

## Sommaire

<b>Éditorial : Le regard</b> Jean-Paul Hiltenbrand	2
<b>Scène de la vie psychiatrique ordinaire</b> Nicole Anquetil	3
<b>Entretien avec M<sup>lle</sup> L. B.</b> Stéphane Thibierge	3
<b>L'invention de la mélancolie</b> Carl Havelange	4
<b>De l'omnivoyant à l'omnivoyure</b> Jean Brini	8
<b>De la représentation perspective à une idée certaine de l'infini actuel</b> Jean-Pierre Le Goff	11
<b>L'exclusion</b> Jean Daive	15
<b>La rédemption du regard</b> Jean-Yves Auregan	20
<b>« Au regard de »</b> Christiane Lacôte	26
<b>Regard et phobie</b> Colette Robert-Brini	31
<b>Une perversion du regard : le voyeurisme</b> Jean-Luc Cacciali	33
<b>Regard, fonction paternelle et communication</b> Christine Gintz	35
<b>Une clinique sans (r)egard</b> Marc Caumel de Sauvejunte	38
<b>Honteuse</b> Jacqueline Legault	40
<b>Le corps en forme</b> Gilbert Letuffe	42
<b>Le regard et l'imaginaire du corps</b> Jean Bergès	43
<b>Le pouvoir</b> Charles Melman	47

Illustration : Jean-Yves Auregan

# JFPP

Clinique, Scientifique & Psychanalytique

**n° 16**  
**Le regard**

Numéro coordonné par  
Colette Robert-Brini

**Journal Français de Psychiatrie**

13 € - 4<sup>e</sup> TRIMESTRE 2001

**érès**

# L'invention de la mélancolie

Note sur l'ancienneté de la photographie

Carl Havelange \*

Pour avoir écrit un livre d'histoire intitulé *De l'œil et du monde*, on me demande aujourd'hui de parler de l'institution contemporaine du regard. J'en accepte l'invitation. Je veux traiter de la photographie, si c'est possible. En prendre le risque, puisque tel n'est pas l'objet habituel de mes recherches. La photographie comme emblème de nos manières de penser et d'habiter le regard. La photographie comme invitation à une forme très singulière de contemplation. Et comme évidence, en même temps, de si profonde institution qu'elle

en paraît presque « naturelle ». À quelle part invue de nous-mêmes conduit le geste, si commun, si étrange, de réaliser ou de regarder une photographie ?

## Précisions

Toute parole concernant le regard reste improbable. Fragile, tout au moins, extrêmement. Comment parler du regard ?

1. Paul Valéry : « Le lieu vague, errant, mobile, libre des regards, maintes fois plus rapide et plus sensible que le corps, et que la tête même ; attiré, repoussé, volant comme une mouche et se fixant comme elle ; friand de formes, trouvant des chemins, liant des objets séparés ; partie plus mobile du corps moins mobile, tantôt soumise à toute attraction, tantôt attachée à l'être en relation avec lui, parcourt le monde, et parfois se perd sur un objet, et se retrouve en le fuyant » (*Œuvres*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1957, p. 311).  
2. *La chronique des faits qui se sont passés à Vottem*, rédigée par Gaspard Marnette entre 1857 et 1903,

depuis la nuit des temps nous donne au monde et subsiste en son énigme indéchiffrée. Nul ne peut dire, vraiment, de quels fils est tissée l'expérience du regard, mais peut lever ici ou là un coin léger du voile – effort sans cesse à reconduire : détour des mots, toujours déçu, toujours récompensé<sup>1</sup>.

Et le regard est toujours artificiel : il est historique. C'est-à-dire qu'entre l'œil qui voit et le monde qui est vu, il y a toujours « quelque chose », un « troisième élément » qui à la fois autorise et limite le regard. Aucune vision qui ne soit médiante : l'immédiété est seulement pour l'utopie du même, de l'indistinction, de la fusion – les vertiges et vivantes chimères de l'amour. Le regard est historique. Entre les déterminations communes de l'appareil



puisque le monde est construit par notre regard. Mais c'est bien sur le monde que notre regard se porte.

