

# **L'art, la science, la technique: l'image photographique comme « objet anxieux » de la modernité esthétique**

*À la mémoire de mon professeur de khâgne André Lécirivain*

*...l'enchantement qui serait le nôtre à les voir pour la première fois.*

Stéphane MALLARMÉ<sup>1</sup>

*Il est clair que le Bien et le Beau sont passés de mode. Quant au Vrai, la photographie en a montré la nature et les limites: l'enregistrement des phénomènes par un pur effet d'eux-mêmes, exigeant le moins d'Homme possible, tel est « notre Vrai ». Voilà ce que je constate.*

Paul VALÉRY<sup>2</sup>

Mon étude se donne le projet de présenter sommairement les rapports entre l'art et la science tels que notre culture les pense depuis les Grecs. Elle se donne ensuite pour tâche de réfléchir sur l'invention de la photographie qui, parce qu'elle conjoint le souci esthétique et l'intérêt scientifique et technique, engendre une profonde modification de ce que l'homme moderne et contemporain entend – difficilement car bien souvent contradictoirement – par art, par image, par beauté et, peut-être, par vérité. L'alliance tumultueuse de l'art, de la science et de la technique au sein du médium photographique et à l'époque de la naissance de l'ère industrielle, a ainsi fait entrer l'art dans un mouvement et un moment critiques de son histoire fondés, d'une part sur l'entreprise de déconstruction ironique de la tradition artistique occidentale, d'autre part sur un

---

1. MALLARMÉ Stéphane, « Les Impressionnistes et Edouard Manet », in *Écrits sur l'art*, Garnier Flammarion, 1998, p. 319.

2. VALÉRY Paul, *Léonard et les philosophes*, in *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. 1, p. 1239.

processus de « dé-définition » selon l'expression du philosophe et critique d'art américain Harold Rosenberg<sup>3</sup>. Par « dé-définition » de l'art, il faut entendre sa « dé-essentialisation » par laquelle il perd progressivement les qualités, les déterminations ou les propriétés que l'essentialisme de la philosophie classique ainsi que la théorie traditionnelle des beaux-arts lui confèrent ordinairement. C'est cette dé-essentialisation qui fait de l'œuvre d'art – et du cliché photographique exemplairement – ce que l'on peut appeler un « objet anxieux<sup>4</sup> » ou un objet « précaire<sup>5</sup> ».



Le sens commun sépare volontiers, comme par un mur infranchissable ou une cloison étanche, l'art de la science. Du côté de l'art, s'ouvrirait l'espace labile et expansif de la libre fantaisie, de l'intuition, du plaisir et du sentir dans sa double dimension de perception et de sentiment. Du côté de la science au contraire, se déploierait le domaine réglé de la rigueur démonstrative et procédurale, du concept théorique, du sérieux intellectuel, de la pensée la plus abstraite qui mesure et calcule tout en se soumettant au contrôle drastique de l'expérimentation instrumentale, de l'observation des phénomènes ou de la modélisation mathématique. Cette disjonction n'est cependant pas qu'un simple préjugé dans la mesure où elle s'alimente à deux sources réflexives qui, quoique très éloignées dans l'histoire comme dans la doctrine, en fournissent cependant comme la légitimation ou la justification théoriques.

La première source, la plus ancienne et la plus profonde, est platonicienne. C'est celle qui considère que les rapports entre l'art et la science ou entre la poésie et la philosophie prennent la forme violente d'une contradiction ou d'un combat. Au très célèbre livre X de *La République*, Platon pense en effet une extériorité ou une altérité complètes de l'art et de la science qui l'amènent à diagnostiquer ce qu'il appelle « le vieux différend (*diaphora*) entre la philosophie et la poésie (*poiétikê*)<sup>6</sup> ». La discorde vient du fait que les représentations artistiques (*mimêsis*) sont toujours pensées comme des apparences ou des simulacres, alimentant et séduisant les passions au lieu de les laisser « sèches » ; au lieu d'émanciper l'âme du sensible et de lui permettre la contemplation des Idées. L'art engendrerait donc un objet de « peu de réalité », un « fantôme » qui permet aussi de désigner la peinture comme une « *skiagraphia* », comme

3. ROSENBERG Harold, *La Dé-définition de l'art*, trad. Ch. Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Le Seuil, 1987.

6. PLATON, *La République*, Livre X, 607b. Le terme de *diaphora* a été inlassablement traduit par brouille, désaccord, discorde, querelle, désunion, conflit, dissidence : bref, il s'agit d'une hétérogénéité ou d'une distance fondamentales, celles de la fiction et de la vérité.

« l'inscription d'une ombre ». Platon critique la poésie, la tragédie et la peinture ; il projette sur elles la valeur négative du rien et profère à leur égard une radicale exclusion : *ontologiquement* (théorie de l'être), l'œuvre d'art est le dernier degré de l'être comme image d'image « éloignée au troisième degré du réel <sup>7</sup> » ; *politiquement* (théorie de la justice), l'œuvre d'art détruit ce que l'éducation construit, à savoir un citoyen lucide et courageux, maître de lui-même et donc apte à participer à la recherche commune du Vrai et du Bien ; *techniquement* (théorie de la fabrication), elle correspond au dernier degré de la production se situant en dessous de celle de l'artisan <sup>8</sup> ; *épistémologiquement* c'est-à-dire *philosophiquement* (théorie de la vérité), elle occupe le dernier échelon de la pensée : celui de l'opinion fautive et de l'illusion qui projettent l'art tout entier en dehors du domaine de la vérité <sup>9</sup>.

La seconde source est moderne. Elle est celle de l'invention, à l'époque des Lumières, de l'*esthétique* dont les principes circonscrivent encore pour nous la relation à l'art et fondent, au moment moderne de la séparation des domaines de la culture et de la spécialisation des disciplines, la distinction entre l'art et science. Certes, Aristote avait déjà dit que la cause finale de l'art est le plaisir du spectateur, plaisir continuant et compliquant celui que tout homme possède dès son enfance alors qu'il produit une représentation ou simplement en regarde une <sup>10</sup>. Certes, Nicolas Poussin avait déjà déclaré en 1665 que la peinture est « une imitation avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit sous le soleil, sa fin est la délectation <sup>11</sup> ». Mais, pour le philosophe comme pour le peintre philosophe <sup>12</sup>, le plaisir esthétique est toujours un plaisir intellectuel de connaissance parce que l'œuvre d'art est substantiellement *una cosa mentale*, un dessin qui est surtout un dessein c'est-à-dire un *designo interno* : une *idea* <sup>13</sup> ou ce que les Grecs comme Plotin <sup>14</sup> nommaient une *morphè* (une forme intelligible) en la distinguant du *skhéma* (une configuration spatiale et étendue possédant des dimensions). Au XVIII<sup>e</sup> siècle par contre, s'invente progressivement et se déploie pleinement l'idée selon laquelle l'art consiste essentiellement en une expérience subjective qui est celle du goût et du sentiment esthétique en lequel les opérations de l'entendement sont comme seconds et jamais amenés à un

7. *Ibid.*, Livre X, 598e.

8. *Ibid.*, Livre X, 596a sq.

9. *Ibid.*, Livre VI, 509d sq.

10. ARISTOTE, *La Poétique*, chapitre 4, 1448b-1449a.

11. POUSSIN Nicolas, *Lettres et propos sur l'art*, Hermann, 1989, Lettre à M. de Chambray du 1<sup>er</sup> mars 1665, p. 174.

12. Voir NAU Clelia, *Le Temps du sublime. Longin et le paysage poussinien*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 117 sq.

