

Mimèsis et esthétique du détail dans la photographie du XIXe siècle

Marc-Emmanuel Mélon

Centre de recherche sur les Arts du Spectacle, le cinéma et les arts visuels

Université de Liège

Référence de cet article (à citer obligatoirement) :

MÉLON, Marc-Emmanuel, « Mimèsis et esthétique du détail dans la photographie du XIXe siècle » in LENAIN, Thierry et LORIES, Danielle (dir.), *Mimèsis. Approches actuelles*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Essais », 2007, pp. 193-241.

Posons d'entrée de jeu la question : est-il encore pertinent, aujourd'hui, d'envisager la photographie au départ d'un concept comme celui de mimèsis, entendu ici sommairement au sens d'imitation ou de ressemblance, et élaboré depuis l'Antiquité dans les champs de la peinture ou du théâtre ? La mimèsis constitue-t-elle un outil conceptuel opératoire pour faire progresser la connaissance de la photographie dont le territoire déborde celui de l'art ? Peut-on espérer en tirer quelques résultats, sachant que depuis longtemps déjà la théorie de la photographie a abandonné le concept de mimèsis pour tenter de définir l'essence de cette image si singulière, conçue aujourd'hui moins comme imitation que comme empreinte ? Dès 1895, le logicien américain Charles Sanders Peirce (1) avait déjà souligné la nature duplice de la photographie qui, tout en ressemblant à son référent, ne peut être produite que par une relation de connexion physique avec lui. Cette ambivalence en fait une illustration exemplaire de la distinction peircienne entre les index, ces signes qui se caractérisent par une relation de contiguïté avec leur référent (la fumée, l'ombre, la girouette, la trace, etc.), et les icônes qui se caractérisent par une relation de ressemblance. Les catégories de Peirce annonçaient ainsi un changement épistémologique radical qui rendait de fait obsolète toute approche de la photographie qui ne considérerait en elle que son iconicité. Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes admet la mimèsis photographique, sa capacité d'imiter à la perfection le modèle, tout en refusant péremptoirement de questionner cette illusion au nom d'un référentialisme radical : « Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit » (2). À la suite de Barthes, les théories essentialistes émises dans les années 1980 (3) ont déplacé à nouveau le discours sur la photographie en considérant les effets immédiats de sa nature indiciaire. Si l'image est contiguë à son référent, il faut alors admettre, comme l'a écrit Philippe Dubois, qu'il n'est plus possible de penser la photographie en dehors de l'acte qui la fait être. Les théories de l'image-acte ont délaissé le souci de l'image, et plus encore ce qu'elle représente, pour ne plus considérer que son processus : « ce qu'on photographie, a pu dire Denis Roche, c'est le fait qu'on prend une photo » (4). À la fin des années 1980, la cause semblait entendue : en matière de photographie, le concept de mimèsis semblait devenu totalement incongru pour énoncer quelque chose de ce que serait, *en soi*, la photographie.

Depuis lors, la validité des théories essentialistes a été vivement contestée en raison de leur ignorance délibérée de la variété des pratiques historiques, sociales, artistiques ou encore scientifiques de la photographie. Au regard de l'histoire et des *cultural studies* anglo-saxonnes, vouloir embrasser sous un même discours la multitude des pratiques et des images photographiques anciennes et actuelles revient à éliminer les spécificités de chacune d'elles et à les rapporter à un commun dénominateur forcément réducteur. Il ne s'agit pas de nier la nature indiciaire de l'image

photographique ni l'importance de prendre en compte son processus de production. Il s'agit, bien au contraire, de considérer la singularité fondamentale de chaque acte photographique qui, parce qu'il se commet dans le réel et se situe dans le temps et dans l'espace, s'inscrit forcément dans l'histoire, laquelle, en retour, le détermine.

La critique des théories essentialistes justifie-t-elle pour autant d'en revenir au concept de mimésis pour questionner la « vérité » de l'image photographique ? C'est ce que fait André Rouillé dans un ouvrage récent (5) qui a certes le mérite de replacer son questionnement dans une perspective historique, et de rappeler que l'imitation participe d'un processus de construction du vrai. Mais outre le fait que Rouillé fait reposer ce processus sur un phénomène de croyance qu'il ne déconstruit pas, son propos tend à confondre tous les discours supposés soutenir la croyance en la vérité de l'image photographique, des premiers commentaires portés sur la nouvelle image (ceux de Jules Janin, de Francis Wey ou d'Eugène Delacroix dans les années 1850 par exemple) à ceux d'un Philippe Soupault en 1931 ou d'un Roland Barthes en 1980, sans aucune considération envers l'historicité même de ces discours ni leur cadre d'énonciation. Ce n'est pas le moindre des paradoxes de cet ouvrage que de faire le procès des théories essentialistes tout en énonçant des généralités sur ce que serait *la* photographie (titre de l'ouvrage), comme si tous ces commentateurs parlaient de la même chose, de *la* photographie hors de toute contingence historique.

Une chose semble certaine : dépassé sur le plan d'une esthétique de la photographie, le concept de mimésis conserve cependant tout son intérêt sur le plan d'une histoire des idées, en l'occurrence l'histoire de *l'idée de photographie*, dont François Brunet, dans un ouvrage fondateur (6), a jeté les premiers jalons. Dans cette histoire, la notion de mimésis conserve toute sa pertinence théorique eu égard à des discours énoncés *in tempore non suspecto*, c'est-à-dire en un temps où la pensée de la photographie ignorait la notion d'index et continuait à s'énoncer au départ de concepts élaborés dans le champ de la peinture. Comme l'avait déjà compris Philippe Dubois (7), l'analyse de ces discours permet de mesurer combien la notion de mimésis demeure la référence implicite et structurante de la critique photographique au XIX^e siècle, y compris chez tous ceux qui, nombreux, le regrettant ou non, rechignaient à lui trouver une quelconque dimension artistique. Il convient donc à présent de relire ces discours, depuis les origines mythiques de la photographie, où l'image à venir est encore rêvée, jusqu'à la fin du XIX^e siècle où, à la faveur du pictorialisme, elle se pense à nouveau au regard de la peinture, afin d'examiner en quoi le concept de mimésis a pu tracer le chemin serpentin et tortueux sur lequel a progressé l'idée de photographie.

1. L'idéal de la mimésis

Concevoir la photographie comme une image « naturelle » produite par la lumière est un des lieux communs des théories essentialistes inspirées par un célèbre texte d'André Bazin (8). Néanmoins, comme le rappelle Louis Marin, la nature elle-même est « ouvrière de mimésis » : « Les images qui flottent à la surface calme des ondes sont parfaites, mais éphémères : leur représentation se mesure au moment de la présence fugace des êtres animés à leurs bords. Il faudra Narcisse pour rester immobile, fasciné par son image au point d'en mourir. » La peinture, ajoute Marin, « répéterait à son tour cette artificialité de la nature, mais en surmontant sa déficience propre qui est de l'ordre du temps » (9). Considérant les origines mythiques de la peinture, Marin pointe ce désir de *fixer* les reflets éphémères produits par la nature. Platon, dans les pages célèbres de *La République* consacrées à faire le procès de la mimésis, envisage un « artisan manuel » qui serait capable de produire « tous les végétaux qui proviennent de la terre [...], les êtres vivants — les autres êtres aussi bien que lui-même — [...] la terre aussi bien que le ciel, et tout ce qui existe sous terre dans l'Hadès », et que cet artisan

pourrait être n'importe qui, même l'interlocuteur de Socrate si seulement il consentait « à prendre un miroir et à le retourner de tous côtés » (10). S'ensuit alors une discussion sur la peinture qui, elle aussi, produit des apparences. Aux origines mythiques de toute représentation, le reflet dans l'eau calme, le reflet du miroir auraient fait naître ce « vieux rêve de l'humanité » qu'est le désir éminemment fantasmatique d'imiter la nature à la perfection en fixant l'image du miroir. Un vieux rêve qui va susciter, chez les poètes et les conteurs, Stace un des premiers (11), l'idée d'un miroir capable de conserver les traits de celui qui le regarde. Au XVIII^e siècle, le roman *Giphantie*, écrit en 1760 par Charles-François Tiphaigne de la Roche, raconte comment un ouragan a miraculeusement transporté le narrateur dans une île magnifique perdue au milieu d'une mer de sables mouvants, au centre de l'Afrique. L'hôte du visiteur, préfet de l'île, lui apprend que viennent se reposer là, et se concerter, les « esprits élémentaires » qui veillent à la sécurité du genre humain et à la bonne administration des airs, des eaux, des entrailles de la terre et du feu. Ces esprits ont inventé toutes sortes de merveilles, que le préfet présente au narrateur. Il l'introduit dans une salle dont la fenêtre laisse voir un océan. N'en croyant pas ses yeux, le narrateur se précipite vers la fenêtre mais butte contre un obstacle : l'océan est une illusion. Son hôte explique :

« Les esprits élémentaires, poursuit le préfet, ne sont pas si habiles peintres qu'adroits physiciens ; tu vas en juger par leur manière d'opérer. Tu sais que les rayons de lumière, réfléchis de différents corps, font tableau et peignent ces corps sur toutes les surfaces polies, sur la rétine de l'œil par exemple, sur l'eau, sur les glaces. Les esprits élémentaires ont cherché à fixer ces images passagères ; ils ont composé une matière très subtile, très visqueuse et très prompte à se dessécher et à se durcir, au moyen de laquelle un tableau est fait en un clin d'œil. Ils enduisent de cette matière une pièce de toile et la présentent aux objets qu'ils veulent peindre. Le premier effet de la toile est celui du miroir ; on y voit tous les corps voisins et éloignés dont la lumière peut apporter l'image. Mais, ce qu'une glace ne saurait faire, la toile, au moyen de son enduit visqueux, retient les simulacres. Le miroir vous rend fidèlement les objets, mais n'en garde aucun ; nos toiles ne les rendent pas moins fidèlement, et les gardent tous. Cette impression des images est l'affaire au premier instant où la toile les reçoit : on l'ôte sur-le-champ, on la place dans un endroit obscur ; une heure après, l'enduit est desséché, et *vous avez un tableau d'autant plus précieux, qu'aucun art ne peut en imiter la vérité* ; et que le temps ne peut en aucune manière l'endommager. Nous prenons dans leur source la plus pure, dans le corps de la lumière, les couleurs que les peintres tirent de différents matériaux, que le laps des temps ne manque jamais d'altérer. La précision du dessin, la vérité de l'expression, les touches plus ou moins fortes, la gradation des nuances, les règles de la perspective, nous abandonnons tout cela à la nature qui, avec cette marche sûre qui jamais ne se dément, trace sur nos toiles des images qui en imposent aux yeux, et qui font douter à la raison si ce qu'on appelle réalités ne sont pas d'autres espèces de fantômes qui en imposent aux yeux, à l'ouïe, au toucher, à tous les sens à la fois. » (12)

