



Pierre-Henry Frangne: "*La beauté photographique*" Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes le Mardi 2 décembre 2008.

Mise en ligne le 28 décembre 2008.

Pierre-Henry Frangne est maître de conférences en philosophie de l'art et en esthétique à l'université Rennes 2 Haute Bretagne. Il est directeur-adjoint de l'UFR Arts, lettres et communication de cette université. 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.

© : Pierre-Henry Frangne.

---

## La beauté photographique

### Introduction



William Fox Talbot, *Meule*, planche X du *Crayon de la nature* (1844-1846)

Le propos de mon intervention est de réfléchir sur la beauté photographique c'est-à-dire sur la nature et le statut de cette beauté que l'un des premiers inventeurs de la photographie – l'anglais William Henry Fox Talbot – appela en 1839 « photogénique ». Engendrée par la lumière au moyen d'une

substance photosensible (chlorure d'argent) appliquée sur un support (du papier pour Talbot), l'image du monde produite sans la main de l'homme est immédiatement appelée par lui « calotype » : figure ou empreinte (*tupos*) belle (*kalos*). L'un des trois inventeurs de la photographie (avec Nicéphore Niépce et Louis Daguerre) a donc immédiatement conscience que le procédé chimique, optique et mécanique de fabrication de l'image n'interdit absolument pas à celle-ci d'être belle et de participer de l'art ainsi que du génie artistique. Au début de son ouvrage publié en six fascicules de 1844 à 1846 *The Pencil of Nature*, Talbot écrit :

« On pourrait dire, très simplement, que le procédé permettant d'obtenir ces planches consiste en la seule action de la lumière sur du papier sensibilisé. L'image s'est formée ou composée uniquement par les moyens de l'optique et de la chimie et sans qu'aucun dessinateur y ait apporté son savoir-faire. Il va donc sans dire que par leur origine même, elles diffèrent sensiblement et à tous égards des planches habituelles, qui doivent leur existence à l'habileté de l'artiste conjuguée à celle du graveur.

Elles sont imprimées par la main de la nature ; ce qui leur manque encore de délicatesse et de fini dans l'exécution provient principalement de notre connaissance encore insuffisante de ses lois. Quand nous aurons appris par l'expérience à mieux comprendre la formation de telles images, celles-ci, pourront sans doute approcher de la perfection ; et bien que nous ne puissions conjecturer véritablement de l'importance qu'elles pourraient avoir par la suite en tant qu'œuvres picturales, elles trouveront sans doute leur sphère d'application par l'exhaustivité des détails qu'elles comportent et par l'exactitude en matière de perspective. » (p. 79)

Ce texte présente l'image photographique ou héliographique comme un nœud de contradictions toutes condensées dans l'expression métaphorique et à bien des égards oxymorique : « crayon de la nature ». L'image photographique relève d'un art sans savoir-faire c'est-à-dire d'un art sans art, d'un art sans habileté ni auteur ou créateur. Inversement, elle relève de la pure naturalité du processus d'impression mais elle suppose quand même l'artificialité d'une maîtrise théorique et pratique de l'homme, maîtrise sans laquelle elle n'existerait pas et ne progresserait pas. Enfin, l'image photographique « diffère sensiblement et à tous les égards des images habituelles », mais elles entrent tout de même dans le long mouvement de l'histoire de l'art et dans l'ordre « des œuvres picturales » auxquelles elles apportent ou apporteront comme un achèvement c'est-à-dire l'accomplissement parfait de leur ancestrale mission ou de leur essentielle vocation : mission et vocation de l'imitation ou de la représentation (*mimésis*) dans les termes mêmes qu'utilise Aristote dans le chapitre 4 de la *Poétique* qui explique le plaisir engendré par les images en raison de leur « exactitude » et du « fini

dans l'exécution. » L'image photographique parachève ou parachèvera la perspective mais surtout la « délicatesse » infinie dans le rendu des détails mis sous les yeux dans une totale « exhaustivité », sans choix, sans suppression, sans hiérarchie c'est-à-dire sans le travail que suppose la peinture depuis les Grecs.