13. Voir PANOFKY Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Gallimard, 1983.

14. PLOTIN, *Ennéades*, I, 6 et V, 8.

état de pureté intellectuelle ou de complète abstraction<sup>15</sup>. L'expérience esthétique (et la relation critique qui s'invente dans le même temps sous la plume de Diderot<sup>16</sup>) est foncièrement indétachable du sensible qui en constitue à la fois la condition et l'unique horizon au-delà duquel il est impossible de sauter. À l'époque du perfectionnement de la physique galiléo-cartésienne et de la naissance de la physique newtonienne pour lesquelles chaque phénomène de la nature est quantifiable parce que réductible à un faisceau d'équations mathématiques, se produit un cloisonnement de l'art de la science, du voir et du savoir, de l'image et du concept. Et ce cloisonnement est d'autant plus puissant que l'art ne propose plus une *traversée du sensible* visant à transmettre une pensée toujours soucieuse à la fin de s'en garder pure, mais au contraire une exploration ludique, désintéressée et gratuite des diverses et ouvertes configurations du sensible appréhendables par ce que l'on nommait à l'époque un *tact* ou une *délicatesse*. Alors, naît la disjonction que l'aristotélisme fondamental de l'art occidental et de sa théorie empêchait, à savoir le dualisme du logique et de l'esthétique qui ouvre la première partie de la *Critique de la faculté de juger* (1790) de Kant :

Pour distinguer si une chose est belle ou non, nous ne rapportons pas au moyen de l'entendement la représentation à l'objet en vue d'une connaissance, mais nous la rapportons par l'imagination (peut-être liée à l'entendement) au sujet et au sentiment de plaisir et de peine de celui-ci. Le jugement de goût n'est donc pas un jugement de connaissance ; par conséquent il n'est pas logique, mais esthétique ; esthétique signifie : ce dont le principe déterminant *ne peut être que subjectif*[...].

Saisir par la faculté de connaître (suivant un mode de représentation clair ou confus) un édifice régulier, répondant à une fin, est tout autre chose que d'être conscient de cette représentation en éprouvant une sensation de satisfaction<sup>17</sup>.

Entrée en matière fondamentale parce que fondatrice de l'esthétique au sens précis et fort ; sens ne délimitant pas seulement un domaine d'expérience (la relation de l'œuvre d'art avec le sujet auquel elle est offerte) mais circonscrivant aussi par une transposition, un domaine d'objets (les œuvres d'art) et un domaine de pensée (la philosophie de l'art) délié de la sphère du savoir et de la connaissance scientifiques parce qu'essentiellement « esthétique » (*aisthêsis*). Autonome et spécifique, l'art est désormais le lieu de sentiments et de jugements esthétiques propres qui sont plaisants dans la mesure où ils ne se plient plus à la fonction de

15. Voir CASSIRER ERNST, *La Philosophie des Lumières*, Saint-Pierre-de-Salerne, Éditions Gérard Monfort, 1982, chapitre II et chapitre VII.

16. DIDEROT Denis, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Hermann, 1984.

17. KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Librairie J. Vrin, 1979, Livre I, § 1, p. 49. Voir GUILLERMIT LOUIS, *L'Élucidation critique du jugement de goût selon Kant*, Éditions du CNRS, 1986.

connaissance ou à tous les autres intérêts de la vie humaine, non plus théoriques cette fois-ci mais pratiques, comme l'utilité ou la moralité. Comme l'avait déjà dit David Hume en 1759, l'expérience esthétique est celle d'un *feeling* qui échappe à la question de la vérité c'est-à-dire au problème de son adéquation à la réalité : « Tout sentiment est juste, parce que le sentiment n'a référence à rien au-delà de lui-même et qu'il est toujours réel, partout où un homme en est conscient <sup>18</sup> ». C'est le repliement du sentiment esthétique sur lui-même ou son autoréférentialité qui fait qu'Euclide, dans ses *Éléments*, n'a pas dit un seul mot de la beauté du cercle alors qu'il en a découvert toutes les propriétés objectives <sup>19</sup>. Parce que « la beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles-mêmes, elle existe [donc] seulement dans l'esprit de celui qui la contemple, et chaque esprit perçoit une beauté différente <sup>20</sup> ». Le scepticisme et le criticisme esthétiques qui ne relèvent pourtant pas d'un relativisme puisque pour Hume d'une part, il existe des normes du goût <sup>21</sup> et que, pour Kant d'autre part, le jugement esthétique prétend à une nécessité et à une universalité qui ne sont pas celles du concept <sup>22</sup>, ce scepticisme et ce criticisme entravent en conséquence toute science de l'art et toute considération de l'art comme science ou comme connaissance.

Au plan d'une théorie de la création que Kant élabore à partir du § 43 de la *Critique de la faculté de juger*, l'artiste n'est donc pas un savant. Il n'est pas non plus un technicien ou un artisan dont le métier est inévitablement mercenaire <sup>23</sup>. La distance qui éloigne Homère de Newton est alors celle qui sépare le *génie* du *cerveau*. Newton est un cerveau parce que son esprit suit des règles et que, par là-même, il est toujours capable d'expliquer et de transmettre à un autre esprit « les premiers éléments de la géométrie jusqu'à ses découvertes les plus importantes et les plus profondes <sup>24</sup> ». À l'opposé

18. HUME David, *De la norme du goût*, in *Les essais esthétiques*, trad. R. Bouveresse, Librairie J. Vrin, t. 2, p. 82. Voir GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art*, t. 2, *La Relation esthétique*, Le Seuil, 1997, p. 71 sq. Cette formule de Hume, il ne faut pas la penser comme exprimant la position pleine et entière du philosophe écossais dans la mesure où pour celui-ci, tous les jugements, s'ils ne sont pas vrais, ne sont cependant pas tous appropriés ni justifiés. C'est d'ailleurs pour cela qu'il existe chez Hume des normes du goût et que son scepticisme peut être appelé un scepticisme modéré ou tempéré.

19. HUME D., *Enquête sur les principes de la morale*, trad. Leroy, Aubier, 1947, p. 152.

20. HUME D., *De la norme du goût*, *op. cit.*, p. 82.

21. Le goût, perfectible comme l'ensemble de la nature humaine, est apte à reprendre ses premières évaluations et à affiner ses premières impressions. En multipliant les expériences esthétiques, l'homme de goût devient un expert, celui qui possède la délicatesse susceptible de lui faire saisir les nuances les plus fines d'une part et l'autorisant d'autre part à faire de ses jugements la véritable norme du goût. Cette dernière n'est donc pas imposée de l'extérieur par la raison; elle est produite par le goût lui-même se cultivant et s'approfondissant au sein du simple fonctionnement de ses propres opérations de comparaison et de mise en relation.

22. Cette nécessité et cette universalité sont celles d'un accord formel entre nos facultés de connaître qui s'harmonisent et jouent librement sans la rigueur, l'effort et le travail du concept.

23. On peut estimer que le paragraphe 43 de la *Critique de la faculté de juger* constitue comme l'acte de naissance de l'art et de l'artiste dans leur acception moderne. Car il est le premier texte philosophique où s'explicitent parfaitement leurs limites et donc leur spécificité.

24. KANT E., *op. cit.*, § 47, p. 139.

de la production de la pensée scientifique toujours claire, méthodique, déterminée et transparente à elle-même, la création artistique qui est le propre du génie ne saurait s'expliquer :

Aucun Homère ou aucun Wieland ne peut montrer comment ses idées riches de poésie et toutefois en même temps grosses de pensées surgissent et s'assemblent dans son cerveau, parce qu'il ne le sait pas lui-même et aussi ne peut l'enseigner à personne <sup>25</sup>.

