

Clairs-obscur Tensions du regard au XIX^e siècle

Qu'est-ce que voir, regarder, être regardé, au XIX^e siècle? Ou ne pas voir? Existe-t-il une culture visuelle propre au XIX^e siècle? Posée en ces termes, la question a surtout valeur opératoire, bien entendu, tant il est vrai que la notion de culture se décline nécessairement au pluriel et que c'est l'une des premières vocations de notre revue d'ouvrir au plus large le spectre de nos questionnements, aussi bien thématiques que disciplinaires. Esthétique, histoire de l'art, de la littérature, des sciences ou des idées, philosophie, sociologie, anthropologie ou psychologie: c'est dans la rencontre des regards, toujours féconde, que notre démarche trouve à s'incarner.

Le thème que nous privilégions pour les numéros 21 et 22 – *cultures visuelles au XIX^e siècle* – s'accorde très heureusement à cet état d'esprit. Au XVIII^e siècle – nous l'avons vu grâce aux numéros 18 et 19 consacrés à la *Lettre sur les aveugles* de Diderot –, la question de Molyneux renvoie au triomphe du modèle classique de la vision. La perspective renaissance, l'invention keplérienne de l'image rétinienne, la constitution du sujet cartésien, la chambre obscure comme instrument de compréhension et comme métaphore, l'analyse géométrique du visible, l'optique newtonienne, sont autant de repères essentiels qui coordonnent en la matière l'ordre du pensable et du figurable.

Rupture ou continuité? Le XIX^e siècle paraît mettre en cause, très profondément, ces anciens repères, aménageant peu à peu à nouveaux frais l'espace culturel où peuvent être pensées – et vécues – la vision et la représentation, comme bien entendu les questions que nous savons connexes de l'éblouissement et de la cécité. Autant de

thèmes qui viennent aussitôt à l'esprit: la place du corps et du sujet dans l'exercice de la vision, de la critique par Goethe du modèle newtonien à la phénoménologie de Husserl; le développement d'une nouvelle physiologie de la vision; l'obsession conjointe de la lumière et de la nuit; classicisme, romantisme ou réalisme en littérature – manières de voir, manières d'écrire; l'impressionnisme et les codes nouveaux de la représentation picturale; la question du magnétisme, puis de l'hypnose; les nouvelles formes d'appréhension et de compréhension du rêve; la vision des spirites et les tables qui tournent dans la pénombre; l'exaltation du voir dans toutes les formes du savoir; la reproductibilité de l'œuvre d'art, les termes nouveaux de l'échange et de la consommation visuelle; l'invention déterminante de la photographie – véritable emblème des nouvelles relations au visible qui s'instituent au XIX^e; en amont, la passion à la fois savante et populaire pour de nouvelles machines visuelles, les fantasmagories qui redessinent la carte de l'illusion et de la réalité; le gaz, l'électricité, leurs usages et la ville illuminée...

Autant de chemins dont chacun pourrait faire ici l'objet d'une exploration intensive. Nous proposons plutôt un «kaléidoscope», une dizaine de contributions, réparties sur deux livraisons de notre revue, qui donnent à réfléchir, sans d'abord en préjuger, la modernité visuelle qui se fait jour au XIX^e siècle.



Une ligne de force se dégage. Je voudrais l'introduire – les auteurs qui ont contribué à ce numéro voudront bien excuser, je l'espère, cette présentation peu conventionnelle –, en évoquant un texte banal et extraordinaire. On le doit à Gaspard Marnette, modeste ouvrier armurier de la région liégeoise qui, sa vie durant, a consacré l'essentiel de ses loisirs à décrire tout ce qu'il voyait dans son village



Photo Carl Havelange.

de Vottem¹. En avril 1877, Marnette emmène ses parents à la ville, chez un photographe avec qui de longue date il a pris rendez-vous. Il consacre plusieurs pages de son journal à relater l'événement. «*Nous partîmes pour Liège en voiture; le temps était magnifique, mais il soufflait une bise qui n'était pas trop chaude. De toutes les maisons on regardait passer la voiture, il n'en passe pas souvent et surtout si matin*». Les portraits sont réalisés dans l'avant-midi, «*en une demi-heure ou trois quarts d'heure de temps, malgré qu'il fallut pour tout à fait le bien attraper, recommencer celui de mon père trois fois*». Dix jours plus tard, Marnette prend les portraits de ses parents et les porte chez un doreur de sa connaissance pour les y faire encadrer. «*Ils étaient admirablement bien réussis; ma mère surtout était frappante de ressemblance, avec sa cornette ou bonnet et son mouchoir de soie sur la tête encadrant son*

visage. Mon père lui, d'un tempérament plus froid, plus lymphatique, avait le visage [...] plus éteint, plus morne. On appelle une voisine ou deux pour leur montrer les portraits. O, c'était bien cela! C'était bien le portrait de Gaspard et de Marie Bastin. C'était une joie dans la maison, une émotion jusqu'aux larmes».

