

Le regard photographique, la photographie regardée

Fascination et éviction du détail dans la photographie au XIXe siècle

Marc-Emmanuel Mélon

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

Université de Liège

Référence de cette étude (mention obligatoire) :

MÉLON, Marc-Emmanuel, « Le regard photographique, la photographie regardée. Fascination et éviction du détail dans la photographie au XIXe siècle », in *Voir*, Revue du centre de recherche sur les aspects culturels de la vision, n°22 : « Cultures visuelles au XIXe siècle II », Bruxelles, Ligue Braille, mai 2001, pp. 4-17.

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

Ces deux propositions soulignent une première distinction fondamentale entre les deux phases de l'acte photographique. La première associe la prise de vue à l'activité du regard, en raison notamment de l'homologie bien connue entre le globe oculaire et la chambre noire. Elle suggère que la machine photographique puisse « voir » le monde, et donc que la vision ne soit pas, le cas échéant, humaine. C'est l'idée, assez commune, de la photographie comme prothèse de l'œil. Or au fil du XIXe siècle, cette idée n'a pas toujours été déclinée de la même façon. Elle se partage même entre deux conceptions radicalement opposées de la photographie, où celle-ci est pensée, d'un côté comme supérieure à la vision humaine — elle voit mieux et plus distinctement que l'œil —, d'un autre côté comme inférieure à la vision puisqu'elle ne peut, sauf à être traitée d'une certaine manière, représenter le monde avec la même *qualité* que l'image visuelle, laquelle est capable de percevoir la profondeur ou d'importantes différences de contraste entre l'ombre et la lumière là où la photographie ne donne qu'une image plate et grise. Ce partage s'illustre notamment dans les positions respectives d'un Talbot qui, dans les années 1840, s'enthousiasme devant le non vu que la nouvelle image est capable de saisir, et d'un Emerson qui, quarante ans plus tard, s'exerce à réduire la sur-visualité de la photographie aux limites de la vision humaine.

La seconde proposition concerne la réception de l'image. Voir une image, ce n'est pas voir le monde, même si, au fil de l'histoire, la photographie n'eut de cesse de se substituer à lui. Voir une image a ses règles, sa conduite, son cheminement, voire ses moyens optiques, la loupe ou le stéréoscope par exemple. Autant que le regard de la photographie sur le monde, le regard du spectateur sur l'image photographique a une histoire. Comment la photographie a-t-elle été

regardée ? Quelle place a-t-elle réservée à son spectateur ? Comment s'est-elle offerte — ou refusée — à son regard ? Telles sont les questions qui sont ici posées, auxquelles le XIXe siècle a apporté des réponses radicalement différentes, d'un bout à l'autre de son parcours.

L'émerveillement du détail

« *Ils croyaient avoir déjà vu quelque chose*, quoique je ne visse, pour ma part, que des miroirs en plaqué. [...] Je demande à opérer à mon tour, avec le grand appareil : je rêve déjà une épreuve superbe ; mais au bout du compte je n'obtiens que la silhouette du Louvre, et encore fallait-il bien s'y prendre pour l'apercevoir. Mais alors nous éprouvions une émotion extraordinaire et des sensations inconnues qui nous causaient une gaieté folle. [...] Chacun voulut copier la vue qui s'offrait à sa fenêtre, et bienheureux celui qui du premier coup obtenait la silhouette des toits sur le ciel : il s'extasiait devant des tuyaux de poêle ; il ne cessait de compter les tuiles des toits et les briques des cheminées ; il s'étonnait de voir ménagée entre chaque brique la place du ciment ; en un mot, la plus pauvre épreuve lui causait une joie indicible, tant ce procédé était nouveau alors, et paraissait à juste titre merveilleux. »¹