Intransmissible, original et donné par la nature, le génie créateur de l'artiste demeure mystérieux et solitaire. Il ne peut être le point d'appui d'un quelconque progrès et ne saurait véritablement entrer dans une histoire qui suppose des passages et des continuités parce qu'il est émergence fulgurante si l'on peut dire, naissance d'une différence pure irréductible à toute autre. Cette différence pure ou purement qualitative ne doit rien aux autres différences qui l'ont précédée sinon l'*exemple* qu'une nouveauté géniale absolument inouïe était possible et est aujourd'hui encore susceptible d'advenir inexplicablement. Ainsi, l'art et l'histoire de l'art demeureraient profondément incompréhensibles si le génie n'avait pas besoin, pour produire une œuvre intentionnellement et non par hasard, de plier ou de domestiquer la *matière* inchoative de sa création à la *forme* du travail, c'est-à-dire à la contrainte de la discipline, des écoles, des styles, des académies, bref, d'un savoir et de ses « règles déterminées qui peuvent être apprises et qui doivent être exactement exécutées <sup>26</sup> ».

Ici et paradoxalement, la rupture entre l'art et la science est définitivement consommée. Certes, il faut du savoir dans l'art car il faut à l'œuvre d'art de la proportion, de l'exactitude, de la clarté, de l'équilibre, etc., toujours pensables conceptuellement. Mais cette inclusion demeure irréductiblement une exclusion, et l'exclusion une inclusion. Car entre l'art et la science existe bel et bien un *combat* que l'art lui-même a mis en son sein comme la condition de possibilité contradictoire de sa propre réussite. Afin de se domestiquer et de se « vivifier » tout à la fois et selon l'expression même de Kant, l'art a besoin de l'affrontement interne avec ce qui n'est pas lui, avec ce qui « lui rogne les ailes » mais avec ce qui lui permet tout de même d'entrer dans l'effectivité d'une œuvre en son architecture analysable voire calculable. Un art sans ordre n'est rien : une pure génialité semblable à « un cheval bondissant furieusement <sup>27</sup> » qui engendre le chaos indistinct du tableau de Frenhofer, *La Belle Noiseuse*, dont parle Balzac dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* <sup>28</sup>. Un ordre sans art est « sans *âme* » ou sans esprit (*Geist*) : un assemblage détaillé et sans « élan »

25. *Ibid.*, § 47, p. 140.

26. *Ibid.*, § 48, p. 143.

27. *Ibid.*, § 47, p. 141.

28. BALZAC Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), Garnier Flammarion, 1981, p. 64 sq.

produit par ce qui n'est seulement qu'une simple intelligence. Même si Kant n'est pas encore le théoricien du travail du négatif que Hegel sera vingt ans plus tard, il y a bien ici l'exposé d'une contradiction interne que Kant considère comme le *mouvement* de l'art en sa faculté de présentation de ce qu'il appelle des « *Idées esthétiques* ». Par là, dit Kant :

J'entends cette représentation de l'imagination, qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de *concept*, puisse lui être adéquate et que par conséquent aucune langue ne peut complètement exprimer et rendre intelligible <sup>29</sup>.

C'est ainsi cette *conception symbolique* de l'art ou plutôt cette pensée de l'art comme symbole si présente et si puissante dans le romantisme allemand qui interdit l'échange, la congruence, voire même la fusion de l'art et de la science. Cette fusion était au centre de la culture de la Renaissance pour laquelle la maîtrise géométrique ou arithmétique de l'espace et de la vision était la condition de la construction de la perspective artificielle du tableau. Réciproquement, la perspective artificielle de l'image peinte était la condition d'une connaissance physique, médicale et biologique de la nature <sup>30</sup>. À l'inverse de ce qui se passe dans l'univers intellectuel de Leon Battista Alberti <sup>31</sup>, de Léonard de Vinci <sup>32</sup> ou de Piero della Francesca <sup>33</sup> pour lesquels finalement la *mens* (pensée) est l'activité de *mensurare* (mesurer) comme condition d'une *commensuratio* (science et technique de la perspective) <sup>34</sup>, c'est la conception moderne du symbole posant la spécificité de la pensée artistique comme une pensée-image qui justifie la séparation désormais irrémédiable de l'artiste et du savant. Et cette pensée-image, elle est comprise, soit comme se trouvant à mi-chemin entre la distincte représentation conceptuelle et de l'obscur perception des choses, soit comme enveloppant dans une unité synthétique parfaite, « tautégorique » et non « schématisante » pour employer les expressions de Schelling <sup>35</sup>, les analyses *partes extra partes* de l'entendement.

29. KANT E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., § 49, p. 143-144.

30. PANOFSKY Erwin, *L'Œuvre d'art et ses significations*, trad. M. et B. Teyssèdre, Gallimard, 1969, p. 101 sq.

31. ALBERTI Leon Battista, *De Pictura*, trad. J.-L. Schefer, Macula, 1992.

32. DE VINCI Léonard, *Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, Berger-Levrault, 1987.

33. DELLA FRANCESCA Piero, *De la perspective en peinture*, trad. J.-P. Le Goff, préf. d'Hubert Damisch et postface de Daniel Arasse, Éditions In medias res, 1998.

34. Cet intellectualisme et ce rationalisme porteront des fruits jusque chez Jean-Philippe Rameau fondant l'art de la musique (art de l'harmonie principalement) sur la seule physique des corps sonores à une époque où Rousseau, au contraire, appuie sa pensée musicale sur le modèle à la fois émotiviste, éthique et social de la voix. Ce second modèle considère donc la musique comme un art essentiellement mélodique et expressif. Voir RAMEAU Jean-Philippe, *Musique raisonnée*, textes choisis et commentés par Catherine Kintzler et Jean-Claude Malgoire, Stock, 1980. Voir KINTZLER Catherine, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Le Sycomore, 1983.

35. Voir par exemple « Schème, allégorie, symbole », in *Textes esthétiques*, trad. X. Tilliette, Klincksieck, 1978, p. 49.

À l'époque où les sciences se différencient de la philosophie parce que celle-ci ne peut plus contenir celles-là dans un système qu'un seul homme – tel Descartes ou Spinoza – pouvait intellectuellement maîtriser, l'art s'avance ainsi dans l'ère où il oscille entre la fantaisie d'un contenu subjectif d'une part, et, d'autre part, le sérieux d'un contenu philosophique élargi à un contenu métaphysique et spéculatif<sup>36</sup> distinct des connaissances positives concernant les mathématiques, l'optique, la physique, la biologie, ou prétendant les envelopper toutes dans une pensée supérieure. La fusion de l'art et de la science n'existe plus alors que sous la forme d'un *rêve* et sans doute d'une *fiction*<sup>37</sup> dans lesquels c'est l'art uni à la philosophie et à la religion comme le pensent de nombreux auteurs romantiques<sup>38</sup>, qui amène la science à un degré ultime d'unité, de systématité et de vérité; c'est l'art philosophique qui exhausse la pensée d'entendement de la science au niveau sublime de la raison émancipée de l'empiricité des phénomènes naturels observables et analysables afin d'apercevoir l'inconditionné. Comme le disent les frères Schlegel dans le fragment 366 de l'*Athenaeum*: « L'entendement est esprit mécanique; le *Witz*, esprit chimique; le génie esprit organique<sup>39</sup> ». On peut estimer alors que c'est cet improbable dépassement-conservation de la science dans l'art qui amènera Martin Heidegger à défendre au xx<sup>e</sup> siècle une autre modalité de leur rupture puisque cette fois-ci, et sur un mode franchement antiplatonicien, c'est l'art (et la poésie hölderlinienne exemplairement) qui révèle la vérité de l'être ou qui en est « l'éclaircie » ou la « sauvegarde<sup>40</sup> ». Les sciences positives quant à elles font violence à la nature et dénaturent la connaissance que l'on doit en avoir à cause de leur principe d'exactitude, de leur spécialisation, de leur aspect programmé et de la définition de la vérité sur laquelle elles travaillent, à savoir « la certitude de la représentation » qui suppose la disjonction du sujet et de l'objet, la séparation de l'homme et du monde. Parce que le monde est transformé en images pour l'homme<sup>41</sup>, la science d'un côté et les techniques qui en découlent de l'autre, mettent le monde à sa complète et radicale disposition théorique et pratique.