À bien considérer ce texte prophétique, on n'y trouve pas seulement la préfiguration d'un moyen (certes fantaisiste) de fixer les « images passagères » des miroirs, on y trouve aussi la teneur exacte du débat qui va se focaliser autour de la photographie et des questions esthétiques qu'elle pose tout au long du XIX^e siècle, celle de la mimésis en premier. Ce qui est en jeu dans cette histoire, c'est bien la possibilité de fixer l'image du miroir et le fait que l'image ainsi obtenue, dont on vante le dessin, les ombres, les règles de la perspective, la justesse, la vérité, produise un tableau « *d'autant plus précieux qu'aucun art ne peut en imiter la vérité* ». L'illusion de ce tableau est un trompe-l'œil qui en impose aux yeux au point de faire douter de la réalité elle-même. S'exprime ainsi en des termes qui sont précisément ceux de la mimésis (l'art, l'imitation, la vérité, l'illusion) l'idéal que la photographie aura à atteindre : une image d'autant plus vraie qu'elle serait obtenue *sine manu facta*, donc sans *technè*, sans *art*, sans travail, sans artifice ; une image conforme à la nature sans être construite par l'homme ; une image qui ne pourrait mentir puisqu'elle serait « naturelle » et que son processus d'obtention serait le

plus sûr garant de sa *vérité*. Un tel projet semble d'autant plus fantasmatique qu'il pousse loin l'idéal à atteindre, jusqu'au paradoxe : là où Platon dénonçait la mimèsis éloignée du vrai « au troisième degré », s'énonce ici le rêve d'une mimèsis idéale, capable de produire une imitation sans art, un simulacre non trompeur, une *apparence vraie*. L'idéal paradoxal de la mimèsis serait une illusion sans leurre, garante de vérité.

La même idée d'une image « naturelle », produisant l'idéal de la mimèsis, se retrouve dans tous les discours d'accompagnement de l'invention de la photographie. Dès 1829, Niepce décrit l'héliographie comme un procédé consistant à « reproduire *spontanément* par l'action de la lumière, avec les dégradations de teintes du noir au blanc, les images reçues dans la chambre obscure » (13). Un prospectus distribué par Daguerre en 1838 annonce que « le daguerréotype n'est pas un instrument qui sert à dessiner la nature, mais un procédé physique et chimique qui lui donne la facilité de *se reproduire d'elle-même* ». Le document précise qu'« avec ce procédé, sans aucune notion de dessin, sans aucune connaissance en chimie et en physique, on pourra en quelques minutes prendre les points de vue les plus détaillés, les sites les plus pittoresques [...] » (14). Comme l'a montré François Brunet, l'idée que la photographie serait accessible à chacun va justifier l'attribution d'une pension aux inventeurs plutôt que le recours au système classique de protection de l'invention par la voie d'un brevet. Il suffira pour cela d'imposer l'idée que le daguerréotype serait moins une invention qu'une *découverte*, qu'en conséquence l'image photographique serait un phénomène naturel, une image « a-technique » (15) dont il est dit, dans les motifs du projet de loi, que « chacun pourra s'en servir. Le plus maladroit fera des dessins aussi exactement qu'un artiste exercé. » (16) La même idée est reprise par François Arago en 1839, dans son célèbre discours devant la Chambre d'abord (le 3 juillet), l'Académie des Sciences ensuite (le 19 août) : « Le daguerréotype ne comporte pas une seule manipulation qui ne soit à la portée de tout le monde. Il n'exige aucune connaissance du dessin, aucune dextérité manuelle » (17). Arago tente ici d'occulter que l'effet de ressemblance du daguerréotype, effectivement saisissant, n'en est pas moins le produit d'une savante construction. S'il n'exige de fait aucune connaissance du dessin, il n'en est pas moins vrai que, pour l'obtenir, il faut manipuler un appareillage sophistiqué, acquérir la maîtrise de processus chimiques complexes, obéir à des règles optiques qui ne sont en rien des lois naturelles mais qui font de la photographie, au contraire, un pur artefact. Brunet a montré que l'occultation des conditions réelles d'obtention de l'image daguerrienne a ses raisons institutionnelles : faire de la photographie le parfait auxiliaire de l'État en même temps que l'emblème de la Nation. Par sa référence étonnante à l'expédition menée par Bonaparte en Égypte, moins glorieuse par ses succès militaires que par les données scientifiques qu'elle en a rapportées et qui ont été publiées dans la célèbre *Description de l'Égypte*, Arago n'hésite pas à affirmer que, si l'on fournissait des chambres photographiques à l'Institut d'Égypte, sur les planches de l'ouvrage « de vastes étendues d'hiéroglyphes *réels* [iraient] remplacer des hiéroglyphes *fictifs* ou de pure convention », et que, puisqu'elle est soumise aux règles de la perspective, la photographie permettrait de connaître les *dimensions exactes* des parties inaccessibles des édifices. À la ressemblance parfaite, à la fidélité de l'image s'ajoute l'avantage économique : un seul homme pourrait faire le travail là où le dessin exigerait « des vingtaines d'années et des légions de dessinateurs » (18).

2. L'art et l'image

Pour rendre crédible cette idée paradoxale que la photographie permettait d'atteindre objectivement l'idéal de la mimèsis puisqu'elle pouvait produire une imitation vraie, il fallait d'abord

la fonder esthétiquement. Arago fait pour cela appel à un peintre d'histoire, Paul Delaroche, connu pour ses reconstitutions minutieuses d'anecdotes historiques :

« Dans une note rédigée à notre prière, ce peintre célèbre déclare que les procédés de M. Daguerre “portent si loin la perfection de certaines conditions essentielles de l'art, qu'ils deviendront pour les peintres, même les plus habiles, un sujet d'observation et d'études”. Ce qui frappe dans les dessins photographiques, c'est que le fini d'un “précieux inimaginable ne trouble en rien la qualité des masses, ne nuit en aucune manière à l'effet général”. “La correction des lignes, dit ailleurs M. Delaroche, la précision des formes est aussi complète que possible dans les dessins de M. Daguerre, et l'on y reconnaît en même temps un modèle large, énergique, et un ensemble aussi riche de ton que d'effet... Le peintre trouvera dans ce procédé un moyen prompt de faire des collections d'études qu'il ne pourrait obtenir autrement qu'avec beaucoup de temps, de peine et d'une manière bien moins parfaite, et quel que fut d'ailleurs son talent. [...] En résumé, l'admirable découverte de M. Daguerre est un immense service rendu aux arts.” » (19)

Bien qu'Arago ne cite que des fragments de la lettre qu'il a reçue de Delaroche, dont on ne connaît pas l'original, son ambivalence est remarquable. D'un côté, le peintre apporte au Député l'argument d'autorité dont celui-ci a besoin : oui, le daguerréotype a toutes les qualités requises d'une imitation parfaite, il porte « loin la perfection de certaines conditions essentielles de l'art », son fini « d'un précieux inimaginable, ne trouble en rien la qualité des masses », « la correction des lignes, la précision des formes est aussi complète que possible » ; d'un autre côté, Delaroche se défend bien de confondre l'image daguerrienne et l'art : non, le daguerréotype n'est pas l'art, il n'est qu'« un moyen prompt de faire des collections d'études », il est « un immense service rendu aux arts ». La démarcation ici énoncée pour la première fois entre l'art et cette nouvelle image capable de produire une imitation parfaite va alimenter tous les débats artistiques et surtout judiciaires (sur la question du droit d'auteur des photographies) tout au long du siècle. Pour la première fois dans cette histoire, l'art et l'image se séparent. De cette séparation naît la notion d'image, au sens moderne du terme (20).

Replacée dans le champ de la pensée esthétique, la démarcation de Delaroche, par contre, n'a rien de nouveau. On peut la rapporter au débat traditionnel entre l'art et l'illusion, dont les origines, on le sait, sont platoniciennes. Si, pour Platon, toute mimésis est éloignée du vrai « au troisième degré », le philosophe n'en opère pas moins une distinction entre une « mimésis de la vérité » qui serait celle de l'*eikôn*, et une mimésis de l'illusion et du trompe-l'œil qui serait celle de l'*eidolôn*. Comme l'a rappelé Michèle Sinapi (21), l'*eikôn* désigne une image « animée », vivante comme un portrait et cependant distincte de son modèle, en retrait par rapport à celui à qui elle ressemble mais avec qui elle ne se confond pas. L'*eidolôn* par contre est un double, un leurre qui désigne plus spécifiquement un fantôme, l'image du mort dans le rêve, l'effigie du mort, la figurine, ou encore l'image du miroir qui permet de reproduire toute chose. Rejetant le daguerréotype hors du domaine de l'art, Delaroche réactive sans le savoir la distinction platonicienne entre l'*eikôn* et l'*eidolôn*, sans pour autant entrevoir tout ce que la théorie de la photographie, qui n'existe pas encore, tirera plus tard d'un rapprochement entre cette image et le fantôme, ou l'effigie du mort.