C'est en ces termes, et non sans ironie, que Marc-Antoine Gaudin décrit, en 1844, sa première expérience du daguerréotype, effectuée chez l'opticien Lerebours, le constructeur des appareils de Daguerre. L'émerveillement dont il témoigne pour la nouvelle image, les « émotions extraordinaires » et les « sensations inconnues » qu'elle procure rendent bien compte du bouleversement qui s'opère alors dans l'histoire du regard. Voir les choses les plus communes — des tuyaux de poêle, des tuiles et des briques — impressionnées sur la plaque argentée suscite « une joie indicible ». Voir est un plaisir. L'œil, fatigué de la platitude du monde, s'illumine soudain devant son image. Certes, la fascination du regard devant l'image, comme Narcisse devant son reflet, n'est pas chose nouvelle. Mais ici, la magie du procédé dispose, entre l'œil et le monde, un curieux miroir dont le magnétisme détourne le regard des choses pour le diriger vers leur image et étonner l'observateur « de voir ménagée entre chaque brique la place du ciment ». Cette déviation du regard qui ignore la trivialité du monde réel mais se rassasie de sa représentation constitue, dans l'histoire de la vision, comme dans celle des images, un événement d'une incomparable nouveauté. Avec la photographie (qui ne s'appelle pas encore ainsi), un monde inconnu s'offre au regard, un monde ordinaire et trivial que, jusqu'alors, l'image ne s'abaissait pas à représenter, un monde sans doute indigne puisque le regard n'était pas disposé à le voir. Ces choses nouvelles que soudain le daguerréotype exhibe étaient demeurées jusqu'alors dans les marges de la vision, dispersées à la périphérie du visible. Elles appartiennent au monde, mais un monde de détails infimes confinés dans les recoins obscurs, de miettes visuelles qui, soudain, surgissent en pleine lumière et médusent le regard.

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

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

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

La planche II de l'ouvrage, intitulée « View of the Boulevards at Paris », est accompagnée du commentaire suivant :

« Cette vue a été prise d'une des fenêtres supérieures de l'Hôtel de Douvres, situé au coin de la rue de la Paix. Le spectateur regarde vers le Nord-Est. C'est l'après-midi. Le soleil vient juste de quitter la rangée d'immeubles ornés de colonnes : leurs façades sont déjà dans l'ombre, mais un simple volet resté ouvert s'avance suffisamment vers l'avant pour capter encore un rayon de soleil. Le temps est chaud et poussiéreux et l'on vient juste de laver la rue, ce qui a laissé ces deux larges bandes sombres qui se rejoignent à l'avant-plan parce que, la rue étant partiellement en travaux (comme on peut le remarquer à la présence des deux brouettes), les machines de lavage ont été obligées de traverser la chaussée et de suivre l'autre côté.

Le long du trottoir, une rangée de *citadines* et de cabriolets attendent tandis que plus loin sur la droite une seule voiture reste à distance.

Toute une forêt de cheminées borde l'horizon : en effet, l'appareil enregistre tout ce qu'il voit et il dessinerait certainement avec la même impartialité une conduite de cheminée ou un ramoneur que l'Apollon du Belvédère.

La vue est prise d'une hauteur considérable, comme on peut aisément s'en rendre compte en observant la maison située à main droite ; l'œil se trouve nécessairement à la hauteur de cette partie de la façade où les lignes horizontales et l'appareillage de pierres semblent parallèles aux bords de l'image. »²

Par ce texte à plus d'un égard exceptionnel, Talbot témoigne qu'il a une conscience claire des nouvelles conditions de l'image et de son nouveau rapport au visible. L'observation assidue de l'image elle-même constitue une expérience visuelle à part entière, par laquelle transite la connaissance des choses. Le texte interpelle le regard du spectateur, l'oriente et l'amène à voir ce que, sans cela, l'œil ne verrait probablement pas : une rue, des voitures, des brouettes, des traces de nettoyage, des cheminées et pourquoi pas un ramoneur que l'appareil dessinerait aussi bien que l'Apollon du Belvédère, soit la vie quotidienne dans ce qu'elle a de plus ordinaire. Notre œil plongé dans le fourmillement de détails qui tapissent l'image découvre un non vu et la fine ligne blanche qui dessine le contour d'un volet entrouvert devient le lieu d'une surprenante fascination. Cette attention pour le familier, remarquée depuis longtemps par les historiens, inscrit Talbot dans la longue tradition des peintres du quotidien, qui remonte au XVII^e siècle et dont les plus illustres représentants sont les Hollandais Pieter de Hooch, Samuel van Hoogstraten ou Emmanuel de Witte.

² 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.