36. Voir SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du xviii<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Gallimard, 1992.

37. Cette fiction est celle de MALLARMÉ par exemple: « Car j'installe, par la science,/ L'hymne des cœurs spirituels/ En l'œuvre de ma patience,/ Atlas, herbiers et rituels » (« Prose pour des Esseintes », in *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 56).

38. « L'histoire tout entière de la poésie moderne est un commentaire du bref texte de la philosophie: tout art doit devenir science, et toute science devenir art; poésie et philosophie doivent être réunies » (SCHLEGEL Friedrich, *Fragments critiques*, in Philippe LACQUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *L'Absolu littéraire*, Le Seuil, 1978, p. 95).

39. SCHLEGEL Friedrich et August Wilhelm, *Fragments de l'Athenaeum*, in Philippe LACQUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, *L'Absolu littéraire, op. cit.*, p. 158. Sur les rapports entre art et science dans le romantisme allemand, voir l'indispensable *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, par Charles LE BLANC, Laurent MARGANTIN et Olivier SCHEFFER, José Corti, 2003, p. 323 sq.

40. Voir par exemple HEIDEGGER Martin, « L'Origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Gallimard, 1962, p. 81.

41. HEIDEGGER Martin, « L'époque des "conceptions du monde" », in *Chemins...*, *op. cit.*, p. 99 sq.

Après le romantisme allemand qui ne rêve pas tant à une fusion de l'art et de la science positive telle qu'on la considérait à la Renaissance mais, bien plutôt, à une *relève poétique et métaphysique* de la connaissance de la nature ; simultanément à la pensée heideggérienne qui est le prolongement critique de ce romantisme <sup>42</sup>, l'art continue de se lier ou de s'associer aux sciences. Loin des développements philosophiques dont on vient de faire état, il poursuit évidemment au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle un dialogue avec les sciences (avec les sciences réelles et non avec leurs conceptions philosophiques ou même artistiques) dans le dessein de s'en servir : l'architecture industrielle, Turner peignant en 1843 un tableau intitulé *Lumière et couleur (théorie de Goethe)* <sup>43</sup>, l'impressionnisme scientifique de Seurat utilisant la loi du contraste simultané des couleurs du chimiste Eugène Chevreul, Odilon Redon s'inspirant de *L'Origine des espèces* de Charles Darwin (1859) pour graver ses lithographies de 1883 intitulées *Origines*, le constructivisme russe ou le futurisme, le *design*, la musique contemporaine électronique, les arts plastiques qui jouent avec les images numériques, tous ces exemples montrent l'*alliance* de l'art, de la science et de la science appliquée, c'est-à-dire de la technique dans son acception moderne. Tous ses exemples montrent aussi les différentes modalités de cette alliance allant de l'application à l'inspiration en passant par la confirmation d'une intuition ou d'une pratique empirique. Mais justement, le terme d'alliance révèle et cache à la fois l'idée souterraine sur laquelle il est enté : l'idée d'une différence qui est le principe de ce différend dont Platon nous entretenait en commençant ; l'idée d'une distinction qui est une opposition ; l'idée d'un conflit entre deux disciplines qui s'entrechoquent et se repoussent dans le mouvement même de leurs confrontations ou de leur association. L'émergence de la photographie dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle donne un assez bon exemple de cette relation ambivalente. On y verra le déploiement moderne du conflit fécond entre l'art et la science et la naissance d'une nouvelle conception de la beauté qui ne sera ni une idée comme le pensent les néoplatoniciens ou les aristotéliens, ni un sentiment comme le pensent les philosophes du goût : quelque chose de « bizarre » selon le terme même de Baudelaire <sup>44</sup>, c'est-à-dire d'indéterminé et de brutal.



---

42. Prolongement, puisque Heidegger accorde un contenu de vérité supérieur à l'art par rapport à la science ; critique aussi puisque l'admirateur d'Hölderlin coupe radicalement l'art de la science alors que les romantiques rêvaient à leur synthèse organique.

43. En référence au *Traité des couleurs* que GOETHE publia en 1810, trad. H. Bideau, Triades Éditions, 1973.

44. BAUDELAIRE Charles, « L'exposition universelle de 1855 », in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1976, t. 2, p. 578.

Les historiens de la photographie <sup>45</sup> notent tous le caractère difficilement démêlable des circonstances de son invention comme s'il n'existait pas un moment précis, un homme singulier ou une discipline identifiable qui en furent véritablement les auteurs. Cette confusion renverrait à l'hybridité du procédé de la technique photographique qui intéressa d'emblée, c'est-à-dire dans les années 1820-1830, un peintre de décor comme Louis Daguerre, un « demi savant » (selon l'appellation de Gisèle Freund) amateur de sciences et d'expériences comme Nicéphore Niépce, un scientifique physicien et chimiste comme William Henry Fox Talbot. Au moment de la révolution industrielle, dans une société bourgeoise éprise d'efficacité pratique et de vitesse, art, technique et science s'associent pour faire apparaître une nouvelle image, une nouvelle relation à la réalité et à l'information concernant cette même réalité. Image artefactuelle pourtant capable de produire le « reflet d'eux-mêmes » des phénomènes naturels ou une écriture de la lumière et du soleil (héliographie), image objective « exigeant le moins d'Homme possible » pourtant susceptible d'être de « véritables dessins » comme on le disait en 1839, l'image photographique est le résultat technique et synthétique de deux sciences : l'optique et la chimie. La photographie est ainsi l'aboutissement d'un long processus commençant à la Renaissance qui géométrise l'espace pictural et qui commence d'automatiser et d'impersonnaliser la détermination de la pyramide visuelle en quoi consiste le tableau <sup>46</sup>. Ce processus enveloppe les progrès de l'optique au xvii<sup>e</sup> siècle <sup>47</sup> puis ceux de la fabrication des lentilles au début de l'ère industrielle. Il vient buter enfin sur les découvertes, pendant le xviii<sup>e</sup> siècle, des éléments chimiques photosensibles comme le nitrate ou le chlorure d'argent que les inventeurs de la photographie vont fixer soit sur une plaque de métal (procédé de Daguerre), soit sur une feuille de papier (procédé d'Hyppolite Bayard et de Fox Talbot), soit sur une plaque de verre placées au fond d'une *camera obscura*. « L'image-machine », comme le dit André Rouillé, est dès lors prête pour « capter, saisir, enregistrer, fixer <sup>48</sup> » le réel enclos dans un petit « carré durable, portatif, quelque chose désormais et pour à jamais à notre disposition » comme le déclare Paul Claudel <sup>49</sup>. En 1900 c'est-à-dire déjà rétrospectivement, Nadar avait déjà écrit en commençant *Quand j'étais photographe*:

45. FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Le Seuil, 1974; RECHT Roland, *La Lettre de Humboldt, du jardin paysager au daguerréotype*, Christian Bourgois, 1989; ROUILLÉ André, *La Photographie en France, textes et controverses, une anthologie, 1816-1871*, Macula, 1989; CRARY Jonathan, *L'Art de l'observateur*, trad. F. Maurin, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994; BRUNET François, *La Naissance de l'idée de photographie*, PUF, 2000; ROUILLÉ André, *La Photographie*, Gallimard, « Folio », 2005.

46. Voir COUCHOT Edmond, *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, p. 21-25.

47. Voir DESCARTES René, *La Dioptrique* (1637), in *Œuvres complètes*, éd. Adam et Tannery, Librairie J. Vrin, 1996, t. VI, p. 81 sq.