La ressemblance surtout émeut Marnette en un temps où, chez les humbles, la réalisation d'un portrait photographique constitue un événement d'exception. La ressemblance,

¹ La chronique de Gaspard Marnette constitue un document ethno-historique tout à fait exceptionnel. Elle est constituée de plus de deux mille pages manuscrites, réunies par l'auteur sous le titre *Mélanges de faits qui se sont passés à Vottem*. Une édition partielle en a été donnée par René Leboutte, *L'archiviste des rumeurs. Chronique de Gaspard Marnette, armurier. Vottem 1857-1903*, Liège, Éditions du Musée de la Vie Wallonne, 1991.

cette manière d'objectivité de la représentation que, peu ou prou, toute photographie suggère, mais qui se trouve d'emblée perçue et construite en de puissantes déterminations subjectives. Celles-là qui permettent à Marnette de reconnaître et de désigner, dans les portraits de ses parents, les traits de personnalité qui à ses yeux les distinguent si fortement. Un mouchoir de soie, une cornette, suffisent à évoquer la « ressemblance » de la mère que Marnette oppose, en un curieux balancement de phrase, à la représentation jugée plus morne d'un père au tempérament froid et lymphatique. Est-ce vraiment parce que l'image du père est moins ressemblante qu'il estime son portrait de moindre qualité ou, plutôt, parce qu'il est affectivement beaucoup plus proche de sa mère? La physionomie du père, en tout cas, semble rétive à cette forme idéalisée de la ressemblance qui ravit Marnette: ne fallut-il pas s'y reprendre à trois reprises pour en saisir correctement l'image? La mère est plus ressemblante parce que son image prend place, exactement, là où s'exalte et brûle l'émotion du fils.

Ainsi la phrase sans fard de l'ouvrier armurier révèle quelque chose d'essentiel: la « ressemblance » photographique est d'abord vécue comme mise en présence du sujet représenté. Ce n'est pas un élément de théorie, mais la simple traduction d'une émotion ici presque originaire et des premiers usages de l'expérience photographique. Sachons lire Marnette et comprendre son émoi lorsque, pour la première fois, entrent dans sa maison des portraits photographiques: y trouvent aussitôt leur place, solennisée par les rituels encore neufs du studio de prise de vue et de l'exposition domestique. Et c'est cela, bien entendu, qui tire les larmes des spectateurs: la présence artificielle des parents qui est, en même temps, figure anticipée de leur absence. Écoutons encore: « *Le lendemain, j'appelle dans ma chambre, où j'avais appendu provisoirement mes portraits, ma sœur Elisabeth pour lui faire voir encore les visages si bien reproduits de mon père et de ma mère. Je découvre celui de mon père. Nous l'admirons et nous nous exclamons: "que c'est bien fait!*

comme c'est bien lui!" "et celui-là donc?", dis-je à ma sœur en découvrant celui de ma mère que nous aimions si tendrement. L'émotion à la vue des traits si bien faits de ma mère gagné ma sœur qui se met à fondre en larmes de joie et de tristesse; je fais de même. "Ne serait-on pas bien triste de les voir devenir vieux?" me dit ma sœur. Et nous étions là en extase devant les portraits de nos vieux parents, vivant encore à quelques pas de nous et que nous aimions tant»².

Sachons lire Marnette, son extraordinaire témoignage qui, d'une certaine manière, illustre ou justifie bien des approches théoriques. Frappe d'emblée, dans ces propos limpides, la dualité constitutive en laquelle s'inscrit l'acte de voir. Les « larmes de tristesse et de joie » d'Elisabeth en sont comme la forte métaphore. On songe aussitôt, par exemple, à la *Chambre claire* de Roland Barthes qui inscrit le fait photographique dans l'espace culturel de la mélancolie³. Marnette, un siècle avant Barthes, en une formulation d'autant plus suggestive qu'elle est ici presque originelle, dit le « ça a été » qui hante aujourd'hui toute réflexion en matière de théorie de la photographie: ce régime de la visibilité qui dit en même temps la présence et l'absence. Il s'agit de photographie, sans doute. Mais la photographie, au XIX^e siècle, évoque beaucoup plus qu'elle-même. Elle est cette machine nouvelle à penser la vision et le visible – l'une des inventions et des constructions culturelles les plus marquantes du siècle – qui transforme et révèle à la fois l'ordre même de la visibilité. Ce nouveau « troisième élément », interposé entre l'œil et le monde, qui, après la