Talbot, homme de grande culture, connaît leurs œuvres et les évoque dans son texte. Mais ces peintres n'accompagnaient pas leurs tableaux d'un commentaire analytique comme celui de Talbot, qu'on croirait parti à la recherche du moindre indice d'un improbable crime. Son regard minutieux oblige le lecteur à l'accompagner dans ses investigations et donc à découvrir avec lui toutes ces choses de la vie quotidienne enregistrées par la photographie. Avec un sens étonnant de la pédagogie, Talbot entend former notre regard à l'examen détaillé non pas de la réalité, même si elle n'a jamais été observée ainsi auparavant, mais de son image. Son texte, autant que ses photographies, nous invitent à faire une expérience visuelle radicalement nouvelle par laquelle l'œil découvre le monde à travers sa représentation : *The Pencil of Nature* prend ainsi l'aspect d'une *leçon de choses*, d'un apprentissage du voir, d'une « lecture » de l'image. Son texte invite le regard à « lire » dans l'image elle-même les conditions mêmes de sa représentation : ce volet qu'un rayon de soleil frappe encore alors que la maison est déjà dans l'ombre fait office de cadran solaire et permet de déduire avec un minimum de précision l'heure de la prise de vue. De même, la simple observation de l'orthogonalité des lignes par rapport au cadre permet de situer dans l'espace le point de vue d'où la photographie a été prise. La reconnaissance des paramètres spatio-temporels de la prise de vue nous fait comprendre que cette nouvelle image est indissociable de l'acte qui l'a fait naître, et que c'est bien là sa radicale nouveauté.

La rétine du savant

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

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

Le doute est permis quant à l'authenticité du témoignage, l'observation d'un daguerréotype au microscope ne permettant certainement pas d'y déceler un motif iconographique. Cependant, il en dit long sur l'imaginaire du médium dont on espère, depuis ses origines, qu'il fera avancer la science. Ce que la photographie peut lui apporter est clairement formulé par l'historien de l'art Erwin Panofsky : « Dans les sciences de l'observation ou de la description, l'image n'est pas tant l'illustration de l'exposé que l'exposé même. »⁴ A l'appui de cette affirmation, Panofsky évoque différents instruments optiques comme la perspective centrale, le microscope, le télescope et enfin la

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

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

photographie, qui offrent à l'homme de science la capacité de relever et de consigner des observations. Celles-ci pourront ensuite être réexaminées et surtout recoupées avec d'autres informations afin d'être validées, comme il ressort de ce compte rendu à l'Académie des Sciences relatif à l'application de la photographie à la zoologie :

« Dans les planches photographiques bien faites, telles que les planches de l'Euryale, de l'Agaricie et des Fongies, présentées à l'Académie par MM. Rousseau et Dévéria, on n'aperçoit, pas plus que dans la nature, les détails de structure lorsqu'on les regarde à la vue simple, et les objets représentés conservent alors leur aspect ordinaire ; mais lorsqu'on vient à examiner ces planches à l'aide d'une loupe, on y voit tous les détails que cet instrument ferait voir dans l'objet lui-même, et, par conséquent, ici, une seule et même image peut tenir lieu des deux sortes de figures dont nous venons de parler comme étant généralement nécessaires dans les ouvrages exécutés au pinceau ou au burin. »⁵

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

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

⁵ Henri Milne-Edwards (rapporteur), « Rapport sur un ouvrage inédit intitulé : *Photographie Zoologique*, par MM. Rousseau et Dévéria », in *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences*, t.XXXVI, 1853 (1er sem.), pp. 991-993. Repris in André Rouillé (éd.), *La photographie en France, op. cit.*, pp. 77-78.

⁶ Cf. Monique Sicard, « Passage de Venus. Le revolver photographique de Jules Janssen », in *Etudes photographiques*, n°4, mai 1998, pp. 45-63.

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

d'investigation, elle acquiert, comme le dit André Gunthert, « une fonction heuristique ». On sait l'usage que vont en faire, parmi tant d'autres, Eadweard Muybridge, Jules Marey et Albert Londe ou, dans le champ judiciaire, Alphonse Bertillon.