Ce qui frappe donc dans ce texte, est la conscience particulièrement accrue, à la fois, d'une continuité et d'une rupture voire d'une révolution. L'image photographique continue de se soumettre aux exigences de la beauté traditionnelle que l'on trouve dans la peinture ; elle réalise parfaitement le programme de la *mimésis* tel qu'Aristote ou Philostrate l'ont pensé. Aristote, 400 ans avant JC, et Philostrate, 200 après, ont tous les deux considéré l'imitation comme un instrument philosophique qui faisait dire à Philostrate au début d'*Eikonès* :

« Ne pas aimer la peinture, c'est mépriser la vérité même, c'est mépriser ce genre de vérité que nous rencontrons chez les poètes [...], c'est aussi n'avoir point d'estime pour la science des proportions, par laquelle l'art se rattache à l'usage même de la raison. » (Les Belles Lettres, 1991, Prologue, p. 9)



William Fox Talbot, *La porte ouverte*, planche VI *Crayon de la nature* (1844-1846)

Mais dans le même temps, l'image photographique introduit un élément d'étrangeté, d'inquiétude et d'émerveillement parce qu'elle fait émerger comme une impossibilité : l'impossibilité d'un art qui n'en est pas un ; d'un art scientifique et technologique ; d'un art sans auteur ; d'un art reposant sur une sensibilité sans œil, sans esprit, sans sujet sensibles parce que cette sensibilité est seulement celle d'une matière ; d'un art enfin réalisant l'impensable parce qu'il prétend représenter la totalité infinie des détails de la réalité.

La photographie engendre donc une nouvelle conception de la beauté, une beauté moderne si l'on peut dire, qui depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, s'est généralisée d'une part à l'ensemble des arts et d'autre part à la façon dont nous regardons aujourd'hui la nature. Mais cette beauté a émergée sous la forme d'une aporie, d'un embarras ou d'une impasse théorique. Elle est une beauté anxieuse ou « précaire » pour utiliser un mot de Jean-Marie Schaeffer, une beauté qui produit et qui sait sa propre obscurité.

Pour comprendre cette obscurité (non pour l'éclaircir absolument mais pour en voir l'opacité qui a tant frappé les hommes du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle), je procéderai en deux temps. Dans un premier moment, j'essaierai de dire rapidement les définitions traditionnelles de la beauté, ce que j'appellerai les noms de la beauté. Dans un second moment, j'analyserai les principales opérations de l'acte photographique qui mettent en suspend ou en doute les propriétés de la beauté et qui lui confèrent de nouvelles modalités qui seront celles de l'art contemporain. On verra alors comment *la photographie* a engendré *le photographique* comme le pôle esthétique qui attire à lui une grande partie des œuvres contemporaines.

### 1) Les noms de la beauté

La beauté se définit d'abord à partir de son origine grecque. Cette origine n'est pas seulement historique. Elle est aussi logique puisque jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'art et la pensée grecs ont donné aux œuvres de chaque époque leur principe, leur archè, leur exigence, c'est-à-dire encore, leur idéal. Les 4 principaux noms de la beauté sont : l'unité, la simplicité, l'expression, le plaisir.

#### a) L'unité et la totalité

La première exigence est celle de l'unité. La détermination principale d'un objet beau est d'abord celle qui la constitue comme un ordre. Cet ordre suppose a) la possession des dimensions temporelles ou spatiales qui lui permettent de se déployer comme un tout, b) des limites qui lui assignent sa mesure et sa différence par rapport aux autres réalités qui l'entourent, c) des règles qui confèrent à chaque partie une place ou une fonction, et au tout, une cohérence qui lui permet d'être un monde ou une totalité. Cette conception cosmique (ou cosmétologique) de la beauté va se déployer selon deux modèles distincts mais complémentaires et souvent co-présents : un modèle mathématique et un modèle biologique.