2 R. Leboutte, *L'archiviste des rumeurs...*, p. 59, 60 et 61.

3 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980. Voir aussi, par exemple, le très beau livre d'Alain Buisine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1994 ainsi que, sur les origines de l'institution culturelle de la photographie, François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

perspective renaissante, la lunette de Galilée, la chambre obscure de Kepler, l'image rétinienne ou le prisme de Newton, travaille au plus profond les processus d'institutionnalisation culturelle de la vision dans la société contemporaine⁴.

Plus que jamais au XIX^e siècle, l'institution culturelle du visible semble être déchirée entre deux pôles comme nécessairement en tension. Chez Marnette, improbable témoin, le plus ingénu, à la fois la présence et l'absence des sujets représentés ainsi que, autour de la notion de « ressemblance », l'objectivité comme détachée de la représentation et l'irréductible subjectivité qui en commande la perception. Présence, absence; objet, sujet: est-ce le monde qui vient vers nous ou est-ce nous qui allons vers le monde? La plus ancienne question retrouve ici une singulière actualité. Le monde nous est-il donné par le geste du regard ou est-ce notre œil et notre corps qui construisent le visible? L'héritage de Newton ou celui de Goethe? Maurice Élie⁵ montre comment des approches, que l'on pourrait croire complémentaires, sont au XIX^e siècle puissamment antagonistes, comme s'il s'agissait de tenir au point de plus grande tension les polarités constitutives du visible.

Jonction ou disjonction de l'œil et du monde? On a le sentiment que la science classique – Kepler, Descartes, Newton – a substitué aux anciennes figures de l'intégration de l'œil et du monde le principe de leur séparation radicale: la naissance du sujet moderne, solitaire et triomphant. Dès lors il s'agira à la fois de reconnaître cette fracture, et de l'exalter, tout en cherchant, paradoxalement, à la résoudre, à enjamber comme à reculons et sans jamais pouvoir la méconnaître la coupure qui sépare l'homme et le monde. C'est peut-être là toute l'histoire du visible au XIX^e siècle et que révèle, d'une certaine manière, l'invention de la photographie, perfection mécanique de la représentation, héroïne de la pure objectivité affrontée pourtant, dès l'origine, à l'énigme et à la présence inaliénable du sujet regardant.

Présence, absence, jonction et disjonction de l'œil et du monde, sujet et objet, savoir et désirer, voir et posséder, là aussi où, toujours, le visible est conjugué à l'invisible. N'est-ce pas à la même appréhension d'une tension constitutive de l'acte de voir que conduit l'analyse par Max Milner⁶ du primat de la vue dans l'univers balzacien? De même la présentation par Daniel Grojnowski⁷ des « optogrammes », ces photographies de l'œil des morts en laquelle certains savants prétendaient voir l'ultime vision des mourants? Et l'expérience romantique des miroirs, en même temps appropriation et dépossession de soi, identification et dédoublement, dont Jean-Jacques Wunenburger⁸ rappelle qu'elle fait « balancer de l'exaltation jubilatoire à la tristesse dépressive »?

Le XIX^e siècle paraît accueillir l'acte de voir avec cette forme d'enthousiasme quelque peu ingénu qui animait, à l'époque de Jules Ferry, la Commission de la décoration des écoles et de l'imagerie scolaire dont Jacqueline Lalouette⁹ étudie ici les archives. Mais cette transparence est à la mesure du trouble qui, conjointement, et dans des registres culturels aussi différents, institue ce visible en tension qui me semble caractériser le XIX^e siècle. Il résume en un même temps plusieurs âges du regard dont nous sommes aujourd'hui les héritiers directs.

Carl Havelange ●

4 Sur la notion de troisième élément, nous nous permettons de renvoyer à notre livre: *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.

5 Université de Nice - Sophia Antipolis.

6 Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle.

7 Université de Paris VII - Denis Diderot.

8 Université de Bourgogne.

9 Université de Paris XIII - Paris-Nord.