## Argument

En avril 1877, un modeste ouvrier de la région liégeoise, Gaspard Marnette, « faiseur de bois de fusils », emmène ses parents chez un photographe du centre ville avec qui de longue date il a pris rendez-vous. Il consacre plusieurs pages de son journal à relater l'événement<sup>2</sup>. « 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 et encadrant son visage. Mon père, lui, d'un tempérament plus froid, plus lymphatique, avait le visage, les yeux qui étaient gris et myopes, plus éteint, plus morne. On appelle une voisine ou deux pour leur montrer les portraits. Oh, 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, que toute photographie, peu ou prou, suggère, mais d'emblée construite en de puissantes relations intersubjectives. 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 suffit à évoquer la « ressemblance » de la mère que Marnette oppose, en un curieux mais éloquent balancement de phrase, à la représentation qu'il juge plus morne d'un père au tempérament froid et lymphatique. Est-ce vraiment parce que l'image du père est moins ressemblante ou parce que Marnette est affectivement plus proche de sa mère qu'il estime de moindre qualité le portrait du premier ? La physionomie du père, en tout cas, paraît comme rétive à cette forme idéalisée de la ressemblance qui ravit Marnette : ne faut-il pas, pour en saisir correctement l'image, s'y prendre à trois reprises ? 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, et jusqu'à l'heureuse imprécision de son vocabulaire, révèle quelque chose d'essentiel à propos de la photographie : la ressemblance photographique est d'abord vécue comme mise en présence du sujet représenté. Ce n'est pas un élément de théo-

rie, mais la simple traduction, dans les mots de Marnette, 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 : ils y trouvent aussitôt leur place, solennisés par les rituels encore neufs – en tout cas dans la société de Marnette – du studio de prise de vue et de l'exposition domestique. Et c'est cela, bien entendu, qui tire les larmes des spectateurs, l'extraordinaire nouveauté d'une expérience proprement bouleversante : 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 Élisabeth pour lui faire voir encore les visages si bien reproduits de mon père et de ma mère. Je découvre celui de mon père<sup>3</sup>. Nous l'admirons et nous nous exclamons : « Que c'est bien fait ! comme c'est bien lui ! » « Et celle-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 gagne 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<sup>4</sup>. »

## Mélancolies

On dira peut-être que ceci est connu et que, un siècle après

Marnette, Roland Barthes a exprimé, dans un tout autre registre, et avec autrement de finesse et de profondeur, ce que l'on pourrait appeler les fondements mélancoliques de la photographie, d'ailleurs mis en cause aujourd'hui par nombre d'auteurs. Les larmes de tristesse et de joie d'Élisabeth, si parlantes en leur dualité, appellent évidemment le « ça a été » de la Chambre claire ! Mais la conjonction si frappante de ces deux textes si différents – écrits chacun, notons-le, à propos du portrait de la mère – me paraît extraordinaire et d'une très grande richesse de signification. Elle indique, d'abord, que l'expérience visuelle de Barthes plonge très profondément ses racines en un long processus d'institutionnalisation des usages sociaux et culturels de la photographie : les regards au moins parents de Marnette et de Barthes témoignent en faveur de ce qui toujours à la fois transcende et justifie l'effort de la théorie – l'inscription historique des phénomènes culturels. Barthes est héritier de Marnette et de la foule de ceux qui, avant lui, ont produit, diffusé, montré, échangé, regardé des photographies. Barthes, comme Marnette en un tout autre temps et en un tout autre lieu, sont témoins de ce que, pour nous, depuis son invention, la photographie peut signifier et révéler. La photographie : miroir de notre œil ! Mais notre œil et notre regard sont surpris en leur vérité plus intensément peut-être en lisant Marnette qu'en suivant Barthes : ce que « pointe » Marnette, en amont de toute construction intellectuelle, est la radicale nouveauté d'une expérience intérieure de la « ressemblance » et de l'identité, du même et de l'autre, de la temporalité, de l'irréparable, du contact et de la disjonction du monde, que rend possible et qu'illustre en même temps la représentation photographique. Chaque photographie vraiment regardée est un « musée mélancolique » qui borde nos vies d'un étrange liseré de tristesse et de joie : ce que révèlent, aux sources anciennes et plus vives de notre émotion, les larmes d'Élisabeth et de Gaspard.