Le modèle mathématique est d'origine pythagoricienne et platonicienne. Philolaos, élève de Pythagore, parlait de « la puissance du nombre » qui est, disait-il :

« grande, parfaite, universelle, principe et guide de la vie céleste comme de la vie humaine [...]. Car la nature du nombre est pour tout homme cognitive, directrice et institutrice [...] Et on peut observer la nature du nombre et sa puissance efficace non seulement dans les choses démoniaques et divines, mais aussi dans toutes les actions et paroles humaines, à tout propos et aussi bien dans toutes les activités de l'art que dans le domaine de la musique »<sup>1</sup>.

Le modèle mathématique stipule que la beauté est une harmonie reposant sur une double convenance. Cette définition de la beauté comme convenance est d'ailleurs la première que Socrate oppose à celles du sophiste Hippias dans le dialogue *Hippias majeur* intitulé *Du beau* (293e). Cette double convenance est celle des parties les unes avec les autres et celle des parties avec la totalité qu'en un langage moderne on appellerait un système ou une structure. L'harmonie la plus simple est la *summetria* qui suppose l'égalité de deux parties déterminée à partir d'un axe central qui permet leur comparaison. Pour les Grecs, le cercle, et plus encore la sphère, sont les figures géométriques les plus belles parce qu'elles sont les plus symétriques ; et elles sont les plus symétriques parce que leurs points sont toujours à égale distance d'un centre sur les deux dimensions du plan - c'est le cas du cercle - ou sur les trois dimensions de l'espace - c'est le cas de la sphère qui possède en outre la propriété d'être le solide contenant le maximum de volume dans le minimum de surface. Quand la symétrie n'est pas immédiatement perçue ou conçue, l'arithmétique et la géométrie sont pourtant capables de découvrir, derrière l'irrégularité apparente, une égalité de rapport comme le montre la fameuse *sectio aurea* qui possède la particularité d'égaliser le rapport de deux segments inégaux en faisant en sorte que le grand segment soit au petit, ce que l'ensemble des deux segments est au grand. La pensée mathématique permet donc de penser la double objectivité de la beauté. Parce que la beauté est dans l'objet à titre de propriété et qu'elle est pensable sous la forme d'un arrangement rationnel de part en part mesurable, elle ne dépend d'aucun regard ni d'aucun sentiment et elle est généralisable à tout ce qui dépend d'une législation : une chose naturelle ou artificielle, une action, une cité politique. Elle est un puissant instrument de connaissance du monde qui est beau parce que son foisonnement et sa diversité sont toujours réductibles à de la proportion. Ce rationalisme ou cet intellectualisme se retrouve à l'époque moderne chez Leibniz par exemple :

---

<sup>1</sup> *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, 1988, p. 506.

« On peut proposer une suite ou une série de nombres tout à fait irrégulière en apparence, où les nombres croissent et diminuent variablement sans qu'il paraisse aucun ordre ; et cependant celui qui saura la clef du chiffre, et qui entendra l'origine et la construction de cette suite de nombres, pourra donner la règle, laquelle étant bien entendue, fera voir que la série est tout à fait régulière, et qu'elle a même de belles propriétés. On le peut rendre encore plus sensible dans les lignes : une ligne peut avoir des tours et des retours, des hauts et des bas, des points de rebroussement et des points d'inflexion [...], de telle sorte qu'on voie ni rime ni raison, surtout en ne considérant qu'une partie de la ligne ; et cependant il se peut qu'on en puisse donner l'équation et la construction, dans laquelle un géomètre trouverait la raison et la convenance de toutes ces prétendues irrégularités [...]. » *Essais de théodicée*, § 242, p. 263

Mais l'unité d'une belle chose peut aussi se penser sur le modèle biologique du corps vivant. Par rapport à l'unité mathématique, cette unité est plus fine et plus forte dans la mesure où elle est l'unité dynamique de parties définies par leur fonction. La beauté est à la fois force, élan, convenance réciproque des parties et convenance à une fonction, finalité interne. C'est dans ces termes qu'Aristote pense la beauté de la tragédie comme une espèce du genre poésie. Le principe vital de la tragédie, son âme dit Aristote, est le *muthos*, l'intrigue ou l'histoire dont le « commencement, le milieu et la fin » (chap. 7, 50b26) se développent logiquement de manière à ce que « l'agencement des faits en système » (chap. 6, 50a15) permette la représentation, non d'hommes voués à la dissémination des événements de leur vie, mais d'une action unique allant jusqu'à son achèvement c'est-à-dire jusqu'à son accomplissement sans qu'aucun hasard ne fasse irruption et ne brise l'unité vivante.

