. Se voulant plus qu'un simple état de la question, l'ouvrage se fonde sur deux idées clés: d'une part, la relation entre la vision des

images et les images de la vision; d'autre part, une réflexion sur les écueils de l'interprétation d'images de plus en plus abondantes et complexes. De cette somme destinée avant tout aux praticiens, on retiendra surtout la première partie, intitulée *La vision des images*, qui rejoint les centres d'intérêt de VOIR.

Les deux premiers chapitres donnent un rapide aperçu de l'évolution des images de l'œil (P. Amalric) et du corps humain, en particulier le cerveau (R. Saban), depuis les origines de l'homme jusqu'à nos jours. Les chapitres suivants examinent plus en détail différentes techniques de représentation: le dessin et la peinture, l'imprimerie, la photographie et la numérisation. Ph. Lanthony (*L'image manuelle*) définit quelques notions fondamentales du langage de l'image dessinée ou peinte, dont il analyse quatre codes de base: le contour, la texture, la couleur et l'espace. Présentée sous forme de tableaux accompagnés d'exemples, sa contribution constitue une sorte de « grammaire élémentaire » des procédés conçus par les artistes pour traduire en images le monde extérieur.

Dans *L'image photographique, de l'argentique au numérique*, Ph. Brossas et J.M. Vau décrivent succinctement les techniques de prise de vues et les surfaces sensibles utilisées aujourd'hui, ainsi que la numérisation de la chaîne photographique et les techniques de communication des documents photographiques (transparent, diapositive, vidéo-projection). La photographie a révolutionné l'enseignement et la pratique de l'anatomie, comme le souligne le chapitre sur *l'image anatomique photographiée* (P. Ducasse). L'auteur détaille les opérations de préparation, de dissection, de mesure et de prise de vues nécessaires pour obtenir des images anatomiques de l'orbite de l'œil. On notera l'usage d'injections de plastique dans le réseau artériel ou veineux pour mettre en relief certaines structures intra-orbitaires. Ph. Lanthony (*L'image imprimée*) passe ensuite en revue les différentes étapes de la « chaîne graphique » qui mène de l'image

originale à son transfert sur le papier. *L'image numérique* clôt ce parcours à travers les modes de fabrication des images de la vision, en évoquant principalement les réseaux de transmission des données en imagerie médicale: architecture des systèmes, supports de présentation, traitement des images, visualisation tridimensionnelle, etc.

Dans un chapitre plus étendu - et plus ardu pour le profane - H. Bourgeois (*L'image perçue*) démontre l'intérêt de la physique pour l'ophtalmologie et mesure l'étendue de la perception visuelle, considérablement amplifiée par les instruments d'observation pointés vers l'infiniment grand et l'infiniment petit. Il synthétise les théories les plus récentes à propos des voies de distribution de l'information visuelle dans le cortex cérébral. Concluant que « l'image perçue est le fruit d'une intégration corticale à niveaux multiples », l'auteur commente ensuite les théories explicatives des illusions visuelles. Enfin, le dernier chapitre de cette partie consacrée à la vision des images, *L'image reconnue*, analyse les résultats d'une étude menée sur 28 ophtalmologistes. Mesurant la stratégie du regard suivie par ceux-ci lors de l'observation d'une série de clichés radiologiques, l'étude met en relief l'influence déterminante de l'apprentissage et de l'expérience sur la perception visuelle.

Accordant une très large place (pratiquement une page sur deux) à l'iconographie, avec des reproductions de haute qualité, ce rapport offre une documentation très riche sur un domaine en constante évolution. Si l'on s'en tient au livre I, *La vision des images*, on constate en définitive que la part de réflexion sur la relation entre image et vision est nettement moins développée que les aspects techniques. L'excellente introduction de Pierre Amalric compense quelque peu cette petite déception. Toutefois, par sa concision et sa bonne lisibilité, les non-spécialistes y trouveront une entrée en matière utile, qui peut être prolongée grâce aux références bibliographiques sélectives données en fin des chapitres.