Les choses, bien entendu, auraient pu être différentes. Il n'est pas je crois dans la « nature » de la photographie que l'idée mélancolique lui soit si souvent associée. En tout cas

3. Marnette avait recouvert d'une pièce de tissu, pour les protéger du soleil et de la poussière, les précieuses images.

4. *Ibid.*, p. 59, 60 et 61.

je n'ai pas pour intention de reconnaître là le fondement unique ni nécessaire du fait photographique. D'autres, mieux assurés et mieux informés que moi, se sont appliqués à défendre ou à contester cette idée. Je n'ai pas non plus en vue, pour la comprendre ou pour la justifier, d'isoler ce qui appartiendrait en propre à la photographie et dès lors la distinguerait radicalement de toute autre forme d'expression visuelle<sup>5</sup>. Je me contente de reconnaître, autour des photographies que je regarde, des textes que je lis, des mots que je cherche, une commune émotion, une vérité en partage que je retrouve chez Marnette aussi bien que chez Barthes. Et chez bien d'autres – écrivains ou photographes – depuis que la photographie existe : présence de l'absence, figuration de l'insaisissable inlassablement produite, répétée et comme enfouie sous l'extraordinaire banalisation du geste photographique. À chacun, écrivains et photographes,



d'en faire voir encore et sentir l'ineffable magie qui nous atteint sans même que nous le sachions : la photographie nous colle à la peau.

« Laquelle mélancolie », écrit Denis Roche, « n'est rien d'autre qu'un chef-d'œuvre de notre esprit<sup>6</sup> » : je me contente du sens et du bonheur d'une telle phrase. Pour y reconnaître à nouveau que la nature de la photographie est par essence culturelle, comme toute nature, qu'elle est imaginaire, construite par la multitude des regards qui, depuis plus d'un siècle et demi, l'habitent, en rendent possibles la production et l'usage, la poésie ; pour dire que la photographie est installée entre notre œil et le monde et qu'ainsi à la fois elle détermine et révèle le sens de notre regard. Dès lors la mélancolie que nous y voyons et qui, parfois, nous arrache des « larmes de tristesse et de joie » n'est pas propre à la photographie : elle est propre à notre œil qui a trouvé, en la photographie, l'espace infiniment reconduit d'une prodigieuse révélation.

## Questions

D'où nous vient cette mélancolie, qui habite notre œil, hante secrètement nos regards et trouve en la photographie, lieu propre de la

modernité visuelle, l'instrument de sa révélation ? D'où nous vient-elle qui émane de toute vraie photographie patinée par la multitude ou l'intense rareté des regards qui se sont posés sur elle ? Les photos inconnues des parents de Marnette ou de la mère de Barthes puis, en aval de cette fable des origines – la photo de la mère ! –, toutes les photos, anciennes, nouvelles, à venir, qui nous bouleversent et donnent naissance à notre regard ? D'où nous vient cela qui enchante notre œil et qui l'attriste ? Nous donne à voir, à sentir et à penser : nous ramène au silence où toute parole prend vigueur ? La mort, sans doute, l'irréel fragment de temps arrêté sur l'image, l'absence,

l'empreinte, la trace, la perte, ce qui nous approche et nous rassemble, ce qui nous distingue, ce qui nous reste cependant – une poignée de sable qui glisse entre les doigts et quelques grains arrêtés au creux de la paume. Mais encore ?