« Pour qu'un être soit beau, dit Aristote au chap. 7 (50b34), qu'il s'agisse d'un être vivant ou de n'importe quelle chose composée, il faut non seulement que les éléments en soient disposés dans un certain ordre, mais aussi que son étendue ne soit pas laissée au hasard. Car la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordonnance [...]. De même que les corps et les êtres vivants doivent avoir une certaine étendue mais que le regard puisse embrasser, de même les histoires doivent avoir une certaine longueur, mais que la mémoire puisse retenir aisément. »

Comme la tragédie s'adresse au spectateur afin qu'il vive et comprenne des passions épurées et plaisantes, l'organisation fonctionnelle de la tragédie doit s'adapter à cette finalité dont le *muthos* est le principe. Cette exigence sera reprise dans la peinture de la Renaissance tout entière adossée à l'idée d'une congruence entre la peinture et la poésie parce que le tableau, comme le dit Alberti dans son *De Pictura*, « est une fenêtre ouverte par laquelle on puisse

regarder l'histoire (*historia*) » (livre I, Macula, 1992, p. 115), un spectacle au travers duquel (*per spectiva*) le regard du spectateur doit passer pour lire une action et comprendre une pensée qui s'offre à lui et qui, par sa structure et sa finalité mêmes, lui assigne sa place. Machine à représentations qui repose sur la mise au carreau du monde, l'agencement du tableau perspectiviste est pourtant profondément vivant.

### b) La simplicité

Un autre nom de la beauté est la simplicité qui se donne pour vocation de dépasser la multiplicité arrangée et unifiée de cette première définition de la beauté. On doit cette seconde façon de penser la beauté au néoplatonisme plotinien et renaissant (Marsile Ficin par exemple) pour lequel la beauté n'est pas seulement la vérité dans la mesure où elle en est aussi la splendeur ou l'éclat. Car le défaut de la beauté comme unité et totalité - celle que l'on trouve aussi chez Cicéron qui parle dans les *Tusculanes*<sup>2</sup> d'une « juste forme du corps accompagnée d'un teint agréable » - est qu'elle est seulement une beauté architecturale ou compositionnelle qui transcende l'insignifiance ou la laideur des parties sans dépasser complètement leur multiplicité. Or, pour Plotin (*Ennéades* I, 6), le beau en tant qu'intelligible est l'être simple, l'être pur, l'élément sans mélange trouvant son analogie sensible dans l'éclat du soleil et de l'or ou dans « l'éclair que l'on voit dans la nuit ». La symétrie n'est donc que le premier degré de la beauté parce qu'elle introduit dans le sensible de l'unité et de la proportion et parce qu'elle n'est l'effet divisé de la beauté véritable, véritablement une et non composée. C'est la symétrie qui explique que l'on puisse parler de beaux discours<sup>3</sup> ; mais elle ne suffit pas à expliquer qu'un visage dont les proportions restent identiques soit, dit Plotin, « tantôt beau et tantôt laid ». Qu'est-ce qui fait qu'un visage bien proportionné soit beau ? Qu'est-ce qui fait que ce même visage devient laid quand il devient celui d'un cadavre ? La réponse que Plotin la donne en *Ennéade* VI, 7, 22 consiste en un mot : la grâce (*charis*). Conçue à la fois théologiquement et esthétiquement comme don divin et communication directe d'une présence, la grâce est le principe qui anime la symétrie, lui donne vie et éclat afin qu'elle perde son caractère « paresseux » et « inerte » par la présence, en elle, de la simplicité de l'intelligible. Ainsi « les plus belles statues sont les plus vivantes, même si d'autres ont des proportions plus justes ; et un homme laid vivant est plus beau que la statue d'un homme beau. » Si l'homme laid vivant est plus beau que son imitation idéalisée mais morte c'est parce qu'il est plus désirable et s'il est plus