La distinction de Delaroche évoque également celle, bien connue, qu'Aristote établit entre le vrai et le vraisemblable. Pour Aristote, écrire le vrai « comme il est arrivé » est l'affaire de l'historien, tandis que l'objet du poète est de traiter du vraisemblable, soit du vrai « comme il aurait pu arriver ». Si l'art du poète est affaire d'imitation, celle-ci n'est en rien simple reproduction des faits, elle est au contraire *idéalisation* :

« Puisque la tragédie est une représentation d'hommes meilleurs que nous, il faut imiter les bons portraitistes : rendant la forme propre, ils peignent des portraits ressemblants, mais en plus beau ; de même le poète qui représente des hommes coléreux, apathiques, ou avec

d'autres traits de caractères de ce genre, doit leur donner, dans le genre, une qualité supérieure ; un exemple en matière de dureté, c'est l'Achille d'Agathon et d'Homère. » (22)

De cette nécessité d'idéaliser le vrai naît une distinction essentielle :

« C'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. Le "général", c'est le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement. C'est le but que poursuit la poésie, tout en attribuant des noms aux personnages. Le "particulier", c'est ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé. » (23)

En résumé, le particulier est au vrai ce que le général est au vraisemblable. Il y a donc pour Aristote deux formes d'imitation (qui se distinguent des deux formes platoniciennes de l'*eikôn* et de l'*eidolôn*), l'une qui prête attention à la vérité historique du détail particulier, l'autre qui s'en tient à la ressemblance idéalisée du général. Ainsi se tisse la dialectique de la mimésis qui, dès l'Antiquité, impose l'idée que l'art ne se confond ni avec la vérité historique, ni avec l'illusion. Au XVIII^e siècle, Marmontel ne le dira pas autrement : « Dans les arts d'imitation la vérité n'est rien, la vraisemblance est tout ; et non seulement on ne leur demande pas la réalité, mais on ne veut pas même que la feinte en soit l'exacte ressemblance » (24). On retrouve ces deux formes de mimésis chez Quatremère de Quincy, dans un texte contemporain de l'invention de la photographie (1837) :

Ainsi, pour ne citer d'abord, dans l'art d'écrire que le genre de la narration, ou la manière de raconter des événements, tout le monde sait qu'il y a un mode de vérité qui consiste à tout dire, à rendre compte des plus légers détails, à n'omettre aucune circonstance. Mais l'on sait aussi que l'écrivain peut adopter une autre espèce de vérité, laquelle dédaigne de se traîner sur les détails. [...]

Pour atteindre à la vérité de ce genre, il faut non seulement supprimer le plus grand nombre des détails réels, mais encore refaire ceux dont on use, et les modifier au gré du genre d'imitation abstraite qu'on adopte. Afin que cette vérité puisse s'élever, avec son sujet, dans la région du monde moral et idéal, il faut sacrifier celle qui se traîne sur les traces historiques du monde matériel. Disons-le même : oui, il peut arriver, dans ce sens, que tel poème, avec ses fictions, donne mieux la ressemblance de certains personnages, et une idée plus vraie de certains événements, que telle chronique avec toutes ses pièces justificatives. » (25)

Considérant la manière dont la mimésis traite la question du détail, Quatremère oppose deux vérités, celle « qui consiste à tout dire, à rendre compte des plus légers détails » et « une autre espèce de vérité, laquelle dédaigne de se traîner sur les détails » et qui donne « mieux la ressemblance de certains personnages et une idée plus vraie de certains événements ». Cette seconde vérité, dit-il, doit « s'élever [...] dans la région du monde moral et idéal ». C'est en ces termes, opposant la vérité du détail et la vraisemblance idéalisée, que la dialectique de la mimésis va traverser tous les débats esthétiques portant sur la photographie au XIX^e siècle. Ces termes sont précisément ceux de la fameuse « théorie des sacrifices » dont Delacroix sera l'illustre propagateur, mais dont on oublie souvent que Quatremère en avait déjà jeté les bases.

3. La théorie des sacrifices

« *Sacrifices* : Ce qu'il faut sacrifier, grand art que ne connaissent pas les novices. Ils veulent tout montrer » (26), écrit Delacroix dans son *Journal*. La « théorie des sacrifices », si mal nommée, ne constitue en rien une théorie esthétique (la théorie, c'est la mimésis), mais juste une prescription qui, on l'a vu, ne concerne pas seulement la peinture (27). À la date du 1^{er} septembre 1859, le peintre décrit les conditions auxquelles, selon lui, un art de la photographie serait possible :

« Les photographies qui saisissent davantage sont celles où l'imperfection même du procédé pour rendre d'une manière absolue, laisse certaines lacunes, certains repos pour l'œil qui lui permettent de ne se fixer que sur un petit nombre d'objets. Si l'œil avait la perfection d'un verre grossissant, la photographie serait insupportable : on verrait toutes les feuilles d'un arbre, toutes les tuiles d'un toit et sur ces tuiles, les mousses, les insectes, etc. Et que dire des aspects choquants que donne la perspective réelle, défauts moins choquants peut-être dans le paysage, où les parties qui se présentent en avant peuvent être grossies, même démesurément, sans que le spectateur en soit aussi blessé que quand il s'agit de figures humaines ? Le réaliste obstiné corrigera donc dans un tableau cette inflexible perspective qui fausse la vue des objets à force de justesse. » (28)

Vingt ans après le discours d'Arago, Delacroix en appelle à « l'imperfection du procédé », nécessaire selon lui pour offrir « certains repos pour l'œil ». La justesse de la perspective et la profusion des détails, ces deux qualités intrinsèques de la photographie que louait tant Arago produisent pour Delacroix l'effet inverse de fausser la vue des objets. La photographie serait insupportable, dit-il, si l'œil pouvait voir « toutes les feuilles d'un arbre, toutes les tuiles d'un toit ». D'Arago à Delacroix se trace ainsi une ligne de démarcation qui partage en deux grandes catégories l'ensemble des discours d'accompagnement de la jeune photographie : d'un côté les discours enthousiastes, qui s'émerveillent des qualités extraordinaires de la nouvelle image dont ils vantent la perfection du détail ; d'un autre côté, les discours plus réticents, voire franchement hostiles, qui dénie à la photographie toute qualité artistique au nom, précisément, de la vraisemblance idéalisée. Il est intéressant de rapprocher ces discours car de leur simple juxtaposition, il ressort que ce sont souvent pour les mêmes motifs que les uns applaudissent ce que les autres abhorrent.

L'un des tout premiers admirateurs du daguerréotype en vante les mérites avant même que le procédé ne soit divulgué à l'Académie des Sciences, avant même, donc, qu'Arago ne prononce son fameux discours. Dans un article dithyrambique paru dans *L'Artiste* en avril 1839, Jules Janin s'enflamme pour la merveilleuse invention dont il n'a vu pourtant que les quelques plaques obtenues par Daguerre mais dont il dit qu'elle est « un miroir qui garde toutes les empreintes » :

« Et quelle que soit l'ombre qui se projette sur cette planche, la terre ou le ciel, ou l'eau courante, la cathédrale qui se perd dans le nuage, ou bien la pierre, le pavé, le grain de sable imperceptible qui flotte à la surface ; toutes ces choses, grandes ou petites, qui sont égales devant le soleil, se gravent à l'instant même dans cette espèce de chambre obscure qui conserve toutes les empreintes. Jamais le dessin des plus grands maîtres n'a produit de dessin pareil. Si la masse est admirable, les détails sont infinis. Songez donc que c'est le soleil lui-même, introduit cette fois comme l'agent tout puissant d'un art tout nouveau, qui produit ces travaux incroyables. Cette fois, ce n'est plus le regard incertain de l'homme qui découvre au loin l'ombre ou la lumière, ce n'est plus sa main tremblante qui reproduit sur un papier mobile la scène changeante de ce monde, que le vide emporte. [...] »

Nulle main humaine ne pourrait dessiner comme dessine le soleil : nul regard humain ne pourrait plonger aussi avant dans ces flots de lumière, dans ces ténèbres profondes. Nous avons vu ainsi reproduits les plus grands monuments de Paris, [...] et dans chacun de ces chefs-d'œuvre, c'était la même perfection divine. [...] » (29)

Fasciné par une image qui surpasse « le dessin des plus grands maîtres » et dont il vante la capacité à reproduire « le grain de sable imperceptible qui flotte à la surface », Janin est amené par son enthousiasme à fortement exagérer les choses et même à fantasmer sur ce qui n'existe pas encore. Il anticipe l'instantané : un daguerréotype ne s'obtient pas « à l'instant même » (il faut encore plusieurs minutes de pose), ne capte pas l'image de « l'eau courante » ni celle de la « scène changeante de ce monde » ; il sous-estime la sensibilité des plaques qui interdisent de photographier dans des « ténèbres profondes ». Plus loin, tout en reconnaissant que le daguerréotype ne permet pas encore d'obtenir des portraits, Janin écrit cependant : « telle est la puissance de ce reproducteur acharné [...] »

qu'il reproduit à l'instant même le coup d'œil, le froncement du sourcil, la moindre ride du front, la moindre boucle de cheveux qui s'agite. » (30) Ce pur fantasme en dit long sur la prédisposition d'une partie du public français à attribuer au daguerréotype des qualités de « perfection divine ». La perception de la photographie franchit les frontières du visible pour déborder sur le territoire du divin, seule puissance capable d'expliquer un tel degré de perfection. « Il s'agit ici, ajoute encore Janin, de la plus délicate, de la plus fine, de la plus complète reproduction à laquelle puissent aspirer les œuvres de Dieu et les ouvrages des hommes » (31). L'idéal de la mimésis devient affaire de croyance.

Qu'ils s'en félicitent ou qu'ils s'en plaignent, les premiers commentateurs de la photographie font de la profusion des détails qu'enregistre mécaniquement le daguerréotype une question esthétique majeure. En 1851, Francis Wey exprime catégoriquement son hostilité au nom d'une « condition d'art dont il est important de se préoccuper, [...] *le style* » :

« Rien n'y est plus contraire que l'indiscrète 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'écritaires, de statuette, 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. » (32)

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 concentre, 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.