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

L'inconscient optique

Revenons un instant à Talbot. À propos d'une vue du portail d'entrée du *Queen's College* d'Oxford, celui-ci écrit :

« Pour examiner les images photographiques d'un certain degré de perfection, l'usage d'une grande loupe est recommandé, semblable à celles que les personnes d'un certain âge emploient fréquemment à la lecture. Cela agrandit les objets deux ou trois fois et souvent révèle une multitude de menus détails qui, auparavant, n'avaient été ni observés ni suspectés. De plus, il arrive fréquemment, et c'est un des charmes de la photographie, que l'opérateur découvre en l'examinant, peut-être longtemps plus tard, qu'il a pris de nombreuses choses dont il n'avait pas idée à ce moment-là. On trouve parfois des inscriptions et des dates sur les bâtiments, ou l'on découvre des affiches imprimées des plus 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. »⁹

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

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

Les indices ici recherchés sont ceux dont l'opérateur « n'avait pas idée à ce moment-là ». L'observation de l'image confine au décryptage, à la recherche d'un visible *imprévisible*, c'est-à-dire enregistré « inconsciemment ».

Ce dernier mot a son importance, et la fortune critique que la psychanalyse lui donnera plus tard n'est pas sans rapport avec le bouleversement qui est en train de se produire dans l'histoire des rapports entre l'image et le regard. La phrase de Talbot entrouvre un champ insoupçonné, riche et fécond, dans lequel va s'engouffrer tout l'imaginaire de la photographie au XIX^e siècle. Walter Benjamin, dans sa fameuse « Petite histoire de la photographie », l'a bien perçu lorsqu'il évoque, à propos des vues stéréoscopiques instantanées, un phénomène semblable qu'il appelle « l'inconscient optique » :

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

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

On constate que, au fil de cette trajectoire qui va des minuties de Talbot à la rétine du savant, de l'inconscient de la vue à la pulsion scopique, le regard de l'observateur évolue dans un espace compris entre l'examen attentif et le fantasme. Ainsi, la photographie, née de la science et de l'esprit positiviste dominant, elle qui semblait, avec une telle évidence, attester de la réalité des choses et quasi annihiler l'écart entre le monde et sa représentation, a-t-elle, à la fin du siècle, apporté son soutien aux fantasmagories les plus délirantes. Un médecin, le Dr Hippolyte Baraduc, spécialiste des maladies nerveuses, a franchi le pas et transformé le dispositif visuel décrit ci-dessus en une pure projection fantasmatique. Ayant un jour photographié son fils tenant entre ses mains un faisan tué, il obtint une photographie voilée, en laquelle il vit rien moins que la manifestation d'un état d'âme

¹⁰ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », trad. fr. André Gunthert, in *Etudes photographiques*, n°1, nov. 1996, Paris, Société française de Photographie, pp. 11-12.

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

inscrit sur la plaque par une « autre lumière » . Il intègre aussitôt celle-ci dans la catégorie des « lumières de l'âme » et la nomme « force courbe », ou encore « l'aura de l'âme humaine ». À partir de ce jour, Baraduc s'emploie à capter systématiquement cette aura, quitte à la provoquer expérimentalement. Il laisse des enfants jouer, s'ébattre, crier, s'échauffer devant l'appareil. Il attend, laisse monter la tension puis les arrête d'un ordre sec et, aussitôt, prend la photo. À nouveau, un voile estompe le cliché : « l'aura de la frayeur ». Il photographie la tête d'un abbé pendant son sommeil, dans le noir, obtient évidemment une « nuée noire » dont il déduit qu'il s'agit en fait de « l'aura d'un cauchemar ». Après la lumière, il supprime l'appareil et présente une simple plaque sensible au front de ses modèles dont il capte les différents affects : le recueillement, la volonté, la colère, etc. Certes, tout ceci n'est que pure extrapolation, fabulation. En même temps, et tout le problème est là, le mécanisme qui permet à Baraduc de « voir » l'aura d'un cauchemar sur un cliché quasiment noir est le même que celui qui prévaut dans les autres champs scientifiques, de Janssen à Muybridge, Marey ou Albert Londe. Comme ceux-là, Baraduc « analyse » ses clichés, il inspecte le voile, la trame qui s'y forme, qu'il décrit dans tous ses « détails ». À propos du cliché des deux enfants, il note :

« On observe ainsi un *tissu lumineux*, comme un *tricot* avec mailles et nœuds. La forme est elliptique, caractéristique.

Au niveau de la juxtaposition des deux enfants en contact, l'un par le côté gauche, l'autre par le côté droit (le 1^{er} répulsif, le 2^e attractif), le fluide s'est condensé, spécialisé, *individualisé* en pois arrondis ; cette forme semble représenter l'équilibre et la fusion entre deux formes fluidiques, opposées comme direction et brusquement arrêtées au moment de la contraction animique des deux enfants, ne faisant qu'une même âme pendant un certain temps. »¹²

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

L'art et l'optique

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

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

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

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

« Une condition d'art dont il est important de se préoccuper, c'est celle qui constitue *le style*.