---

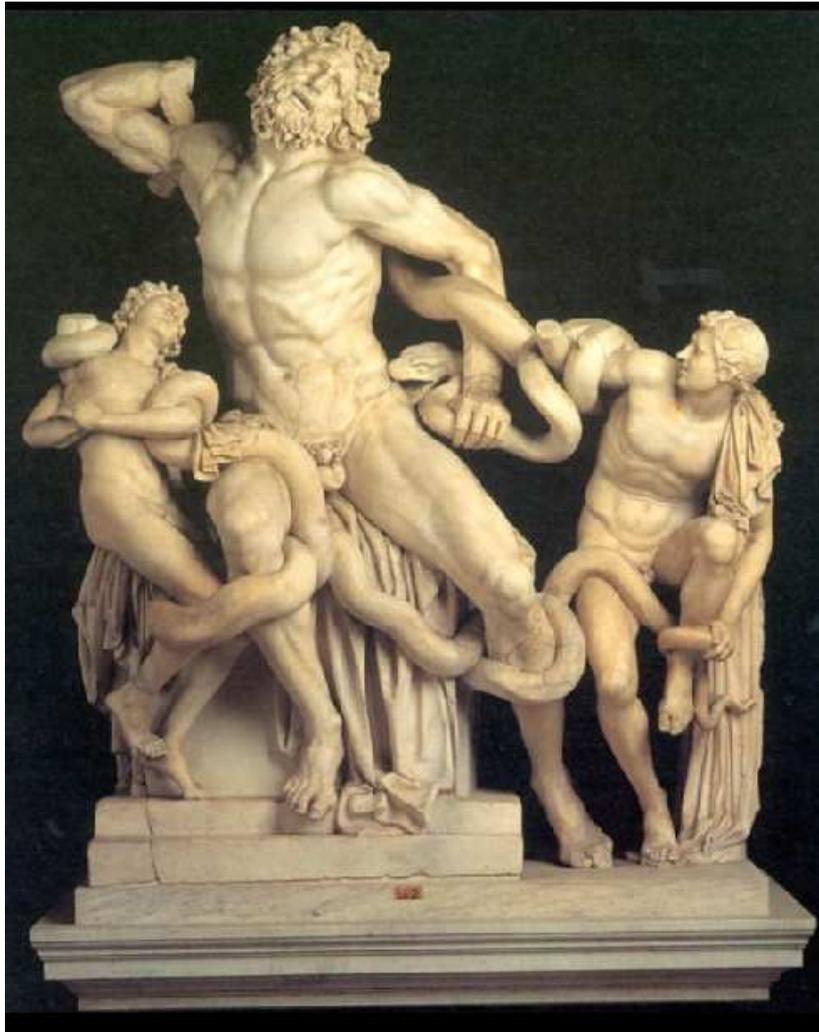
<sup>2</sup> IV, chap.13.

<sup>3</sup> I, 6, 1.

désirable, c'est parce qu'il a une âme continue Plotin, une âme « qui a la forme du bien » c'est à dire sa lumière, c'est-à-dire encore une forme sans forme, « une chose sans figure » (*ti askèmon*, V, 8, 2), une *morphè* sans *skèma*, une idée sans configuration. Grâce elle, l'homme laid vivant s'éveille, « il s'allège et allège avec lui le corps qu'il possède, en lui donnant toute la bonté et l'énergie dont il est capable » (VI, 7, 22,). Le beau est donc subordonné au bien dont il prend aussi le nom comme le dit Socrate dans *l'Hippias majeur* (297a) en proposant une seconde définition de la beauté et en indiquant que, rentre dans la beauté, un mouvement fulgurant ou une vibration par laquelle celle-ci dépasse la seule structure harmonieuse. Par ce dépassement de la *proportio* par une *claritas* ontologiquement supérieure, la beauté est une invitation à une traversée du sensible ou du visible vers un invisible sans grandeur qui est la raison et le fondement. Cette dernière remarque conduit au troisième nom de la beauté : la beauté se dit aussi comme expression.