Bruno Liesen ●

E N BIBLIOTHÈQUE

Sont signalées sous cette rubrique un certain nombre de nouvelles acquisitions disponibles à la Salle de lecture de la Bibliothèque de la Ligue Braille et non recensées dans le présent numéro de VOIR.

■ BLOCK DE BEHAR, Lisa

Borges ou les gestes d'un voyant aveugle / Lisa Block de Behar; trad. de l'espagnol par Patrice Toulouse. - Paris: Honoré Champion, 1998. - 230 p. - (Bibliothèque de littérature générale et comparée, 13). - ISBN 2-85203-810-2.

■ CANDAU, Joël

Mémoire et expériences olfactives. Anthropologie d'un savoir-faire sensoriel / Joël Candau. - Paris: Presses Universitaires de France, 2000. - VI, 162 p. - (Sociologie d'aujourd'hui). - ISBN 2-13-051140-6.

■ COTTEGNIES, Line

L'éclipse du regard. La poésie anglaise du baroque au classicisme (1625-1660) / Line Cottegnies. - Genève: Droz, 1997. - 406 p. - (Travaux du Grand Siècle, VIII). - ISBN 2-600-00197-2.

■ GREGORY, Richard L.

L'œil et le cerveau. La psychologie de la vision / Richard L. Gregory; trad. de la 5^e édition anglaise par Micheline Mattheeuws-Hambrouck et Georges Thinès. - Bruxelles: De Boeck Université, 2000. - 340 p.: ill. - (Neurosciences & cognition). - ISBN 2-07-074389-6.

■ LIESEN, Bruno

Lire avec les doigts: La genèse du livre pour aveugles / Bruno Liesen. - Mons: Université de Mons-Hainaut, 2000. - 30 p. - (Tiré à part de: Éducation et société. Revue hainuyère d'histoire de l'enseignement et de l'éducation, n° 3, p. 171-200).

OUVRAGES COLLECTIFS

■ **De l'aveuglement** / A. Canitrot, E. Bavcar, J.E. Atwood [et al.]. - Paris: LD Studio, 2001. - 28 p.: ill. - (Pour «voir». Les photographies, n° 8, janvier 2001, p. 52-79).

■ **Documents pour l'histoire des enfants handicapés. Enfants sourds, enfants aveugles au début du XX^e siècle. Autour de Gustave Baguer** / Biographie et textes présentés par Monique Vial, Joëlle Plaisance, Henri-Jacques Stiker. - Paris: Centre Technique National d'Études et de Recherches sur les Handicaps et les Inadaptations (CTNERHI); Suresnes: Centre National d'Études et de Formation pour l'Enfance Inadaptée (CNEFEI), 2000. - 348 p.: ill. - (Collection histoire du handicap et de l'inadaptation). - ISBN 2-87710-133-9.

■ **H@ndicap. Répertoire internet pour le handicap** / CTNERHI [Centre Technique National d'Études et de Recherches sur les Handicaps et les Inadaptations], avec la collaboration de Rosine Gandon. - Paris: CTNERHI, 2000. - 166 p. - ISBN 2-87710-140-1.

■ **International directory of libraries for the blind** / [International Federation of Library Associations and Institutions], edited by Misako Nomura and Mayu Yamada under the auspices of the IFLA Section of Libraries for the Blind. 4th ed. - München: K.G. Saur, 2000. - XXIV, 252 p. - (IFLA publications, 90) - ISBN 3-598-21816-8.

■ **Low vision rehabilitation. Caring for the whole person** / Edited by Donald C. Fletcher - San Francisco: American Academy of Ophthalmology, 1999. - xiv, 162 p. - (Ophthalmology monographs, 12) - ISBN 1-56055-170-4.

■ **Site seeing. The development of an accessible website or webbased multimedia product** / Eric Velleman, Henk Snetselaar. - Zeist: Bartiméus, 2000. - 148 p.: CD-ROM. - ISBN 90-71534-34-0.

Acquisitions récentes disponibles à la Salle de lecture de la Bibliothèque de la Ligue Braille (consultation sur place et prêt à domicile).

Ligue Braille - 57, rue d'Angleterre 1060 Bruxelles - tél. 02.533.32.11.