Dans son célèbre commentaire du Salon de 1859, Baudelaire ne dit pas autre chose, mais il accuse moins la technique du daguerréotype que « la bêtise contemporaine » et le « goût du petit » du public moderne contaminé par l'industrie. Le déplacement du point de vue (de la production de l'image vers sa réception) est intéressant car il fait de l'opposition entre l'art et l'illusion, entre le vrai et le vraisemblable une question de goût et de croyance, donc un phénomène de société :

« Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature, cela est bien entendu. En matière de peinture et de statuaire, le *Credo* actuel des gens du monde, surtout en France [...] est celui-ci : "Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature [...]. Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature [...]. Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu". Un dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie. Et alors elle se dit : "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie." À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie,

un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. [...] Des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini. L'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même, ne laissa pas échapper une si belle occasion de se satisfaire. [...] Cela tombe sous le sens que l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et que la confusion des fonctions empêche que chacune soit bien remplie. [...] S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé, ni suppléé la littérature. » (33)

Exprimant ainsi son mépris envers « la sottise de la multitude », Baudelaire ne fait rien d'autre que réaffirmer sa propre séparation d'avec l'ordre social, sa haine de la « société immonde » de laquelle l'artiste doit se détacher, en vertu du principe d'anomie qu'a décrit Bourdieu dans *La règle de l'art*. Mais le principal n'est pas là. Comme Janin avant lui, mais dans un sens exactement opposé, Baudelaire décrit la fascination de cette société qui se rue « comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image ». La confusion qui en résulte, entre l'art et la photographie, est attribuée à un phénomène de croyance dont le paradigme s'égrene tout au long du texte : « confirmer la sottise dans sa foi », « le *Credo* actuel des gens du monde », « je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature ». La religion y a autant sa part (« un Dieu vengeur », « Daguerre fut son messie ») que le « fanatisme » qui s'est emparé de tous ces « adorateurs du soleil ». S'en prenant ainsi à « la foule idolâtre », Baudelaire dénonce le culte des « idoles », des *eidolôn*, des doubles, des leurres, des fantômes. Le même Baudelaire accepte pourtant de se laisser photographier par Nadar et par Carjat, et exprime, dans une lettre à sa mère datée de 1865, son désir d'obtenir son portrait photographique :

« Je voudrais bien *avoir* ton portrait. C'est une idée qui s'est *emparée* de moi. Il y a un excellent photographe au Havre. Mais je crains que cela ne soit pas possible maintenant. *Il faudrait que je fusse présent*. Tu ne t'y connais pas et tous les photographes, même excellents, 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. De plus, je voudrais que le visage eût au moins la dimension d'un ou deux pouces. 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*. » (34)

Rejetant la vérité du détail, Baudelaire espère obtenir « un portrait exact, mais ayant le flou d'un dessin », un portrait moins vrai que vraisemblable, un *eikôn* qui exclue « toutes les trivialités du visage », tous ces « aspects choquants » dont parlait Delacroix et qui blessent le regard du spectateur. La lettre de Baudelaire réintroduit dans notre réflexion une donnée essentielle de la mimésis, plus ou moins écartée jusqu'ici : la mimésis n'est pas seulement la question de l'exactitude de la représentation et de sa ressemblance aux choses, elle concerne aussi l'effet que l'imitation produit sur l'œil humain. Selon Delacroix, la vision elle-même élimine ces détails (feuilles d'arbre, tuiles de toit ou rides du visage) qui rendraient la vue insupportable :

« Devant la nature elle-même, c'est notre imagination qui fait le tableau : nous ne voyons ni les brins d'herbe dans un paysage, ni les accidents de la peau dans un joli visage. Notre œil, dans l'heureuse impuissance d'apercevoir ces infinis détails, ne fait parvenir à notre esprit que ce qu'il faut qu'il perçoive ; ce dernier fait encore à notre insu un travail particulier ; il ne tient pas compte de tout ce que l'œil lui présente ; il rattache à d'autres impressions antérieures, celles qu'il éprouve et sa jouissance dépend de sa disposition présente. Cela est si vrai que la même vue ne produit pas le même effet, saisie sous des aspects différents. » (35)

Entre la nature et le tableau s'introduit un troisième terme : le sujet, porteur d'imaginaire. Delacroix rappelle que la mimésis n'est pas seulement l'affaire de la copie et de sa plus ou moins grande ressemblance aux choses. Elle n'est pas seulement une dialectique de l'art et de l'illusion, elle est aussi, avant tout peut-être, l'affaire du sujet, de son regard sur le monde, de la sélection qu'il opère, des impressions qu'il reçoit et de sa *jouissance* à la vue des choses, aussi bien qu'à la vue du tableau.

4. Le plaisir du sujet

Sur les pas de Delacroix, il convient à présent de quitter le terrain de la production de la mimésis et la question de la fidélité de l'imitation, pour aborder celui de la réception de la photographie et poser la question du plaisir que ses premiers spectateurs ont pu ressentir à la vue du daguerréotype. On se souvient de l'enthousiasme de Jules Janin devant les épreuves prises par Daguerre. Celui des premiers daguerréotypistes n'est pas moindre. Leur témoignage permet de constater que tout ce qui pouvait choquer le regard de Delacroix (les feuilles d'arbres, les tuiles du toit) ou celui de Baudelaire (les *trivialités* du visage) est précisément ce qui va procurer un plaisir immense aux premiers spectateurs de la photographie.

Marc-Antoine Gaudin décrit ainsi, non sans ironie, sa première expérience du daguerréotype, effectuée chez l'opticien Lerebours, le constructeur des appareils de Daguerre :

« 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. » (36)

Les premiers daguerréotypes pris à Paris au début des années 1840 montrent en effet, à côté des traditionnelles vues de monuments qui ne le cèdent en rien à la peinture ou à la gravure, des vues prises depuis les fenêtres hautes des immeubles et montrant les toits de Paris, conformément à ce qu'en dit Gaudin (37). Léon Foucault photographie en 1844 une maison, volets clos, sans valeur architecturale particulière, dont on ne voit que le dernier étage et le toit. On peut y compter les ardoises qui le couvrent et les tuyaux de cheminées qui se silhouettent à l'horizon. L'émerveillement dont Gaudin témoigne, les « émotions extraordinaires » et les « sensations inconnues » que procure la vision d'un daguerréotype, rendent compte du bouleversement qui s'opère alors dans l'histoire de la perception des images. Loin de *choquer* le regard, comme le pensera Delacroix vingt ans plus tard, le daguerréotype *change* le regard et marque une date importante dans l'histoire des images (sur cette question, à nouveau, l'art et l'image se séparent). La mimésis photographique provoque un étrange plaisir d'une grande nouveauté. Voir toutes ces choses communes (des tuyaux de poêle, des briques de cheminées, les tuiles du toit) que la peinture avait soigneusement éliminées de ses tableaux suscite « une joie indicible ». L'œil, indifférent devant la banalité du monde, s'illumine soudain devant son image, comme Narcisse devant son reflet. La magie du procédé dispose, entre l'œil et le monde, un curieux miroir dont le magnétisme détourne le regard des choses elles-mêmes pour le diriger vers leur image et étonner l'observateur « de voir ménagée entre chaque brique la place du ciment ». Un

monde inconnu s'ouvre alors au regard, un monde ordinaire qui n'avait jamais été vu pour lui-même, un monde sans doute indigne puisque, jusqu'alors, la peinture l'avait si peu représenté. Des détails infimes confinés dans les recoins obscurs, des miettes visuelles surgissent soudain en pleine lumière. Ces choses nouvelles que le daguerréotype exhibe étaient demeurées dans les marges de la vision, dispersées à la périphérie du visible (38), et cependant si proches qu'on les découvre en ouvrant la fenêtre. Prendre du plaisir à les voir constitue, dans l'histoire du regard comme dans celle des images, un événement pour le moins marquant dont les effets vont se répercuter jusqu'à aujourd'hui.

Le daguerréotype suscite ainsi de nouveaux plaisirs visuels autres que celui de l'imitation ou celui que procure le constat de la vérité des choses représentées : ce sont les plaisirs de la nouveauté (grande affaire de la modernité naissante (39), de la trivialité (autre grande affaire de la modernité, même si le goût du trivial ne s'imposera en art que beaucoup plus tard), de l'insignifiance (compter les tuiles du toit n'aboutit à aucune espèce de signification autre que celle de la capacité du procédé à les représenter), ainsi que celui que procure l'observation du détail pour lui-même sans aucune considération pour la vision d'ensemble : le plaisir fétichiste de l'objet partiel. C'est bien cela qui est remarquable dans le nouveau regard sur l'image que suscite la photographie naissante. Hors de cela, l'image ne présente aucun intérêt notable à l'aune des critères en vigueur en peinture, aucune harmonie de la composition qui s'offre à une quelconque contemplation. Délaissant la vue d'ensemble, peu intéressante, le regard s'abandonne à l'observation assidue de détails insignifiants. Le plaisir qui en résulte n'est plus seulement visuel, il devient voyeuriste.