Rien n'y est plus contraire que l'indiscrete prolixité du détail. Les boutiques des quais, du Palais national et des boulevards, fournissent de ces chinoiseries bourgeoises, où une tête sacrifiée à une profusion puéride d'accessoires papillotants, se réduit à un rôle secondaire. Une tenture à ramage, un gilet à fleurs, des chaînes de montre, des breloques, une cravate à carreaux écossais, une table chargée de papiers, d'écrivoires, de 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. »¹⁴

Pour mieux dénoncer cette profusion des détails qui encombrant les portraits au daguerréotype, Francis Wey les énumère. Sa description, haute en couleurs, de toutes ces « chinoiseries bourgeoises » qu'il convient « d'épargner au public » montre à quel point le daguerréotype suscite le regard et le 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

¹³ Charles Baudelaire, Lettre à sa mère, 1865. Cité par Ph. Dubois, *op.cit.*, pp. 50-51 (note 7).

¹⁴ Francis Wey, "Théorie du portrait (II)", in *La Lumière*, 4 mai 1851 (n°13), pp. 50-51, repris in André Rouillé (éd.), *La photographie en France, op. cit.*, Paris, Macula, 1989, p. 120.

disperse dans les détails « scintillants et minutieux » qui semblent donner l'image d'un monde *en éclats*. Contre la propension du daguerréotype à l'éclatement analytique, l'art exige de la photographie qu'elle réalise une *synthèse* du visible.

C'est plus tard, dans les années 1880, que la photographie artistique entreprend de façon décisive cette quête de la synthèse et rompt avec l'esthétique du détail. Docteur en médecine, Peter Henry Emerson abandonne son métier pour se consacrer totalement à la photographie qu'il pratique activement à partir de 1882, photographiant la vie rude des paysans du Norfolk et de l'East Anglia, le long des côtes anglaises de la mer du Nord. Il édite plusieurs ouvrages, dont deux albums d'épreuves au platine, *Life and Landscape of the Norfolk Broads* (1886) et *Pictures of East Anglian Life* (1888) qui constituent encore aujourd'hui de puissants documents sur la vie quotidienne dans ces régions. Intellectuel cultivé, passionné d'art et ami de Whistler, Emerson puise son inspiration dans la peinture française, celle de l'école de Barbizon (Rousseau, Corot) et des peintres naturalistes (Millet, Breton, Bastien-Lepage), et prône une photographie proche de la nature, capable d'exprimer la beauté d'un paysage en même temps que l'existence difficile des paysans et des pêcheurs qui y vivent. En réaction contre l'académisme victorien dominant (représenté principalement par H.P. Robinson), Emerson élabore une théorie « naturaliste » de l'art photographique qu'il fait connaître par des conférences et des articles, et qu'il publie en 1889 sous le titre *Naturalistic Photography for Students of the Art*.

Dans ce livre manifeste, Emerson défend une conception de la photographie qui établit un lien étroit entre l'art et la science. En tant que médecin, il avait eu connaissance des travaux d'Hermann von Helmholtz sur la physiologie de la vision (les trois parties de *l'Optique physiologique* avaient été publiées entre 1856 et 1867) et en particulier d'un texte d'Helmholtz, présenté sous forme de conférences entre 1871 et 1873 et intitulé *L'optique et la peinture*. Ce dernier texte entreprend, après un opus antérieur sur les relations entre la physiologie de l'ouïe et la musique, d'appliquer les théories de *l'Optique physiologique* aux Beaux-Arts, c'est-à-dire d'aborder la théorie de l'art sous l'angle de la physiologie de la perception et d'analyser le fonctionnement optique de l'activité du peintre. Sa préoccupation se centre autour de la question de savoir comment le peintre procède pour « produire une sorte d'illusion d'optique, non pas telle que nous croyions [...] être en présence des objets réels, mais assez forte cependant pour que la reproduction artistique provoque en nous une idée de ces objets aussi vive et aussi énergique que si nous les avions sous nos yeux ».¹⁵ L'objectif de l'ouvrage consiste à comprendre comment, avec les seuls moyens de la peinture, l'artiste parvient à reconstituer une impression équivalente à celle que notre œil perçoit devant la nature. Ainsi en est-il par exemple de l'effet de profondeur. Dans la vie réelle, notre esprit perçoit le relief et la distance séparant les objets dans l'espace grâce à la vision binoculaire. Celle-ci est cependant inefficace devant un tableau en deux dimensions. Pour obtenir un effet de profondeur équivalent, le peintre doit utiliser divers subterfuges comme la perspective centrale, le chevauchement des objets, l'ombrage et la « perspective atmosphérique », c'est-à-dire « la représentation artificielle de l'altération de la transparence de l'air. On indique, en effet, très nettement les diverses distances des objets par le degré suivant lequel la couleur de l'air ressort plus ou moins fortement sur la leur, et c'est surtout de cette manière que les paysages acquièrent de la profondeur ». Expliquant longuement, par le phénomène de la dispersion et de la réfraction de la lumière dans l'air, un moyen d'obtenir de la profondeur que Léonard de Vinci pratiquait déjà sous le nom de *sfumato*, Helmholtz ne fait rien d'autre que montrer comment le tableau du peintre peut ressembler assez exactement à la vision naturelle. Il conclut : « On n'est arrivé à la perfection de l'art de la peinture qu'après avoir réussi à