48. ROUILLÉ André, *La Photographie*, op. cit., p. 39.

49. CLAUDEL Paul, « Les psaumes et la photographie », in *L'Œil écoute*, Gallimard, 1946, p. 191.

Quand le bruit se répandit que deux inventeurs venaient de réussir à fixer sur des plaques argentées toute image présentée devant elles, ce fut une universelle stupéfaction dont nous ne saurions nous faire aujourd'hui une idée, accoutumés que nous sommes depuis de nombreuses années à la photographie et blasés par sa vulgarisation. [...] L'apparition du daguer-réotype [...] ne pouvait donc manquer de déterminer une émotion considérable. Éclatant à l'imprévu, au maximum de l'imprévu, en dehors de tout ce qu'on croyait connaître et même le supposable, la nouvelle découverte se présentait assurément, comme elle reste, la plus extraordinaire dans la pléiade des inventions qui font déjà de notre siècle interminé le plus grand des siècles scientifiques – à défaut d'autres vertus.

Puis, après avoir énuméré l'invention de la machine à vapeur, de l'électricité, du téléphone, du phonographe, de la médecine de Pasteur, des découvertes astronomiques de Laplace, il conclut :

Mais tant de prodiges nouveaux n'ont-ils pas à s'effacer devant le plus surprenant, le plus troublant de tous : celui qui semble donner enfin à l'homme le pouvoir de créer, lui aussi, à son tour, en matérialisant le spectre impalpable qui s'évanouit aussitôt aperçu sans laisser une ombre au cristal du miroir, un frisson à l'eau du bassin ? L'homme ne put-il croire qu'il créait en effet lorsqu'il saisit, appréhenda, figea l'intangible, gardant la vision fugace, l'éclair, par lui gravés aujourd'hui sur l'airain le plus dur<sup>50</sup> ?

L'image-machine c'est-à-dire l'image machinée et fabriquée n'est pas comme la peinture classique, romantique ou symboliste, à savoir une représentation qui suppose des règles de construction et des codes de vision ou de lecture. Elle est, curieusement sous la plume de Nadar mais aussi de bien d'autres<sup>51</sup>, une image-reflet gardant le souvenir très lointain mais ineffacé de l'image-empreinte apparaissant à la surface réfléchissante de l'onde ou du miroir. Cette image achéiropoïétique à cause de laquelle Narcisse est mort de s'être laissé séduire et enveloppé par sa nature de « spectre impalpable » ou d'apparence illusoire, est pourtant un reflet qui n'est pas un fantôme. Car le reflet est cette fois-ci matériel, tangible et reproductible. Il ne nous voue plus à l'éphémérité d'une apparition qui naît et meurt dans la labilité immaîtrisable du temps. Au contraire, il est un reflet contrôlé, maître de lui-même comme du monde dont il note ou dénote les infinis aspects.

Le cliché photographique est un objet technique en deux sens incompatibles du terme. D'une part, le cliché est le résultat d'une application de l'usage d'un dispositif qui exige la connaissance de son fonctionnement. Ce dispositif est la matérialisation de connaissances scientifiques. Sa fabrication est rationalisée et collective ; elle réduit autant qu'il est possible

50. NADAR, *Quand j'étais photographe*, Le Seuil, 1994, p. 9 et 13.

51. « C'est un miroir qui garde toutes les empreintes » dit Jules Janin en 1839 (voir ROUILLE André, *La Photographie en France*, op. cit., p. 45).

la distance qui sépare ce que l'on *sait* faire de ce que l'on *peut* faire. D'autre part le cliché photographique est le produit d'une activité de l'homme que l'on peut nommer « art », non dans son sens esthétique bien sûr, mais dans son sens grec de *technè* ou latin d'*ars* qui renvoie à tout « ce que l'on ne possède pas l'habileté de faire, même si on le connaît de la manière la plus exacte <sup>52</sup> », comme dit Kant. En ce second sens, l'art est une habileté réglée dont les règles et leur application contiennent quelque chose de non théorisable ou de non réductible à une connaissance abstraite. Comme art en ce sens ancien, la photographie suppose un savoir-faire. Elle suppose un apprentissage du maniement de l'appareil et, plus encore (c'est-à-dire plus essentiellement et plus difficilement), *du voir avec l'appareil*.

On comprend alors que cet objet technique qu'est la photographie, cet objet qui suppose à la fois une connaissance positive et une intuition pratique, a tout de suite été considéré contradictoirement, au sein d'un débat passionné, comme un instrument scientifique de découverte et comme une image fascinante, troublante et charmante comme celle qu'engendrent les beaux-arts. Le texte de Nadar dit explicitement cette appartenance de l'enregistrement photographique au domaine scientifique et technique. Il suggère aussi mais implicitement que la photographie achève le programme mimétique que s'était fixé l'ensemble de la peinture naturaliste ou réaliste, de cette peinture occidentale entièrement déployée sous le symbole de Narcisse. Mais, conformément à la double signification positive et négative du mythe <sup>53</sup>, cet achèvement a été considéré de deux façons : comme une mort ou comme un aboutissement parfait et indépassable.

Comme un aboutissement, c'est ce que pense l'historien d'art Erwin Panofsky :

Cette exigence de « perspective » [...] nous fait voir comme en un éclair que l'anatomie en tant que science (et la remarque vaut pour toutes les autres sciences d'observation ou de description) était tout simplement impraticable sans une méthode qui permit d'enregistrer les détails observés, sans un dessin complet et précis à trois dimensions. Faute de tels relevés, la meilleure des observations était perdue, puisqu'il n'était pas possible de la recouper avec d'autres, et d'en mettre ainsi à l'épreuve la validité générale. Il n'est pas exagéré d'affirmer que dans l'histoire de la science moderne, l'introduction de la perspective marqua le début d'une première période ; l'invention du télescope et du microscope, le début d'une deuxième période ; et la découverte de la photographie celui d'une troisième : dans

52. KANT E., *Critique de faculté de juger*, op. cit., p. 135.

53. Narcisse est le premier, quoiqu'involontaire, fabriquant d'images. C'est pourquoi, dit Alberti, « j'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse qui fut changé en fleur car, s'il est vrai que la peinture est la fleur de tous les arts, alors la fable de Narcisse convient parfaitement à la peinture. La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine ? » (*De Pictura*, op. cit., p. 135). Narcisse est aussi le symbole du pouvoir mortifère de l'image et de la vision (cf. VERNANT Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux*, Hachette, 1985 et CLAIR Jean, *Méduse*, Gallimard, 1989).

les sciences d'observation ou de description, l'image n'est pas tant l'illustration de l'exposé que l'exposé même <sup>54</sup>.

L'image-miroir de la photographie est un outil de vérité car, comme le pense William Henry Fox Talbot dans *The Pencil of Nature*:

L'image, *dépouillée des idées qui l'accompagnent*, et considérée uniquement par ce qui la constitue fondamentalement, n'est rien d'autre qu'une succession ou une variation de fortes lumières et d'ombres projetées de part et d'autre sur le papier. Or, là où il existe de la lumière, celle-ci peut exercer une action et, dans certaines circonstances, en exerce une suffisante pour provoquer des changements sur les corps matériels <sup>55</sup>.

Ainsi, objective par principe, la photographie intéresse-t-elle les sciences de la nature comme les sciences humaines qui apparaissent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : la biologie, la zoologie, l'orologie, l'astronomie, la médecine, la géographie, la psychiatrie, la psychologie, l'archéologie, etc. C'est sur cet intérêt qu'insiste l'astronome François Arago dans la séance de l'Académie des sciences du 9 janvier 1839 ainsi que dans son rapport à la Chambre des députés du 3 juillet de cette même année <sup>56</sup>. Arago a vu en compagnie du physicien allemand Alexander von Humboldt <sup>57</sup> le premier daguerréotype de la lune pris en 1838, c'est-à-dire la première « modification chimique sensible à l'aide des rayons lumineux de notre satellite » ; et il devine l'importance cruciale que prendra cette fragile (pour l'instant) modification dans une science d'observation et de mesure <sup>58</sup>. De même et face à un daguerréotype d'un sommet montagnoux par exemple, l'œil du spectateur voit et pense dans un même mouvement indissolublement sensible et intelligible la structure géologique, la très puissante force qui l'a engendrée et la très longue histoire de sa poussée qu'une peinture nécessairement sélective et interprétative ne saurait saisir <sup>59</sup> (Illustration 9).