On se souvient de ce que Pascal disait à propos de la vanité de la peinture « qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux » (40). Vanité du daguerréotype ? Pourquoi photographier ces choses qui ne sont en rien admirables, qui appartiennent au monde réel le plus trivial et donc le moins *vu* ? On touche ici à la différence fondamentale entre la peinture et les premières expériences de la photographie, qui ne relèvent en rien d'un quelconque projet artistique. La peinture ne reproduit les choses que pour mieux se faire voir, pour exposer son propre travail (l'art, la *technè*) et donc pour mieux faire percevoir la dissemblance qui se glisse entre la chose et sa représentation. À l'inverse, en 1839, prendre un daguerréotype permet de vérifier la fiabilité du procédé à reproduire la chose avec exactitude. L'expérience visuelle n'est pas l'affaire de la prise de vue (peu importe ce qu'on photographie), elle vient après coup, en un second temps, lorsque l'image *apparaît* (l'expérience relatée par Gaudin donne à la découverte de l'image l'allure d'une apparition, au sens quasi mystique du terme). Et là, que voit-on ? Non pas les choses elles-mêmes (on ne regarde pas ce qui se trouve devant la fenêtre) mais leur représentation. Pourtant, ce n'est pas le daguerréotype que l'on voit : ce sont les tuiles du toit. Le plaisir, ici, est tout autre que celui offert par la peinture et ses dissemblances. C'est le plaisir non de l'image, mais du double, de l'illusion, du leurre, de l'*eidolôn*. Le plaisir de la mimésis n'est pas le même pour le daguerréotype et pour de la peinture, bien que les deux propositions relèvent, remarque Louis Marin, de la même logique : « une mimétique qui s'excède dans la puissance des doubles et une mimétique qui travaille les ressemblances et les dissemblances par ses figures » (41). On sait combien le daguerréotype peut dissembler (qu'on se souvienne seulement de tous ces passants qui étaient là lors de la prise de vue et qui ont disparu de l'image, rongés par le temps de pose (42)), mais, en 1839, ce n'est pas la dissemblance que l'on voit. Parce que ce n'est pas elle qui plaît.

5. L'inconscient optique

Les textes qui accompagnent les origines de la photographie répètent à satiété cette fascination pour le nouveau, pour le trivial et pour le détail. 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. » (43)

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 d'une grande nouveauté. Le texte accroche le regard du spectateur, le dirige vers des minuties que son œil ne verrait probablement pas : des colonnes sur les façades, un volet, des brouettes, des cheminées, des traces de lavage sur la chaussée. La vie quotidienne dans ce qu'elle a de plus ordinaire et de plus anodin. Talbot devient vététilleux, ergote sur des brouilles qui semblent bien futiles, chicane sur la fine ligne blanche que dessine le contour d'un volet laissé entrouvert. À la manière d'un détective enquêtant sur un improbable crime, il dresse l'inventaire des indices triviaux et accessoires, oblige le lecteur à faire l'examen détaillé non pas de la réalité mais de son image. Le texte, autant que les photographies, l'invitent à faire une expérience visuelle radicalement nouvelle par laquelle il 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 « analyse » de l'image. Le 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, le comptage des pierres de la façade de l'immeuble situé en face et

l'observation de l'orthogonalité des lignes par rapport au cadre permettent 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 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.

Au contraire de la peinture, la photographie n'est pas une image que l'on contemple, c'est une image que l'on scrute, que l'on observe 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'appoint d'un appareil optique supplémentaire : la loupe. À propos d'une vue du portail d'entrée du *Queen's College* d'Oxford, Talbot écrit :

« Pour examiner les images photographiques d'une certaine qualité, il est recommandé de faire usage d'une grande loupe, 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 importunes 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. » (44)

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 donnera plus tard à la notion d'inconscient n'est pas sans rapport avec le bouleversement qui est en train de se produire dans l'histoire des images et du regard. La phrase de Talbot entrouvre un champ insoupçonné, riche et fécond, dans lequel va s'engouffrer tout l'imaginaire de la photographie au XIXe siècle. Walter 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. » (45)

De même que la psychanalyse révèle l'inconscient des pulsions, la photographie *révèle* « un espace tramé d'inconscient ». Elle extirpe une dimension cachée, latente sous la surface visible. Elle voit ce que l'œil humain ne peut pas voir. Elle aurait donc, en dépit de sa nature machinique, le pouvoir de faire voir au-delà du visible, d'éclairer ses zones obscures, et donc de confronter le spectateur à la part ténébreuse du monde, à l'épaisseur de son mystère que cette machine née de la science contribuerait à réduire.

Talbot, lui-même homme de science, établit les conditions de possibilité d'un usage scientifique de la photographie. Il permet d'accomplir effectivement le programme d'Arago en invitant l'homme de science à observer la photographie du phénomène plutôt que le phénomène lui-même, et à prendre le temps de l'étudier. Les sciences, y compris les sciences humaines, vont tirer un immense parti du dispositif de Talbot : l'astronomie avec Jules Janssen, la physiologie du mouvement avec Jules-

Étienne Marey, la psychiatrie avec Albert Londe et la criminologie avec Alphonse Bertillon vont faire de la photographie ce que Janssen appellera, dans une formule célèbre, « la rétine du savant ». 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. 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 ou succomber à ses propres pulsions.

Dans tout ceci, la question essentielle est bien celle du sujet observant placé devant l'image. Benjamin compare l'inconscient de la vue à l'inconscient des pulsions et la photographie à la psychanalyse. Si l'on veut bien déplacer légèrement son propos, quitte à le trahir, on peut concevoir « l'inconscient optique » non comme un phénomène extérieur capté machinalement par l'appareil, mais comme l'expression de la pulsion scopique de l'observateur l'amenant à voir dans l'image ce que, à son insu, *il désire*.

Le dispositif visuel ici reconnu, qui place un observateur devant une image photographique qu'il scrute à la loupe, établit très exactement les conditions qui vont permettre au regard d'évoluer de l'examen attentif au pur fantasme. Un médecin, le Dr Hippolyte Baraduc, spécialiste des maladies nerveuses, franchit le pas et transforme le dispositif visuel décrit ci-dessus en une pure projection fantasmatique qu'il décrit minutieusement dans un livre au titre programmatique : *L'Âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluïdique* (46). Ayant un jour photographié son fils tenant entre ses mains un faisan tué, il obtint une photographie voilée, en laquelle il vit rien de 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. Pure extrapolation, pure 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 chez Talbot et dans les autres champs scientifiques, de Janssen à Muybridge, Marey ou Londe. Comme ceux-là, Baraduc « analyse » ses clichés, il inspecte le voile, la trame qui s'y 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 premier répulsif, le deuxième 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. » (47)

Le détournement de l'image photographique qu'opère Baraduc participe du même élan que celui de Talbot ou des premiers daguerréotypistes qui, loupe en main, « croyaient avoir vu quelque chose » et 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 fantasme 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 castration de l'œil. L'observation de l'image 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. Nul doute que cette expérience procurait au Dr Baraduc un véritable plaisir, non plus celui de comparer le réel à sa représentation (ce qui reviendrait à réifier l'âme elle-même), mais celui d'abandonner son regard au plaisir de voir, de jouir d'une pulsion scopique appliquée à une image noire, en manque de figures, dont l'absence est compulsivement comblée par le fantasme. Ce plaisir-là, qui reste bel et bien un plaisir de l'image, est tout autant un produit de la mimésis, du moins de la croyance en la possibilité d'imitation de la photographie, quand bien même celle-ci ne serait plus figurative. Baraduc, qui jamais ne s'interroge sur la validité scientifique de sa démarche, démontre par l'absurde combien, même en l'absence de figuration, la photographie ne cesse d'être pensée en termes d'imitation. Selon lui, une image noire, vide de toute représentation, imite forcément quelque chose, quitte à ce que ce quelque chose soit invisible (48), quitte aussi à l'appeler l'âme humaine. Baraduc montre de façon exemplaire combien le discours de la mimésis est au cœur de l'idée de la photographie au XIXe siècle, et combien ce discours est le produit de la pulsion scopique du sujet.

6. Mimésis et physiologie

Delacroix, on l'a vu, envisageait la possibilité d'une photographie artistique à la condition d'éliminer tous les « aspects choquants » de l'image. Très vite, des photographes formés dans des écoles d'art et ayant des préoccupations artistiques vont entendre la leçon. Dès 1852, Gustave Le Gray, qui était passé par l'atelier de Delaroche et n'avait pas hésité à envoyer des épreuves au Salon de 1850, où elles avaient été refusées, écrivait, dans des termes que n'aurait pas désavoué le peintre de *La mort de Sardanapale* : « À mon point de vue, la beauté artistique d'une épreuve photographique consiste au contraire presque toujours dans le sacrifice de certains détails, de manière à produire une mise à l'effet qui va quelquefois jusqu'au sublime de l'art. » (49)

Le Gray n'en dira pas plus et l'application à la photographie d'une prescription artistique en vigueur en peinture et en littérature ne suscitera aucune réflexion théorique supplémentaire de sa part. On remarquera cependant que là où Delacroix rapporte la théorie des sacrifices à la nécessité de réserver « certains repos pour l'œil », Le Gray, comme Quatremère avant lui, justifie ce sacrifice au nom du « sublime de l'art ». S'énoncent ici, de manière empirique, les termes d'un débat qui ne sera réellement théorisé que trente ans plus tard, par le physiologiste allemand Hermann von Helmholtz et un photographe amateur anglais, le docteur Peter Henry Emerson. Ce dernier abandonne son métier pour se consacrer 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. Intellectuel cultivé, passionné d'art et ami de Whistler, Emerson puise son inspiration dans la peinture française, celle de l'école de Barbizon (Rousseau, Diaz, 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. Emerson élabore une théorie « naturaliste » de l'art photographique qu'il fait connaître par des conférences et des articles, et qu'il publie en 1888 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'une série de conférences données par le physicien allemand entre 1871 et 1873 et publiées sous le titre *L'optique et la peinture*. Ce dernier texte entreprend 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 ». (50) 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. Von Helmholtz 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. » (51) 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.

Emerson applique les théories du physiologiste allemand à 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 ce qu'il appelle la « turbidité », c'est-à-dire 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'ensuit 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, expression qui désigne l'atmosphère, efface la netteté des contours et des détails de l'image ; plus l'objet est éloigné, plus la couche d'atmosphère interposée est épaisse, plus grande est la turbidité, *coeteris 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 [...]. » (52)

Tout l'intérêt de la pensée de von Helmholtz et d'Emerson est de renouveler l'esthétique de la mimésis en y intégrant des considérations scientifiques issues de la physiologie de la vision. Là où Quatremère de Quincy, dans la foulée de l'esthétique kantienne, prônait un sacrifice des détails au nom d'une vérité devant s'élever « dans la région du monde moral et idéal », la vérité recherchée par von Helmholtz en peinture et Emerson en photographie doit s'accorder aux règles de la physiologie. Ce faisant, l'un et l'autre déplacent considérablement le débat qui perd ici sa dimension transcendante au nom d'une conception positiviste de l'art.