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

imiter non pas les couleurs des corps, mais bien l'effet de la lumière sur l'œil. »¹⁶ En d'autres termes, la peinture doit être ressemblante, non pas aux choses telles que nous savons qu'elles sont, mais telles que l'œil les voit. Helmholtz, qui pourtant ne le cite pas, énonce à quelles conditions physiologiques Courbet pouvait dire « Je peins ce que je vois ».

Bien que l'ouvrage de von Helmholtz ne soit guère normatif, Emerson s'en inspire pour, au contraire, prescrire à ses lecteurs les règles de l'art photographique. Selon lui, le photographe doit adapter sa technique au rendu correct de *l'impression* que la nature exerce sur l'œil. Les couleurs des choses, par exemple, ne nous apparaissent pas telles qu'elles sont, parce qu'elles sont modifiées par les couleurs adjacentes, par la lumière et par l'atmosphère :

« Comme, dans la nature, la tendance de « l'atmosphère » est de rendre plus ou moins grises toutes les couleurs, telle la brume qui fait apparaître tous les objets en gris, il s'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, qui désigne l'atmosphère, efface la netteté des contours et des détails de l'image, et plus l'objet est éloigné, plus la couche d'atmosphère interposée est épaisse, plus grande est la turbidité, *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 [...] »¹⁷

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

Cependant, il n'est pas difficile de démontrer que les photographies d'Emerson, contrairement à ce qu'il pensait, sont très éloignées à la vision humaine. En effet, s'il est vrai que l'œil voit les choses plus distinctement là où il les fixe, plutôt qu'à la périphérie du champ visuel, il est vrai aussi que l'œil est constamment en mouvement et balaie le champ perceptif sans jamais se fixer vraiment sur un seul point. Cela a pour effet que l'image rétinienne est beaucoup plus nette que ne le pensait Emerson. Comme la photographie est une image fixe, le halo flou dont Emerson entoure l'objet principal paraît, aux yeux de l'observateur, totalement artificiel. À moins, et c'est ce qu'Emerson escomptait, de regarder fixement le centre de l'image et même, comme von Helmholtz le suggère pour la peinture, de l'observer à travers un tube de carton de façon à rejeter hors de la vision tout ce qui n'appartiendrait pas à la photographie. En réalité, ce dont Emerson n'a pas tenu compte, c'est

¹⁶ *Ibidem*, p. 196.

¹⁷ Peter Henry Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Art*, repris in *Photography in Print*, edited by Vicki Goldberg (1981), 2d ed. University of New Mexico Press, Albuquerque, 1988, pp. 193-194.

que l'image est aussi un objet offert à la vision, et que les mêmes phénomènes visuels observés dans la nature s'exercent pareillement à son regard. À vouloir ainsi confondre la photographie et le regard, il en a oublié que la photographie, elle-même, était regardée.

Marc-Emmanuel Mélon

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

Département des arts et sciences de la
communication

Université de Liège.

Place du XX-Août, 7, 4000 Liège

Tél. 04/366 3255 ou 3279 (secrétariat)

ME.Melon@ulg.ac.be