### c) L'expression

Car l'expression n'est pas imitation ; elle est manifestation ; non apparence de l'extériorité mais apparaître de la spiritualité, de l'idée ou de la vérité qui se trouvent sises au fond de l'intériorité. Du *Phèdre* ou de *l'Hippias majeur* de Platon au *Cours d'esthétique* de Hegel en passant par les *Ennéades* de Plotin et les paragraphes de la *Critique de la faculté de juger* de Kant consacrés au génie et à l'idée esthétique, parcourt dans l'ensemble de la théorie occidentale de la beauté (et évidemment selon des présupposés et des modalités fort diverses voire même inconciliables), la même idée infiniment variée comme un thème musical : l'idée selon laquelle la beauté rend sensible quelque chose qui dépasse à la fois l'entendement et le sensible dans un symbole « qui donne beaucoup à penser » (Kant, § 49) sans fixer quelque chose de déterminer à penser. La beauté ne relève donc pas de l'allégorie car celle-ci met en image une idée qui existe indépendamment elle et antérieurement à elle. L'allégorie repose ainsi sur l'hiatus entre le signifiant sensible et le signifié intelligible dont la réunion repose plus fondamentalement sur un combat et une discontinuité. Au contraire, la beauté relève du symbole ou du symbolique qui produit la fusion du sensible et l'intelligible dans une réalité profondément une, rendant tout à fait caduque l'opposition de la forme et du contenu ou celle de la matière et de l'esprit. Voyez Schiller :



Laocöon, sculpture grecque antique, musée Pio-Clementino (Vatican)

« Avec la beauté nous pénétrons dans le monde des Idées, sans que toutefois nous quittions le monde des sens, ainsi qu'il arrive lorsque nous connaissons la vérité. » (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Aubier, p. 311)

Dans le même sens, Hegel concevra l'art et la beauté comme la manifestation sensible de l'esprit, manifestation advenue par ce qu'il appelle l'idéal qui est le double mouvement réciproque et contradictoire à la fois d'extériorisation de l'intériorité et d'intériorisation de l'extériorité par lequel un contenu trouve une forme et une forme un contenu. C'est ce double mouvement qui fait dire à Hegel que l'art est capable de relever et de dépasser le combat entre ces deux pôles sur lesquels il repose. L'art est capable de conquérir est un moment de sérénité spirituelle où la belle peinture est une pensée-image comme la belle musique est une pensée-son.

« C'est en ce sens que vaut le mot de Schiller : "La vie est grave, et l'art est insouciant." [...] Jusque dans le sérieux, précisément, l'insouciance

et la sérénité en soi-même demeurent le caractère essentiel de l'art. »  
(*Esthétique*, trad. Lefebvre et von Schenke, Aubier, 1995, t. I, p. 212)

On a coutume de dire que l'art symbolique chez Hegel est l'enfance de l'art ou le pré-art dans la mesure où il est ce moment où l'œuvre demeure énigmatique, muette et immobile parce que sa face corporelle occulte et recouvre la pensée qui, en conséquence, ne s'y exprime pas complètement. La pyramide ou le sphinx égyptiens serait ainsi le symbole du symbole comme cette modalité de l'art qui cherche l'idéal mais qui, ce faisant, ne l'a pas encore conquis. Et l'on sait que, pour Hegel, cette conquête s'effectue dans et par l'art grec qui réalise le miraculeux et splendide équilibre d'une forme entièrement irriguée par l'idée. « Rien de plus beau que l'art grec » dit Hegel en conséquence, même s'il y a quelque chose de plus haut (de plus spirituel) qui sera l'art romantique : l'art romantique qui est cet espace se déployant entre deux pôles celui de l'art religieux du christianisme et celui de la peinture hollandaise, deux pôles unis par le retournement qu'ils effectuent chacun à leur manière : celui de la laideur du cadavre du Christ et celui de l'insignifiance de la prose du monde ordinaire et banal représentée dans la nature morte afin de signifier l'infinité de l'esprit qui triomphe du temps, de la mort et de la contingence.