Les prescriptions esthétiques d'Emerson, comme avant lui celles de Delacroix, s'énoncent au nom de la fidélité de la photographie à la vision humaine : 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. La photographie ne prolonge plus le regard, elle s'y conforme et émousse délibérément son acuité pour mieux lui ressembler. Avec Emerson, le sacrifice du détail, jusqu'alors simple obédience à une esthétique en vogue, trouve son fondement — en même temps que sa justification — dans la physiologie de l'œil. Découvrant la possibilité scientifique d'un art de la photographie (qu'il reniera ensuite publiquement), Emerson retrouve, longtemps après

Alberti et Brunelleschi, le chemin qui relie la science et l'art. L'important, cependant, est de voir que ce chemin traverse toujours le terrain de la mimésis et du rapport recherché entre l'imitation et le vrai. Simplement, l'exigence de rompre avec le réalisme photographique s'énonce à présent au nom d'un autre réalisme qui se mesure à l'aune non plus des choses elles-mêmes, mais de la vision du sujet. La fidélité de l'image au regard, ici défendue scientifiquement, passe avant la fidélité de l'image aux choses. Le point de vue, autrefois machinique, s'humanise. Ce changement capital dans la conception de la mimésis photographique va être à l'origine d'une véritable révolution qui va bouleverser toute la pratique artistique de la photographie durant trois décennies au moins.

Il est frappant de constater qu'Emerson, quoiqu'il donne à la photographie un moyen rigoureux d'exprimer la subjectivité, ignore la question du plaisir du spectateur devant l'image. Ceux qui viennent après lui et que l'on appelle aujourd'hui les pictorialistes vont repartir de la nécessité pour la photographie de satisfaire le plaisir du spectateur et entraîner la photographie sur la voie d'une ultime forme d'imitation, non plus l'imitation de la nature, non plus l'imitation de la vision, mais l'imitation de la peinture elle-même.

7. La mimésis pictorialiste

En soi, l'imitation de la peinture n'est pas nouvelle dans l'histoire de la photographie. Dès ses origines, les photographes, parmi lesquels nombre de peintres ratés issus de l'école de Delaroche, donnent à leurs compositions des formes largement pratiquées par les peintres et les graveurs et exploitent les genres les plus courants en peinture : Aubry et Braun composent des natures mortes, Durieu et Volland photographient des nus pour les artistes, Le Gray réalise des marines, Cuvelier et Le Secq imitent les peintres de Barbizon pour leurs paysages en forêt, Hill et Adamson photographient des pêcheurs sur les plages de Newhaven, Baldus photographie des monuments à la manière des planches d'architecture, Robinson et Rejlander mettent en scène des modèles costumés pour les intégrer dans de grandes compositions allégoriques. Quelle que soit la qualité photographique de ces images, le but poursuivi par cette pratique s'inscrit dans la ligne tracée par Delaroche et Baudelaire : la photographie se met au service des artistes dont elle demeure « l'humble servante ». Il n'empêche qu'il s'agit là d'une forme nouvelle de mimésis qui introduit un troisième terme dans la dualité traditionnelle de la nature et de sa représentation : entre la chose et son image se glisse une seconde image, qui a fonction de modèle. La mimésis photographique rencontre de la sorte un double défi contradictoire : être fidèle à l'objet représenté (le référent) autant qu'au genre pictural dont elle s'inspire (la référence). Ce qui revient à se partager entre deux modèles à imiter.

Le pictorialisme va relever ce défi et trancher la contradiction de manière radicale en privilégiant la référence picturale aux dépens du référent photographique. Durant deux décennies, de 1890 à 1910 environ, les nombreux cercles de photographes amateurs qui éclosent un peu partout en Europe et aux États-Unis vont, grâce à leur organisation très structurée, leurs nombreuses expositions et la large diffusion de leurs bulletins de liaison, imposer à la photographie artistique une esthétique homogène largement inspirée par le symbolisme. L'influence des milieux artistiques et littéraires sur ce premier mouvement photographique international va s'exercer à deux niveaux, sur le plan stylistique d'une part, sur le plan social de l'autre. Chacun de ces niveaux correspond à deux formes particulières de mimésis, entendue ici au sens plus étroit de « mimétisme ».

Le mimétisme social est fondamental. Des photographes amateurs revendiquant le statut d'artiste à part entière réclament pour la photographie une place dans le système des beaux-arts et imitent à cette fin toutes les procédures de légitimation de l'art. Afin d'institutionnaliser la photographie artistique, les photographes se regroupent en cercles fermés, clubs ou sociétés réservés à une élite.

Ces associations organisent des manifestations somptueuses dans les hauts lieux de la culture bourgeoise. Des expositions internationales, dont le jury est composé d'artistes peintres, se tiennent dans les "salons", les galeries et les musées et font l'objet de catalogues luxueux. Des séances de projections lumineuses accompagnées de musique symphonique rassemblent la haute société dans les théâtres des métropoles. De prestigieuses publications — livres d'art, albums d'épreuves numérotées et signées, bulletins des associations richement illustrés — contribuent enfin à l'intégration de la photographie dans le marché de l'art. Plus fondamentalement, la mimésis sociale conduit les photographes pictorialistes à adopter une posture imitant celle des poètes — Baudelaire le premier — qui vivent retirés du monde et méprisent la société industrielle et inculte. L'isolement de l'artiste, sa séparation d'avec le corps social sont devenus les conditions nécessaires à l'éclosion de son art. On se souvient que Baudelaire ne manquait pas de mots pour mépriser avec condescendance « la foule idolâtre », « la société immonde », « la sottise de la multitude » dont il redoute les effets comme ceux d'une maladie : « Je leur demanderai à mon tour s'ils croient à la contagion du bien et du mal, à l'action des foules sur les individus et à l'obéissance involontaire, forcée, de l'individu à la foule » (53). Baudelaire en appelle à la clôture des espaces et à l'isolement salvateur de l'artiste, loin de la foule incapable de partager avec lui le sentiment du beau. Il n'est pas le seul. C'est la même pensée, poussée à l'extrême limite, qui anime nombre de courants artistiques et littéraires de la fin du siècle, en particulier les Symbolistes qui refusent en bloc le naturalisme, le positivisme scientifique et la platitude uniformisée de la culture industrielle bourgeoise. L'art et la littérature de la fin du XIX^e siècle s'expriment d'abord par la culture du secret, le repli sur soi, le retrait du monde, l'enfermement névrotique dont le refuge de Des Esseintes dans *À rebours* (roman qui devait au départ s'intituler *Senil*) donne l'image la plus expressive. Le huis clos, avec tout ce qu'il véhicule de mystère et de secret, de peur et de rejet, de dédain de la trivialité du monde, de moiteur et d'étouffement confinant soit à l'extase, soit à la maladie et à la mort, le huis clos est sans doute le paradigme dominant d'une esthétique « fin de siècle » qui réinvente l'idée de « l'art pour l'art », cultive hermétisme et pédanterie, multiplie les barrages intellectuels, encombre les accès à son art d'obstacles insurmontables à qui n'est pas armé d'une volumineuse érudition. Par leurs prétentions artistiques souvent proches de la mouvance symboliste, les pictorialistes expriment une pareille nécessité de se maintenir à l'écart des foules, ce qui revient pour eux à rejeter la pratique photographique de masse popularisée par l'industrie. En 1888, George Eastman avait lancé le premier appareil Kodak avec cette publicité : *"You press the button, we do the rest."* Il donnait ainsi un premier élan à la pratique de la photographie familiale et permettait au plus grand nombre de réaliser soi-même des images photographiques et non plus de les acheter en se rendant dans l'atelier du photographe. C'est évidemment contre cette pratique courante de la photographie, contre cette *facilité* que le pictorialisme proteste, ainsi que cela apparaît mot pour mot dans un article rétrospectif que Constant Puyo, l'un des maîtres du Photo-Club de Paris, écrivit en 1910 : «Cependant chaque année amenait un progrès dans la sûreté des opérations, dans la facilité du travail, dans la vulgarisation des méthodes ; si bien que le jour vint où *il suffit en somme au premier venu de presser un bouton, sans trop s'inquiéter du reste*, pour produire des images techniquement irréprochables ; et, devenus légion, les photographes absorbèrent l'humanité » (54). L'auteur se demande, dans un texte aux accents baudelairiens, « si, au lieu d'enseigner le goût aux foules, (la photographie) ne les avait pas confirmées dans leur passion vulgaire pour le trompe-l'œil, cette odieuse contrefaçon de l'art » (55). Un même mépris à l'égard des foules se lit sous la plume d'un chroniqueur du *Bulletin de l'Association belge de photographie*, qui écrit en 1901 : « En matière d'art, le suffrage universel a vécu ; son application a été reconnue impossible dans ce domaine où le jugement doit être étayé d'une certaine culture » (56). On voit ainsi se dessiner un paradigme qui associe des valeurs sociales, politiques et esthétiques. À l'instar des poètes et artistes symbolistes, les pictorialistes méprisent la foule, rejettent le suffrage universel, cultivent l'élitisme et l'art pour l'art et se moquent de la « passion vulgaire pour le trompe-l'œil ». Toutes valeurs imitées de celles en vigueur dans les

milieux littéraires et artistiques et partagées par une classe de photographes qui se reconnaissent en elles et au nom desquelles ils revendiquent un statut d'artistes.