## Hypothèses

On a dit à juste titre que la photographie n'était pas le simple prolongement de la chambre obscure et des techniques de manipulation et de construction du visible qui, depuis l'invention renaissante de la perspective, ont modifié en profondeur les cultures visuelles de l'Occident moderne<sup>7</sup>. Entre le point de vue de la perspective albertienne et la lanterne magique d'Athanase Kircher, d'une part, et les inventions de Niépce et de Daguerre, d'autre part, il existe assurément une différence radicale : la fixation des impres-

sions lumineuses sur un support permanent et, bientôt, la possibilité de reproduction *ad libitum* que les divers procédés photographiques autorisent<sup>8</sup>. Telle est l'extraordinaire nouveauté de la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle qu'elle apparaît comme un des éléments majeurs de l'innovation technologique et l'un des faits culturels les plus marquants de l'époque contemporaine<sup>9</sup>. Mais en certains aspects de son histoire, ceux-là qui m'occupent, la photographie ne me semble pas étrangère à la tradition qui, du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, fonde la vision et le regard en leurs caractéristiques véritablement modernes. L'idée que je voudrais défendre est que la mélancolie que la photographie accueille se situe dans l'exacte continuité d'une culture visuelle qui la précède : d'une certaine manière, la photographie donne corps à la mélancolie singulière qui depuis longtemps habitait notre œil. Elle l'amplifie, permet qu'on la nomme et qu'on la vive, la transforme dès lors et l'établit en ses manières contemporaines. Comme le portrait de sa mère a fait violence à l'extrême pudeur de Gaspard Marnette et lui a permis de fugitivement exprimer ce qui le liait à son image. Saisir et perdre en même temps. Et l'idée que nous sommes seulement, mais en plénitude, locataires du regard et de ses vérités.

## Regards anciens, regards modernes

Qu'est-ce que regarder ? C'était, il y a longtemps, toucher le monde, d'abord, comme en témoignent aussi bien les théories anciennes de la vision, la médecine, la physiognomonie, la démonologie, la mystique, les théories de l'imagination, les conceptions de la nature et du corps bientôt mises à mal par les grands événements culturels de la modernité. Voir, anciennement, ou regarder, c'est saisir ou être saisi par ce que l'on regarde, être plongé dans le monde, le corps en alerte qui voit et qui est vu, l'œil qui lance des rayons, les « esprits animaux » distillé du sang le plus pur et que guide le regard, les « espèces intentionnelles », pellicules immatérielles mais combien agissantes qui constituent le visible. La vision, d'emblée, est figure de la présence au monde, effective et charnelle. Pour le

5. C'est souvent le projet de la théorie de la photographie et parfois le piège dans lequel elle risque de tomber.

6. Denis Roche, *Le boîtier de mélancolie*, Paris, Hazan, 1999, p. 7.

7. Voir par exemple Jonathan Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Jacqueline Chambon, 1994 (1<sup>re</sup> éd. américaine : 1991). Encore ne faut-il pas, évidemment, isoler artificiellement la naissance de la photographie des évidentes filiations dans lesquelles elle prend place et qui apparaissent très explicitement à la conscience des contemporains. Ainsi, par exemple, peut-on lire dans l'exposé des motifs de la « loi Daguerre » de 1839 : « [...] M. Daguerre est parvenu à fixer les images de la chambre obscure et à créer ainsi, en quatre ou cinq minutes, par la puissance de la lumière, des dessins où les objets conservent mathématiquement leurs formes jusque dans leurs plus petits détails, où les effets de la perspective linéaire, et la dégradation des tons provenant de la perspective aérienne, sont accusés avec une délicatesse inconnue jusqu'ici » (cité par François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, p. 89-90).

8. Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie et L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, dans *Essais*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, t. 1, p. 149-168, et t. 2, p. 87-126.

9. Voir par exemple les célèbres discours prononcés par François Arago en faveur de Daguerre (1839). Leur plus récente analyse est donnée par François Brunet, *op. cit.*, chapitre 2.

meilleur et pour le pire, elle conjoint les êtres et les choses, assemble les amants, guérit ou rend malade, tue parfois le plus simplement du monde : « On vit dernièrement chez moy », écrit Montaigne, « un chat guesant un oiseau au haut d'un arbre, et, s'estant ficher la veuë ferme l'un contre l'autre quelque espace de temps, l'oiseau s'estre laissé choir comme mort entre les pattes du chat<sup>10</sup>. »