Mais comme nous l'avons signalé dans notre première partie, nous ne sommes plus à la première Renaissance (celle du *Quattrocento* et non celle du maniérisme), c'est-à-dire à cette époque où l'art et la science vivaient une alliance complètement irénique sous l'exigence unique du voir et du savoir intimement mêlés par le principe d'imitation. Aussi faut-il compléter (et sans doute relativiser) les propos de Panofsky en disant que

54. PANOFSKY Erwin, *L'Œuvre d'art et ses significations*, *op. cit.*, p. 118-119.

55. FOX TALBOT William Henry, *The Pencil of Nature, Le Pinceau de la nature*, trad. in HEDTMANN Sophie et PONCET Philippe, *William Fox Talbot*, Les Éditions de l'amateur, 2003, p. 81. C'est moi qui souligne.

56. ARAGO François, *Rapport à la Chambre des députés*, in ROUILLE André, *La Photographie en France*, *op. cit.*, p. 36-43.

57. Humboldt fait le récit de cette expérience dans une célèbre lettre au peintre Carl Gustav Carus du 25 février 1839, in RECHT Roland, *La Lettre de Humboldt.*, *op. cit.*, p. 9-12.

58. Voir *Dans le champ des étoiles. Les photographies et le ciel 1850-2000*, catalogue d'exposition au musée d'Orsay, RMN, 2000.

59. Je me permets de renvoyer à mon étude « L'homme précaire et la photographie. Image et liberté à l'époque de la modernité », in FRANGNE Pierre-Henry, JULIEN Michel, PONCET Philippe, *Alpinisme et photographie 1860-1940*, Les Éditions de l'amateur, 2006, p. 45-70.

la conceptualisation accrue des sciences d'une part, leur liaison de plus en plus étroite avec l'entreprise technique de domination de la nature qui leur fait abandonner la dimension contemplative que ces sciences possédaient jusqu'à la Renaissance d'autre part, la subjectivisation et la liberté croissantes des arts enfin <sup>60</sup>, amènent à considérer l'image photographique de deux manières.

Premièrement, elle n'est pas l'illustration de l'exposé scientifique certes, mais elle n'est pas non plus l'exposé lui-même qui ne doit prendre sa complète scientificité qu'au sein d'une formalisation mathématique des lois de la nature. La photographie ne devient qu'un instrument scientifique d'observation; et elle ne participe qu'à un des moments de la méthode expérimentale explicitée par Claude Bernard en 1865 <sup>61</sup>. Pour cette méthode, la vérité est le résultat actif (résultat d'un activisme de la raison pourrait-on dire) de la confrontation de la théorie et de l'expérience: l'expérimentation prouve que, comme le dit Kant, « la raison ne voit que ce qu'elle produit elle-même d'après ses propres plans et qu'elle doit prendre les devants avec les principes qui déterminent ses jugements [...], qu'elle doit obliger la nature à répondre à ses questions et ne pas se laisser conduire pour ainsi dire en laisse par elle <sup>62</sup> ».

Alors, pour les artistes frappés d'un côté par l'activité technique du photographe et, de l'autre, par « la fidélité rigoureuse inconnue jusqu'ici <sup>63</sup> » de ses résultats, l'image photographique est radicalement exclue du champ de l'art: son automaticité et son impersonnalité tuent le travail manuel de l'artiste ainsi que son travail mental de composition, d'interprétation, d'idéalisation ou de spiritualisation. Sa rapidité détourne les hommes de la voie de la rêverie et de l'imagination; elle les amène ainsi « dans la voie du progrès » qui est, selon l'expression de Baudelaire, « la domination progressive de la matière <sup>64</sup> ». L'imitation exacte fait que « 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 <sup>65</sup> ». C'est le *matérialisme* principal de la photographie joint à son *sérialisme* et à son *fragmentarisme* qui brise l'unité, l'organicité, l'unicité de l'œuvre d'art, bref son *aura* pour parler comme Walter Benjamin <sup>66</sup>, ou sa

60. Cf. ce qu'en dit Hegel dans les années 1820, *Cours d'esthétique*, trad. Jankélévitch, Flammarion, 1979, « La fin de l'art romantique », vol. 2, p. 361-362; trad. J.-P. Lefèvre et V. von Schenck, Aubier, 1996, vol. 2, p. 221-222.

61. BERNARD Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Garnier Flammarion, 1966, p. 44 sq.

62. KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, trad. A. Trémesaygues et B. Pacaud, PUF, 1944, p. 17.

63. DONNÉ Alfred et FOUCAULT Léon, *Cours de microscopie*, 1845, in ROUILLE André, *La Photographie en France*, op. cit., p. 73.

64. BAUDELAIRE Charles, « Le public moderne et la photographie », in *Salon de 1859, Œuvres complètes*, op. cit., p. 616.

65. *Ibid.*, p. 617.

66. BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Essais 1935-1940*, trad. M. de Gandillac, Gonthier-Denoël, 1983, p. 90.

dimension profondément philosophique c'est-à-dire « suggestive » pour utiliser à nouveau le mot de Baudelaire<sup>67</sup>. Couper spatialement et temporellement le monde ; l'imprimer directement sur des images réduites au statut de simple trace ou d'indice à la fonction simplement authentifiante ; produire et non créer des images plates, sans choix ni hiérarchie, également nettes et détaillées du centre vers la périphérie ; les disséminer par un processus de reproduction qui est déjà impliqué dans la prise même de l'image ; les faire circuler comme s'échangent la marchandise ou la monnaie ; tout cela manifeste une *violence du voir* photographique par négation de l'art et de l'humain, par exclusion de l'invisible et de l'infini que l'homme et la peinture (dans leur conception traditionnelle<sup>68</sup>) portent en eux et qu'ils montrent moins qu'ils ne les *signifient*. C'est cette violence rabattant toute existence à l'étendue d'un visible complètement étalé, qui transforme l'imageur en manipulateur, l'image en document et le spectateur, non en un esprit qui médite patiemment, mais au contraire en une pensée qui consulte et qui voit comme en passant.

Deuxièmement, chez Fox Talbot, l'image photographique demeure métaphoriquement un pinceau. Elle conserve ainsi un statut artistique que Baudelaire et Ingres, exceptionnellement réunis ici, ne consentirent jamais à accepter. Ce statut artistique se manifeste pleinement quand on constate qu'une grande part de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle repose sur – et revendique – ce que John Ruskin, grand utilisateur du daguerréotype, appelait en 1856 « l'œil innocent ». Cet œil innocent qu'il admirait dans les aquarelles de Turner et qu'il tentait de mettre en œuvre lui-même dans ses propres dessins comme dans ses propres descriptions<sup>69</sup>, est le principe d'une vision désencombrée des représentations, des idées, des intérêts, des goûts, du tempérament comme de la culture. Œil vierge et comme enfantin à son tour, la photographie réalise cette purification et cette transparence<sup>70</sup> que la peinture renaissante et classique opacifiaient par l'*historia*, le mythe, le symbole, l'allégorie, la narration ; par une épaisseur de culture ou de civilisation qui recouvre la fraîcheur purement phénoménale d'une rencontre sensible et immédiate avec le monde. Ce que l'éducation et l'histoire cachent toujours sous un empilement indéfini de médiations, la photographie et l'art réaliste (Courbet) ou impressionniste (Manet) le mettent à nu, ici, avec une salutaire virulence. Or, ce que montrent le réalisme puis l'impressionnisme, c'est que loin d'un art mythologique et religieux qui tend à effacer les traces de son artificialité

67. BAUDELAIRE Charles, *L'Art philosophique*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 598.

68. On aurait un exemple presque caricatural de cette conception dans les propos du peintre symboliste Gustave Moreau. Cf. MOREAU Gustave, *L'Assembleur de rêves. Écrits complets*, Fontfroide, Fata Morgana, 1984.