À ce mimétisme social correspond un mimétisme stylistique. La photographie pictorialiste n'hésite pas à imiter la peinture dans ses manières les plus spécifiques. Les photographes effacent le caractère photographique des épreuves en ayant recours au flou optique ou à des techniques sophistiquées, souvent anciennes, comme la gomme bichromate ou le report à l'huile permettant d'intervenir manuellement, de supprimer du détail, d'estomper les contours ou encore d'assombrir certaines parties de l'image là où le photographe le souhaite. Robert Demachy en France ou Frank Eugène aux États-Unis vont exploiter ces techniques en faisant apparaître dans l'image les traces de brosse ou de pinceau qui attestent de l'intervention manuelle de l'artiste mais aussi de la référence picturale recherchée. Avec le nu posant dans la pénombre de l'atelier, la photographie de paysage est le genre majeur que pratiquent la plupart des pictorialistes. Ils photographient à l'aube ou au crépuscule, par temps de pluie, de neige ou de brouillard, soit dans des conditions climatiques qui constituent autant d'effets de trame, de voilage, de mise à distance du réel. Les lieux photographiés sont le plus souvent désertiques, marécageux, brumeux et suscitent la mélancolie. Aucun monument, aucun site notable que la photographie ne ferait découvrir, ne donnerait à voir. Le réel, certes nécessaire, n'est plus suffisant pour composer une image photographique. La réalité passe à l'arrière-plan de l'image elle-même, s'estompe sous une couche de plasticité qui séduit le regard de l'amateur d'art. Quels que soient les moyens employés, l'esthétique pictorialiste fait de la photographie non plus une "fenêtre ouverte sur le monde", mais un écran aussi opaque qu'une toile peinte. Cet *habillage* du réel a du sens pour un public bourgeois que rassure cette évocation mélancolique d'une nature sauvage et paisible, si éloignée des réalités sociales angoissantes de l'heure. Il exprime le malaise profond ressenti par la bourgeoisie devant une réalité qui lui échappe et son aspiration à trouver un réconfort dans la pénombre d'une nature vierge coupée du monde ou dans la représentation narcissique de son propre mode de vie.

À l'occasion d'une conférence intitulée « L'art et la photographie », le photographe pictorialiste belge Gustave Marissiaux (57) cite Quatremère de Quincy. Celui-ci entend, dans son célèbre essai, définir strictement l'imitation dans les beaux-arts en la distinguant de la simple ressemblance : « Imiter dans les beaux-arts, c'est produire la ressemblance d'une chose, mais dans une autre chose qui en devient l'image » (58). Selon lui, les similitudes que l'on trouve dans la nature ne relèvent pas de l'imitation : « La nature n'imité pas ; c'est elle que l'on imite » (59). La ressemblance entre deux épis ou entre deux fruits d'un même arbre, ou encore entre deux produits manufacturés n'est pas le fait de l'imitation puisque l'un n'est pas *l'image* de l'autre, mais est le fait de la répétition. Quatremère opère ici une distinction essentielle entre répétition mécanique (ou organique) et imitation : « La faculté imitative est réellement caractéristique de l'homme » (60). Dans la foulée du subjectivisme kantien, Quatremère place le sujet au cœur même du processus imitatif, aux deux stades de la production de l'image et de sa réception, si l'on en juge à l'effet que la vue des œuvres d'imitation lui procure :

« Voilà pourquoi l'espèce d'imitation qu'il faut appeler répétition, ne donne aucun plaisir (de la nature de ceux qui appartiennent à l'imitation des beaux-arts). En effet, le plaisir que produit la vue des œuvres de l'imitation procède de l'action de comparer. Il est certain que l'œil et l'esprit, dont l'opération est ici la même, veulent juger, veulent comparer pour juger, et ne jouissent qu'à cette double condition. Si le plaisir est dans le jugement même que l'on porte entre l'objet à imiter et l'objet imitant [...], on comprend que, dans l'imitation par répétition identique, elle ne peut jouir de rien, puisque rien ne l'avertit qu'il y ait quelque chose à comparer, qu'il y ait à juger quelque chose. » (61)

Marissiaux souligne : *le plaisir que produit la vue des œuvres de l'imitation procède de l'action de comparer* (62). Le plaisir que l'imitation procure la distingue radicalement de la simple ressemblance des choses entre elles. Citer Quatremère signifie pour Marissiaux défendre l'idée que la photographie n'est pas une simple *répétition* de la nature, qu'elle n'est pas un phénomène naturel dupliquant le monde, qu'elle n'est pas non plus une illusion. En effet, si l'imitation se distingue de la répétition mécanique, elle se distingue tout autant, et pour les mêmes raisons, de l'illusion. Quatremère à nouveau :

« Le mot *illusion* emporte effectivement avec soi l'idée que les ressemblances dues à l'imitation nous trompent. D'où il sembleroit résulter que puisque nous aimons l'illusion, nous nous plaisons donc à être trompés. Cependant la théorie élémentaire de l'imitation a mis hors de doute que si l'objet à imiter et son image viennent à se confondre, cette confusion, par cela qu'elle nous dérobe la conscience de l'imitation, en annule pour nous l'effet et le plaisir. » (63)

La conscience du sujet, à laquelle renvoie le plaisir ressenti à la vue des œuvres d'imitation, est donc bien le principe transcendantal qui permet à Quatremère de dissocier l'imitation de la ressemblance ou de l'illusion. C'est le même principe qui prévaut dans la revendication pictorialiste de faire reconnaître la photographie comme un des beaux-arts. En effet, l'argument majeur des principaux défenseurs du pictorialisme (Marissiaux en Belgique, Demachy et Puyo en France et surtout Stieglitz aux Etats-Unis) consiste justement à réaffirmer avec force la place du sujet dans la création photographique. Il s'agit de contester l'idée courante de la photographie comme reproduction mécanique du monde, et d'affirmer en retour que l'image est le produit d'une vision, d'une sensibilité, d'un *feeling* comme le dit Stieglitz. Les pictorialistes adoptent la célèbre formule de Zola : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament ». Dans sa préface d'un album de Marissiaux, le peintre Auguste Donnay écrit : « L'homme regarde et discerne. Il peut choisir. Ce choix, c'est la possibilité de l'art. » (64) Marissiaux ajoute : « La personnalité est la caractéristique de l'art, parce que l'art procède uniquement de la pensée humaine. [...] Pourrions-nous, soumis à de telles entraves, donner à nos œuvres un caractère individuel, en dégager notre personnalité ? Je crois que oui. » (65) La référence picturale, l'ensemble des procédés permettant l'intervention manuelle sur l'image, l'estompage du réel sous une épaisse couche pigmentaire traitée à coups de brosses ou de pinceaux, les effets d'écran obtenus par la brume ou les jeux d'ombres et de lumières, tout ceci a pour fonction de produire un plaisir singulier, propre aux œuvres d'imitation. L'effacement du caractère photographique des épreuves et l'anéantissement du détail deviennent ainsi les conditions requises pour la mise en place d'une nouvelle esthétique de la photographie. Paradoxalement, cette nouvelle esthétique répond toujours à une exigence de mimésis.

De la découverte de la photographie aux années 1900, on mesure l'envergure du parcours ici sommairement balisé. Admirée à ses origines comme une « illusion vraie » dont on vantait le rendu des détails, la photographie fut aussitôt condamnée au nom de la théorie des sacrifices. Adjointe fidèle de la recherche scientifique, elle justifia les fantasmes pseudo-scientifiques les plus délirants. Contrainte de se conformer aux limites physiologiques de la vision humaine, elle fut aussitôt asservie au modèle de la peinture. Ce parcours erratique pourrait sembler soumis aux aléas du goût et des humeurs versatiles. Il n'en est rien. Par-dessous les égarements et les contradictions, une pensée de la mimésis et une esthétique du détail arriment entre eux les fragments de cette histoire, qui n'est hétéroclite qu'en apparence. Une pensée et une esthétique elle-mêmes variables et fluctuantes, travaillées de l'intérieur par leur rencontre avec une image infiniment paradoxale. Si l'on peut dire que la mimésis est au fondement de l'idée de photographie au XIX^e siècle, on peut dire tout autant que la photographie a bouleversé la pensée de la mimésis, jusqu'à aujourd'hui.

Notes :