Et puis, très progressivement, entre les XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, un ensemble d'objets interposés entre l'œil et le monde, machines nouvelles et très puissantes à penser le regard et qui fondent la vision en sa modernité : la *tavoletta* de Brunelleschi, l'image en perspective, le pinceau des peintres et le scalpel des anatomistes, la lunette de Galilée, la chambre obscure, l'image rétinienne de Kepler et tous les appareils optiques qui ravissent et inquiètent à la fois le XVII<sup>e</sup> siècle. L'œil est détaché du monde par chacun de ses objets et par l'image rétinienne, finalement, faisant synthèse et instituant la vision en tant que phénomène purement optique, soumis aux lois de la propagation rectiligne et de la réfraction des rayons lumineux. L'œil, avant, était « dans le monde » : il est maintenant « hors du monde ». Anamorphoses ; vertiges baroques, raison classique. C'en est fini dès lors de l'ordre ancien du regard, de l'œil tissé sur la peau des choses et entretenant avec chacune une relation élective de sympathie. C'en est fini de l'homme monde et de son œil, porte battante directement ouverte sur les réalités conjointes du dedans et du dehors.

Jamais on ne pourra plus dire, comme Ambroise Paré au XVI<sup>e</sup> siècle : « Tout ainsi qu'au grand monde il y a deux grandes lumières, à savoir le soleil et la lune, aussi au corps humain il y a deux yeux qui l'illuminent : lequel est appelé Microcosme ou petit portrait du grand monde accourci. Qui est composé de quatre éléments, comme le grand monde, auquel se font des vents, tonnerres, tremblement de terre, pluie, rosée, vapeurs, exhalations, gresles, éclipses, inondations d'eaux, stérilité, fertilité, pierres, montagnes, fruits, et plusieurs et diverses espèces d'animaux : aussi se fait-il le semblable au petit monde, qui est le corps humain<sup>11</sup>. » Mais on dira, avec Descartes : « Je fermerai maintenant les yeux, je boucherai mes

oreilles, je détournerai tous mes sens, j'effacerai même de ma pensée toutes les images des choses corporelles, ou du moins, parce qu'à peine cela se peut-il faire, je les réputerai comme vaines et comme fausses<sup>12</sup>. »

Le monde sensible est l'espace où prolifèrent l'illusion, l'erreur. Le visible n'est plus le visible, là d'emblée et saisissable en plénitude, mais machine à produire toute évanescence, où il est question de point de vue, dispositif optique, lignes de fuite, réfractions et diffractions, jeux d'ombres et de lumières, grandeurs désormais relatives – l'œil lui-même n'est

de la nature. Toute science du regard – qu'elle soit dominée, au XVIII<sup>e</sup> siècle, par le « paradigme optique » ou, de Goethe à Merleau-Ponty, déterminée par la contestation de ce paradigme –, toute science du regard aura dès lors pour vocation d'enjamber à reculons la coupure fondatrice de notre modernité visuelle et de restaurer les relations de l'œil et du monde. Mais ce faisant, enjambant la coupure, elle témoignera aussi, indéfectiblement, de son existence. Qu'ainsi la présence de l'œil au monde est porteuse en même temps de son absence : que le regard est toujours témoin à la fois d'une présence et d'une absence irréparable ; qu'il garde le souvenir, mélancolique, d'une époque révolue où l'œil était dans le monde et où il était lui-même une part vivante du monde<sup>14</sup>.

10. Montaigne, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 103 (*Essais*).

11. Ambroise Paré, *Œuvres complètes*, Paris, Baillière, 1840, t. 3, p. 33 (*Des monstres et des prodiges*).

12. René Descartes, *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, 1953, p. 284 (*troisième méditation*).

13. « S'il se trouve quelqu'un », écrit John Locke, « pour se défier de ses propres sens et pour affirmer que tout ce que nous voyons [...] n'est qu'une suite et une apparence trompeuse d'un long songe qui n'a aucune réalité ; de sorte qu'il veuille mettre en question l'existence de toute chose, ou la connaissance que nous pouvons avoir de quelque chose que ce soit ; je le prierai de considérer que, si tout n'est qu'un songe, il ne fait lui-même que songer qu'il forme cette question et qu'ainsi il n'importe pas beaucoup qu'un homme éveillé prenne la peine de lui répondre » (John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, 4<sup>e</sup> éd. française (traduction Coste), t. 4, Amsterdam, 1758, p. 191 (1<sup>re</sup> éd. anglaise : 1693)).