Dans cette histoire philosophique de l'art, on ne remarque pas assez cependant que, dans l'art symbolique comme premier moment conceptuel de l'art, c'est toute la nature symbolique de l'art dans son entier qui se trouve ici affirmée et engagée et que l'histoire de l'art ne fera que conserver et dépasser tout à la fois. Ainsi, quand l'art se sera entièrement spiritualisé dans le roman moderne, et à une époque (celle de Hegel) toute critique, réflexive et intellectuelle, l'art se trouvera aux limites de lui-même et se dépassera vers ce qui n'est plus lui et qui relève désormais de la philosophie. Or, la philosophie se passe, elle, d'images sensibles et pensantes, d'images pensantes et sensibles. Par elle, la beauté chatoyante et toute mouvante de cette congruence en quoi consiste le symbole est remplacée par la grisaille du concept qui peint sur le gris de la réalité elle-même et exhausse cette réalité au niveau plus lucide et plus concret du concept.

#### d) Le plaisir

Demeure enfin une dernière propriété de la beauté. La beauté se dit aussi plaisir. Après la convenance, après le bien, c'est d'ailleurs le troisième nom que Socrate lui donne à la fin de l'*Hippias majeur*.

« Vois si le beau n'est pas ce qui nous donne du plaisir ; et je ne dis pas toute espèce de plaisirs, mais ceux de l'ouïe et de la vue. » (298a).

Dès Platon s'introduit donc une détermination de la beauté que l'on considère comme moderne et qui est sa détermination sensible ; il faudrait dire esthétique et même « esthésique » pour se conformer au grec *aisthêsis*. Mais dans le dialogue (et en avançant Kant d'une bonne vingtaine de siècles) Socrate fait immédiatement remarquer à Hippias que le plaisir engendré par le spectacle de la beauté n'est pas l'agrément ou l'agréable qui concerne les « autres sens, comme ceux du manger, du boire et de l'amour » (298d-e).

« C'est que tout le monde se moquerait de nous si nous disions que manger n'est pas chose agréable, mais belle, et que sentir une odeur suave n'est point agréable, mais beau ; qu'aux plaisirs de l'amour, tous soutiendraient qu'il n'y en a point de plus agréables, et que cependant il faut les goûter de manière que personne n'en soit témoin, parce que c'est la chose du monde la plus laide à voir. » (299a)

Le plaisir de la beauté est donc un plaisir lié non à la possession d'un objet sensible ou à la satisfaction d'un désir mais à la contemplation de l'intelligible qui se produit aussi quand on parle, comme le fait d'ailleurs Socrate, « de belles mœurs ou belles lois » (298b). On voit bien que se trouve ici engagée une idée que Kant explicitera en 1790, à savoir que le plaisir de la beauté est un plaisir intellectualisé, raffiné et sophistiqué puisqu'il s'accompagne de jugement et de communication avec autrui (*Critique de la faculté de juger*, §3). Ce plaisir provient de la suspension du besoin, du désir et de la jouissance et Kant le purifiera encore en disant (ce que ne dit évidemment pas Platon et toute la tradition intellectualiste) que cette suspension est celle de tout intérêt éthique ou théorique. Pour Kant, la beauté n'est ni la vérité, ni la bonté. Elle n'en est que le symbole indéterminé, ludique et par la même plaisant, parce qu'émancipé du travail de la connaissance et du sérieux de l'action. Pour le dire d'une seule formule parfaitement obvie : elle est affaire de goût, non du « goût des sens », intime, subjectif et d'une labilité qui lui donne une complète relativité, mais du « goût de la réflexion » (§ 8) qui s'accompagne de jugements auxquels est corrélée l'exigence de communicabilité et d'universalité, non fondée sur le concept bien sûr, mais sur un sentiment « réfléchi » capable de s'arracher à l'arbitraire, sans passer au-delà de sa propre subjectivité.