1. Sur la place que la photographie occupe dans la pensée vaste et complexe de Peirce et sur le rôle de celle-ci dans l'évolution des théories de la photographie, on se reportera utilement à FRANÇOIS BRUNET, *Naissance de l'idée de la photographie*, Paris, PUF, 2000, p. 305-329.
2. ROLAND BARTHES, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, Seuil, Cahiers du cinéma, 1980, p.18.
3. HENRI VAN LIER, *Philosophie de la photographie*, Laplume, ACCP - Les Cahiers de la Photographie, 1983.
PHILIPPE DUBOIS, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Labor, Coll. « Media », 1983. (réédité et augmenté sous le titre *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990). GASTON FERNANDEZ CARRERA, *La Photographie. Le néant. Digressions autour d'une mort occidentale*, Paris, PUF, Coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1986.
4. JEAN-MARIE SCHAEFFER, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1987.
5. DENIS ROCHE, *La Disparition des lucioles (Réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Éd. de l'Étoile, coll. « Écrit sur l'image », 1982, p. 73.
6. ANDRÉ ROUILLÉ, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2005. Voir en particulier le chapitre II, p. 72-119.
7. FRANÇOIS BRUNET, *op.cit.*
8. PHILIPPE DUBOIS, *op. cit.*, p. 21-28.
9. ANDRÉ BAZIN, « Ontologie de l'image photographique » (1945), in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éd. du Cerf, 1958, p. 9-17.
10. LOUIS MARIN, « Mimèsis et description », in *De la représentation*, Paris, Hautes études, Gallimard, Seuil, 1994, p. 252.
11. PLATON, *La République*, 596 c sqq.
12. Dans le poème intitulé « Capilli Flavi Earini », dans *Sivae*, III, 4. Cité par JOSEF MARIA EDER, *History of Photography* (1932), tr. Ed. Epstean, rééd. New York, Dover, 1978, p. 5.
13. TIPHAIGNE DE LA ROCHE, *Giphantie* (1760), in FRANCIS LACASSIN (éd.), *Voyages aux pays de Nulle part*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p 1019-1085 (je souligne).
14. Cité par FRANÇOIS BRUNET, *op.cit.*, p. 46 (je souligne).
15. Document reproduit dans *Image*, 1959, vol. 8, n°1, p. 33-34. Cité par FRANÇOIS BRUNET, *op.cit.*, p. 50-51 (je souligne).
16. FRANÇOIS BRUNET, *op. cit.*, chapitre 1.
17. JACQUES LOUIS MANDÉ DAGUERRE, *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, Paris, Alphonse Giroux, 1839. Rééd. La Rumeur des Âges, 1982, p. 1-2 ; cité par FRANÇOIS BRUNET, *op. cit.* p. 90.
18. *Ibid.*, p. 40.
19. FRANÇOIS ARAGO, « Rapport à la Chambre des Députés » (3 juillet 1839) in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences*, 1839, t. 9, p. 257-260. Repris in ANDRÉ ROUILLÉ, *La photographie en France. Textes et controverses : une anthologie 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 36-43.
20. *Ibid.*, p. 39.
21. On objectera qu'il existait avant la photographie des images fonctionnelles (relevés d'architecture, planches de botanique, etc.) qui n'étaient pas assimilées à des œuvres d'art. C'est exact mais leur réalisation requerrait néanmoins des compétences techniques, une maîtrise des règles de la perspective et une virtuosité dont seuls disposaient des dessinateurs formés artistiquement. Dans une société où la notion d'art pour l'art n'avait pas encore pris le sens qu'elle prendra au XIX^e siècle, la différence entre des images d'art et des images sans art ne s'énonce pas distinctement. Il faudra l'apparition des images produites mécaniquement pour que cette distinction s'impose.
22. MICHÈLE SINAPI, « Aspects de la mimèsis dans la politique platonicienne », in *Hermès. Cognition, Communication, Politique*, n°22, « Mimèsis. Imiter, représenter, circuler », Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 17-25. Voir aussi à ce sujet JEAN-PIERRE VERNANT, « Du double à l'image », in *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La découverte, rééd. 1990, p. 339-351.
23. ARISTOTE, *La Poétique*, chap. XV, éd. bilingue, trad. et notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Éd. du Seuil, 1980, p. 87.
24. *Ibid.*, chap. IX, p. 65.
25. JEAN-FRANÇOIS MARMONTEL, *Éléments de littérature* (1787), article « illusion ». Rééd. présentée par SOPHIE LE MENAHEZE, Paris, Éd. Desjonquères, 2005.
26. ANTOINE CHRYSOSTOME QUATREMÈRE DE QUINCY, *Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation propre aux arts du dessin*, Paris, D'Adrien Le Clere et Cie, 1837, p. 164, 166 et 167.

26. EUGENE DELACROIX, *Journal. 1822-1863*, Paris, Plon, coll. « Les mémorables », 1980, p. 615 (13 janvier 1857).
27. Delacroix écrit, à propos de la littérature, celle de Walter Scott en particulier : « Ce qui fait l'infériorité de la littérature moderne, c'est la prétention de tout rendre ; l'ensemble disparaît, noyé dans les détails, et l'ennui en est la conséquence. » *Ibid.*, p. 744 (1^{er} septembre 1859).
28. *Ibid.*, p. 744 (1^{er} septembre 1859).
29. JULES JANIN, « Le daguerréotype » in *L'artiste*, nov. 1838 – avr. 1839, p. 145-148. Repris in ANDRÉ ROUILLÉ, *La Photographie en France, op. cit.*, p. 46.
30. *Ibid.*, p. 50.
31. *Ibid.*, p. 47.
32. FRANCIS WEY, « Théorie du portrait (II) », in *La Lumière*, 4 mai 1851 (n°13), p. 50-51. Repris in ANDRÉ ROUILLÉ (éd.), *La Photographie en France, op. cit.*, p. 120.
33. CHARLES BAUDELAIRE, « Salon de 1859 » (1859), in *Écrits sur l'art*, Paris, Le livre de poche, p. 254-255.
34. CHARLES BAUDELAIRE, Lettre à Mme Aupick, 23 décembre 1865, in *Correspondance*, T. II (1860-1866), Paris, Gallimard, La Pléiade, 1973, p. 554. Cité par PHILIPPE DUBOIS, *op. cit.*, p. 50-51, note 7.
35. *Ibid.*
36. MARC-ANTOINE GAUDIN, *Traité pratique de photographie*, 1844, p. 5-7. Repris in ANDRÉ ROUILLÉ (éd.), *La Photographie en France, op. cit.*, p. 43-44.
37. Plusieurs daguerréotypes de ce genre ont été publiés dans *Paris et le daguerréotype*, catalogue de l'exposition organisée au Musée Carnavalet, Éd. Paris-Musées, 1989. Il est intéressant de constater que, à la manière des premiers spectateurs de ces images, ce catalogue reproduit des détails de daguerréotypes, chose courante dans l'édition des livres d'art mais plutôt rare dans l'édition photographique.
38. Seuls quelques artistes excentriques (comme Thomas Jones par exemple) s'en étaient souciés jusqu'alors.
39. Voir ce qu'en dit WALTER BENJAMIN au chapitre S « Peinture, Modern Style, Nouveauté » de son *Livre des Passages. Paris, capitale du XIX^e siècle*, Éd. du Cerf, 1989, p. 559-579.
40. PASCAL, *Pensées*, n°40-134. Cité par LOUIS MARIN, *loc. cit.* p. 253.
41. LOUIS MARIN, *loc. cit.*, p. 254.
42. Comme dans la célèbre vue du Boulevard du Temple prise par Daguerre en 1838 et commentée par Samuel Morse dans une lettre à son frère datée du 7 mars 1839. Tous les passants qui arpentent le boulevard à cette heure de fin d'après-midi ont disparu. On ne voit plus qu'un cireur de chaussures et son client qui, immobiles durant la pose, ont laissé leur empreinte sur le daguerréotype. Dans son commentaire, Morse constate l'impuissance du procédé à fixer l'image des objets en mouvement (« Ce qui bouge ne s'imprime pas », note-t-il) mais, loin de s'étonner de cette dissemblance, il focalise toute son attention, à nouveau, sur le détail du cireur. La lettre de Morse est citée par HELMUT & ALISON GERNSEHEIM, *L.J.M. Daguerre*, New York, Dover publications, 1968, p. 89-90.
43. WILLIAM HENRY FOX TALBOT, *The Pencil of Nature*, London, Longman, Brown, Green & Longmans (6 fascicules), 1844-1846, non paginé ; rééd. New York, Da Capo Press, 1968, planche II.
44. WILLIAM HENRY FOX TALBOT, *The Pencil of Nature, op. cit.*, planche XIII.
45. WALTER BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie », trad. fr. André Gunthert, in *Études photographiques*, n°1, nov. 1996, Paris, Société française de Photographie, p. 11-12.
46. HIPPOLYTE BARADUC, *L'Âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluide*, Paris, 1896. Sur Baraduc voir entre autres GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p. 90-97 ; PHILIPPE DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais, op. cit.*, p. 216-219.
47. Explication de la planche XXXVIII. Cité par GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie, op. cit.*, appendice 11, p. 281.
48. Il n'est pas inutile de rappeler à cet égard que le livre de Baraduc parut en 1896, un an à peine après la découverte des rayons X par Roentgen.
49. GUSTAVE LE GRAY, *Photographie, traité nouveau, théorique et pratique*, 1852, p. 1-3. Repris in ANDRÉ ROUILLÉ (éd.), *La Photographie en France, op. cit.*, p. 99. Dans sa présentation, Rouillé remarque « l'extraordinaire dépendance de la photographie à l'égard de la peinture ; elle lui emprunte son discours et même parfois la forme de ses images ». Vraie sans doute à l'égard de Le Gray et de quelques autres calotypistes soucieux de faire de la photographie un art, cette assertion ignore combien, dans sa pratique la plus courante, la photographie s'est effectivement détachée de la peinture et a exploré de nouvelles voies, comme on l'a montré ci-dessus.
50. 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.
51. *Ibid.*, p. 196.

52. PETER HENRY EMERSON, *Naturalistic Photography for Students of the Art* (1888), repris in *Photography in Print*, edited by Vicki Goldberg (1981), 2d ed. University of New Mexico Press, Albuquerque, 1988, p. 193-194.
53. CHARLES BAUDELAIRE, « Salon de 1859 », *loc. cit.*, p. 256.
54. CONSTANT PUYO, « La photographie pictoriale », in *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, 1910, p. 260.
55. *Ibid.*
56. L.R. (LEON ROLAND), « Compte rendu de la XIIIe séance de projection organisée par la Section de Liège », in *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, 1901, p. 374.
57. Sur Gustave Marissiaux, voir MARC-E. MÉLON, *Gustave Marissiaux, la possibilité de l'art*, Charleroi, Musée de la photographie, 1997.
58. ANTOINE CHRYSOSTOME QUATREMÈRE DE QUINCY, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, 1825, p. 3.
59. *Ibid.*, p. 4.
60. *Ibid.*, p. 2.
61. *Ibid.*, p. 5-6.
62. GUSTAVE MARISSIAUX, in « L'art et la photographie », conférence donnée devant la section liégeoise de l'Association belge de Photographie le 21 mai 1899, in *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, 1900, p. 178-188.
63. ANTOINE CHRYSOSTOME QUATREMÈRE DE QUINCY, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, *op. cit.*, p. 118.
64. AUGUSTE DONNAY, préface de l'album *Visions d'artiste* de GUSTAVE MARISSIAUX, Liège, Vaillant-Carmanne, 1908, p. 3.
65. GUSTAVE MARISSIAUX, « Comment un Artiste photographe peut être un Photographe artiste », in *Bulletin de l'Association belge de la Photographie*, 1898, p. 271.