14. Voyez, par exemple, et comme au titre de métaphore, la statue de Condillac ou l'éveil du premier homme mis en scène par Buffon : « Je me souviens de cet instant plein de joie et de trouble, où je sentis pour la première fois ma singulière existence ; je ne savais pas ce que j'étois, où j'étois, d'où je venais. J'ouvris les yeux, quel surcroît de sensation ! La lumière, la voûte céleste, la verdure de la terre, le crystal des eaux, tout m'occupait, m'animoit & me donnoit un sentiment inexprimable de plaisir ; je crus d'abord que tous ces objets étoient en moi » (Buffon, *Histoire naturelle de l'homme*, Paris, Imprimerie Royale, 1759, p. 364).

15. Paul Virilio, *La machine de vision*, Paris, Galilée, 1988.

16. Voyons, pourquoi pas, comme en deux emblèmes, l'expression de cette dualité dans les discours de François Arago en faveur de Daguerre (1839), d'une part, et dans l'ironique autoportrait d'Hyppolyte Bayard en noyé, d'autre part.



## Ancienne mélancolie de la photographie

qu'une machine optique, soumise aux lois physiques de la chimère, tord et distord les rayons de lumière, travestit le monde, et fait de la vision une mécanique de l'artifice et de l'illusion : une machine pour envisager l'absence. Un fossé, qui paraît infranchissable, se creuse entre l'homme et le monde : la naissance du sujet moderne, solitaire et conquérant. L'œil est hors du monde et l'homme, arrogante et solitaire présence, porte sur le monde un regard amer et triomphant.

Cette coupure, ou cette blessure profonde et si longuement mûrie, paraîtra bientôt cicatrisée. Il en va ainsi de tout processus culturel d'institutionnalisation qui a pour effet de rendre invisibles et comme naturels des fondements d'abord effarants. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'est plus guère d'auteurs pour s'effrayer outre mesure de l'instabilité optique du visible, des artifices de la vision et de l'extrême vanité des perceptions sensorielles<sup>13</sup>. Les rapports réglés que l'œil entretient avec le visible suffisent à notre information et à notre survie ; soumis à l'exercice philosophique de la Raison, ils conduisent à la connaissance vraie

La lunette de Galilée, l'image rétinienne de Kepler, la solitude du sujet cartésien avaient fait l'effet d'une bombe : dramatisant toute présence au visible comme à la fois promesse de conquête indéfinie et manifestation d'une irréductible absence. *Ut pictura ita viso*, écrit Kepler en 1604, il en va de la vision comme de la peinture. L'ère de la représentation, poussée depuis à ses plus inquiétantes limites<sup>15</sup>, inaugure au XVII<sup>e</sup> siècle la place vacillante de l'homme moderne entre présence et absence, certitude et désespérance. Entre les deux, l'espace toujours reconduit de la mélancolie, l'impossible et indispensable effort d'enjambement qui qualifie l'acte même du regard et nous caractérise, l'acte à la fois de saisir et de perdre.

Dès son invention, la photographie suscite un même partage entre enthousiasme conquérant et mise en abyme : faire voir à la fois ce qui est et montrer que l'objet du regard est toujours inaccessible<sup>16</sup>. C'est pourquoi les larmes de tristesse et de joie d'Élisabeth Marnette nous parlent tant : en disant si simplement le plus élémentaire de l'expérience photographique, à la fois la présence et l'absence des sujets représentés, elles révèlent l'essentiel, disent l'émouvante et complexe esthétique de la trace qui, depuis l'origine, hante le geste photographique et donne corps à notre regard. ■