69. Voir le beau livre de HÉLARD André, *Ruskin et les Cathédrales de la Terre*, Chamonix, Éditions Guérin, 2005.

70. Voir de JUNOD Philippe, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004.

au profit de significations invisibles, il y a une place pour un art « vrai » ou non maillé qui avoue pleinement au contraire son artifice (le *non finito*, la picturalité même des « onguents et des couleurs », comme dit Mallarmé) et qui conjoint la volonté d'expression subjective (la grande invention de la modernité) avec celle d'imitation, l'*archè* intemporelle de tout art depuis l'Antiquité. La photographie est un art à cette condition-là : celle



*L'Aiguille Verte et les Drus dans le massif du mont Blanc,  
daguerréotype de John Ruskin (vers 854)*

qui fait comprendre que la liberté et l'action du photographe consistent à saisir les choses, mais surtout peut-être l'effet fulgurant, immédiat, transparent qu'elles produisent. Et cette saisie, elle est permise par l'automatisme et l'instantanéité de la prise <sup>71</sup> qui bloque la survenue de ce qui se trouverait par-delà le visible. Ce que Baudelaire prenait pour « l'amour de l'obscénité <sup>72</sup> », peut donc s'avérer être comme le simple amour de la transparence : un amour de la vue et non des visions <sup>73</sup> d'un « au-delà du monde <sup>74</sup> ». Cet amour est aussi celui de ce qui est ; et de ce qui est à même

71. La photographie instantanée se généralise dans le courant des années 1880-1890.

72. BAUDELAIRE C., « Le public moderne et la photographie », *op. cit.*, p. 617.

73. « Oui, dans une île que l'air charge/ De vue et non de visions/ Toute fleur s'étalait plus large/ Sans que nous en devisions. » MALLARMÉ Stéphane, « Prose pour des Esseintes », in *Œuvres, op. cit.* p. 56.

74. MALLARMÉ S., *Les Impressionnistes et Edouard Manet, op. cit.*, p. 322.

ce que l'on en voit dans une sorte d'immanence pure, sans que l'on puisse proférer autre chose que ce dit Franck Stella au sujet de l'art conceptuel du milieu du xx<sup>e</sup> siècle : « *what you see is what you see*. Ce que vous voyez est ce que vous voyez ». Quand en 1894, Mallarmé disait en songeant à son ami Manet « L'œil, une main...<sup>75</sup> », il exprimait ce même souci de simplicité, de pauvreté même, permise par ce qu'il appelle « l'abdication du moi » libérant « la fixité d'un regard réinvesti de la perfection de voir la plus dépouillée<sup>76</sup> ». Ce circuit court de la peinture manétienne<sup>77</sup>, il s'amenuise encore dans le court-circuit qu'opère toute photographie. Ce court-circuit, il est celui de la métaphore, de l'interprétation et de l'imaginaire. Après la fiction romantique d'un art philosophique relevant le savoir scientifique par une plus haute connaissance, il est la fiction inverse ou symétrique de l'immédiateté et de l'absence de tout contenu.

La photographie apparaît donc comme le résultat non dialectique, c'est-à-dire sans synthèse ni réconciliation, du conflit de l'art, de la science et de la technique en son sens moderne. Ce faisant, elle devient ce par quoi l'art ne s'oppose pas seulement à ce qui n'est pas lui extérieurement, mais s'oppose à lui-même intérieurement. On peut estimer alors qu'en rendant possible *l'enregistrement fidèle et paradoxalement aveugle de la réalité*, elle est la cause du fait que l'art devient un problème pour lui-même, c'est-à-dire le lieu de l'affrontement entre une conception littérale de l'image et une conception figurée ou métaphorique. Cet affrontement existe évidemment depuis Zeuxis ou Apelle. Mais, parce qu'il avait lieu dans une culture de la transcendance ou de la présence de l'invisible, on peut dire qu'il était perpétuellement en voie d'apaisement. Dans cette perspective, le moment renaissant était celui d'une harmonie presque miraculeuse au sein de laquelle les images du visible étaient, sans tensions, les signes de l'invisible parce que l'unité du *mythos* et du *logos*, de la fable et de la science, n'était pas encore brisée. Si, par contre, la science et la technique modernes ont désenchanté le monde, et si la photographie a mis la science et la technique modernes au creux de l'art comme ce qui le nie, alors la photographie a désenchanté l'art<sup>78</sup> et l'a désuni. Elle en a fait un objet profondément *bétérogène* dans sa nature comme dans ses résultats. Roland Recht l'explique très bien dans son long commentaire de la lettre de von Humboldt racontant l'impression du savant accompagné d'Arago devant le premier daguerréotype de la lune :

Ce sera le propre de la photographie que de mettre en scène à la fois le fini et l'infini, ce qui est intéressant et ce qui ne l'est pas, à la fois ce que je regarde

75. MALLARMÉ S., *Edouard Manet*, in *Ceuvres*, op. cit., p. 532.

76. MALLARMÉ S., *Les Impressionnistes et Edouard Manet*, op. cit., p. 324.

77. Je me permets encore une fois de renvoyer à mon ouvrage *La Négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 24 sq. et p. 308 sq.

78. Voir le livre de Rainer ROCHLITZ sur Walter Benjamin, *Le Désenchantement de l'art*, Gallimard, 1992.

et ce que je ne regarde pas. L'image photographique conserve dans le cadre de son champ des éléments hétérogènes et c'est cette hétérogénéité-là qui sera désormais admise comme pouvant produire du sens et c'est elle qui fonde le caractère moderne de cet art <sup>79</sup>.

Lieu du choc de l'art de la science, de l'expression et de l'imitation, de la subjectivité et de l'impersonnalité, de la clôture et de l'ouverture, du temps et de l'éternité, de la distance et de la proximité, de la médiation et de l'immédiateté, du mouvement et de la fixité, de la présence et de l'absence, de la forme et de l'informe, du choix et du hasard, de l'icône et de l'indice, de l'attention et du divertissement, la photographie indéfiniment et également détaillée sur sa surface non hiérarchisée nous renvoie à la bizarre dissémination du monde moderne qui nous condamne, sur un même plan d'immanence matériel et profane, au *fragment*, au *collage*, au *montage*, et à l'*assemblage*, c'est-à-dire à un univers de significations *fragiles et démultipliées* parce que jamais garanties par l'organicité d'une totalité – du monde, de la société, de l'œuvre – qui n'existe plus. On peut dégager de là, deux remarques conclusives, l'une esthétique, l'autre philosophique et même métaphysique.

Du point de vue esthétique, la photographie doit être pensée comme le modèle exemplaire de l'ensemble de l'art contemporain qui, du *ready-made* aux sérigraphies du Pop-art, des *drippings* de Jackson Pollock aux *Blacks paintings* de Franck Stella, d'un assemblage de Raoul Hausmann à un *happening* d'Allan Kaprow, d'une installation de Robert Morris à un « paysage » de Christo <sup>80</sup>, offre des œuvres qui suscitent une glose infinie parce que justement il semble qu'il n'y ait rien à en dire sur le mode traditionnel de l'interprétation <sup>81</sup>; et qui fascinent le regard parce que justement il semble qu'il n'y ait pas grand-chose à y voir sur le mode de l'attention concentrée. Ces œuvres venues de la déliaison de l'art et du savoir-faire, elles répondent toutes positivement (et chacune à leur façon ouverte) à la question ironique que posait Marcel Duchamp en 1913: « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas “d'art” <sup>82</sup> »? Car on peut considérer après d'autres <sup>83</sup>, que Duchamp, l'ami de Man Ray et influencé selon ses dires par les travaux d'Étienne-Jules Marey, prit entièrement

79. RECHT Roland, *La Lettre de Humboldt*, op. cit., p. 150.

80. Notons en passant que le *happening*, l'installation, l'intervention, l'œuvre du *Land-Art*, n'existent que parce qu'ils intègrent dans le processus de leur invention et de leur effectuation l'enregistrement photographique, cinématographique ou vidéographique qui en est à la fois le prolongement et la condition de possibilité, le posé et le présupposé.

81. Voir par exemple: « Des *drippings* de Pollock, on ne peut rien dire, sauf à cautionner une glose impropre, qui a le statut, parfois conscient, d'un vrai déni. Si la peinture est action, le tableau *n'est qu'une trace*. Et la trace n'est qu'une *archive*. Pas une forme. Ou vous achevez de l'effacer. Paradoxe du *Dripping*: *c'est une image à ne pas voir*. » (MICHEL Régis, *La Peinture comme crime, ou la part maudite de la modernité*, RMN, 2001, p. 284). C'est moi qui souligne.

82. DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, Champs Flammarion, 1994, p. 105.

83. CLAIR Jean, *Duchamp et la photographie*, Éditions du Chêne, 1977.

acte des bouleversements qu'opéra la photographie dans le domaine de l'art au point de penser ce dernier comme de nature foncièrement photographique. La photographie engendra, alors et avec lui, *le photographique*<sup>84</sup>. Comment? Rosalind Krauss répond très clairement : par l'exigence d'abaissement de l'art dans les triviales régions de l'*ordinaire*; par la volonté de soumettre la peinture à la logique de la *trace* et du signe indiciel qui ne ressemble pas nécessairement à la chose qu'il indique<sup>85</sup>; par le souhait enfin de considérer l'œuvre, non pas essentiellement comme un objet, mais comme un *événement* dont l'œuvre conserverait le moment instantané de son surgissement<sup>86</sup>. De *La Mariée mise à nu par les célibataires, même (Le Grand Verre)* (1915-1923), à *Fountain* (1917) en passant par son dernier tableau à l'huile *Tu m'* (1918), Duchamp contesterait et subvertirait même l'ensemble de la tradition artistique et esthétique qui l'a précédé en mettant en branle toute la logique du photographique, c'est-à-dire ce mouvement de déflation – si l'on peut dire – de l'imaginaire par introduction du non-art dans l'art, mouvement qui aboutit à cette légère empreinte sur du papier photosensible que la science, la technique et l'industrie ont permis à l'homme contemporain de fabriquer et qu'il a appelé une photographie.

Du point de vue philosophique enfin, c'est l'ensemble du platonisme que la photographie semble dépasser. Dans la mesure où l'image photographique est à la fois un instrument de vérité, un moyen d'information ou d'authentification ainsi qu'un outil d'inventions plastiques souvent critiques d'elles-mêmes, c'est la répulsion réciproque de l'essence et de l'apparence, c'est l'opposition entre la substantialité de la première et l'inconsistance ontologique de la seconde, qui semblent s'abolir. Ainsi, contrairement au Socrate de *La République*, l'homme contemporain est-il susceptible de répondre positivement à la question platonicienne :

Crois-tu que si un homme était capable de faire indifféremment et l'objet à imiter et l'image, il choisirait de consacrer son activité à la fabrication des images<sup>87</sup> ?

L'homme contemporain sait qu'il n'est pas ignoble de consacrer sa vie à la fabrication des images pour deux raisons : d'abord, parce que comme

84. KRAUSS Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. M. Block et J. Kempf, Macula, 1990. Voir le chapitre « Marcel Duchamp ou le champ de l'imaginaire », p. 71-88.

85. Cf. la définition de l'indice par PIERCE Charles S., *Écrits sur le signe*, trad. G. Deledalle, Le Seuil, 1978, p. 151 (cité par KRAUSS Rosalind, *Le Photographique, op. cit.*, p. 77).

86. Duchamp écrit dans ses notes de 1911-1915 :

• En projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute), *d'inscrire un readymade*.  
– Le readymade pourra ensuite être cherché (avec tous les détails).

L'important alors est donc cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à *telle heure*. C'est une sorte de rendez-vous.

– Inscrire naturellement cette date, heure, minute, sur le readymade comme *renseignements*.

Aussi le côté exemplaire du readymade. » (*Duchamp du signe, op. cit.*, p. 49, cité par KRAUSS Rosalind, *Le Photographique, op. cit.*, p. 79).

87. PLATON, *La République*, Livre X, 599b.

le disait plus haut Nadar, son pouvoir mimétique est aussi un pouvoir de créer; ensuite, parce que ce n'est plus désormais dans la mesure où il clôt les yeux charnels qu'il ouvrira pour autant « l'œil intérieur » comme dit Plotin<sup>88</sup>, c'est-à-dire la vision intellectuelle contemplative (*theoria*). L'homme contemporain sait, plus fondamentalement encore, que la lumière ne rend pas possible l'intelligence du monde par dissipation de l'obscurité de la matière et des images qui lui sont attachées. Au contraire : il sait maintenant *sur un mode purement photographique* que c'est parce que la lumière *brûle* et *noircit* la couche photosensible du papier, qu'elle permet de voir le monde, de le saisir comme dans une quasi-perception et de le connaître<sup>89</sup>. Il sait, sur un mode plutôt hégélien cette fois-ci<sup>90</sup>, que la connaissance et la beauté passent nécessairement et contradictoirement par la nuit d'une chambre photographique ; qu'elles font l'expérience, pourrait-on dire douloureuse et anxieuse, de l'altérité, c'est-à-dire ici de l'opacité.

Pierre-Henry FRANGNE

*Pierre-Henry Frangne est maître de conférences en philosophie de l'art et en esthétique à l'université Rennes 2 – Haute-Bretagne. Il co-dirige «Aesthetica», collection d'ouvrages d'esthétique aux Presses universitaires de Rennes. Il a publié L'Invention de la critique d'art (sous la dir., avec Jean-Marc Poinot), PUR, 2002 ; La Négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905), PUR, 2005 ; Alpinisme et photographie (1860-1940) (avec M. Jullien et Ph. Poncet), Les Éditions de l'Amateur, 2006 ; une édition avec introduction et commentaire de La Description de l'île de Portraiture (1659) de Charles Sorel, L'insulaire, 2006.*

88. PLOTIN, *Ennéades*, I, 6, 9.

89. FRANGNE Pierre-Henry, JULLIEN Michel, PONCET Philippe, *Alpinisme et photographie (1860-1940)*, op. cit., p. 50-51.

90. Au début de son commentaire de la *Science de la logique*, André Lécrivain et les étudiants du séminaire qu'il dirigea écrivent que, chez Hegel, toute chose se pense « en son procès qui se différencie et se ressaisit dans cette altérité qui est la sienne. [...] Ce qui est décisif, par conséquent, c'est la négativité, ou le négatif du négatif; c'est ce qui constitue ce que Hegel appelle "l'âme du contenu", c'est-à-dire ce qui fait qu'il y a mouvement, procès. Il ne faut donc pas privilégier dans la philosophie hégélienne l'aspect de la totalité, de la systématité; cet aspect existe, mais ne voir que cela reste un point de vue unilatéral. » (BIARD JOËL, BUVAT Daniel, KERVEGAN Jean-François, KLING Jean-François, LACROIX Alain, LÉCRIVAIN André, SLUBICKI Michel, *Introduction à la lecture de La Science de la logique de Hegel*, t. 1, *L'être*, Aubier, 1981, p. 12).