Telles sont les quatre déterminations principales de la beauté que nous a livrées la tradition philosophique. Que se passe-t-il alors quand, vers les années 1820-1840, Louis Daguerre, Nicéphore Niépce, William Henry Fox Talbot donnent naissance à une nouvelle image, à une nouvelle manière de faire des images, à une nouvelle relation de l'image à la réalité, à un nouveau

régime de visibilité ? Une nouvelle conception de la beauté dont je voudrais maintenant dire les principes.

## 2) Les opérations de la beauté photographique

En 1900 c'est-à-dire déjà rétrospectivement, Nadar écrit en commençant *Quand j'étais photographe* :

« Quant 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 daguerréotype [...] ne pouvait donc manquer de déterminer une émotion considérable. Eclatant 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'autre 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>4</sup>

Le texte suggère qu'avec la photographie, un bouleversement se produit mais qu'une continuité plus inaperçue existe aussi. Une continuité, car sous la plume de Nadar et de bien d'autres, la photographie est une conçue comme image-reflet gardant le souvenir très lointain mais ineffacé de l'image apparaissant à la surface réfléchissante de l'onde. « C'est un miroir qui garde toutes les empreintes » dit Jules Janin en 1839<sup>5</sup>. Cette image achéiropoïétique à cause de laquelle Narcisse est mort de s'être laissé séduire et enveloppé par sa nature d'apparence illusoire, est pourtant un reflet qui n'est pas un fantôme. Car le reflet est cette fois-ci tangible et reproductible. Il ne nous voue plus à l'éphémérité d'une apparition qui naît et meurt dans la labilité immaîtrisable du

---

<sup>4</sup> Nadar, *Quand j'étais photographe*, Le Seuil, 1994, p. 9 et p. 13.

<sup>5</sup>, Voir André Rouillé, *La Photographie en France*, Macula, 1989, p. 45.

temps. Au contraire, il est un reflet contrôlé, maître de lui-même comme du monde dont il note ou dénote les infinis aspects. Bref, l'image photographique est une image objective et scientifique. A ce titre, elle semble donc bien l'aboutissement d'un long processus qui s'enracine dans l'antiquité grecque mais qui se développe véritablement avec 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. Déployée sous le signe ambigu de Narcisse (signe de mort mais aussi signe de conquête de l'image), la photographie semble achever le programme mimétique que s'était fixé l'ensemble de la peinture naturaliste. L'historien d'art Erwin Panofsky confirme cette idée :

« 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 permît 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 les sciences d'observation ou de description, l'image n'est pas tant l'illustration de l'exposé que l'exposé même. »<sup>6</sup>

La photographie émerge donc immédiatement dans le champ des 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 (cf. la mission héliographique de 1851). 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>7</sup> le dit explicitement. Arago a vu en compagnie du physicien allemand Alexander von Humboldt<sup>8</sup> le premier daguerréotype de la lune pris en 1838, c'est-à-dire la première

---

<sup>6</sup> Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, trad. M. et B. Teyssèdre, Gallimard, 1969, pp. 118-119.

<sup>7</sup> François Arago, *Rapport à la Chambre des députés*, in André Rouillé, *La Photographie en France*, *op. cit.*, pp. 36-43.

<sup>8</sup> Humboldt fait le récit de cette expérience dans une célèbre lettre au peintre Carl Gustav Carus du 25 février 1839, in Roland Recht, *La Lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*, Christian Bourgois éditeur, 1989, pp. 9-12.

« 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>9</sup> De même et face à un daguerréotype d'un sommet montagneux 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>10</sup> « Là ni fantaisie, ni supercherie, la vérité nue » comme le dit Louis Cormenin dans un numéro de la revue *La lumière* de 1852.<sup>11</sup>

Mais l'image photographique engendre évidemment aussi une rupture radicale. A l'époque de l'esthétique en effet (à l'époque kantienne de la séparation entre le logique et l'esthétique alors que la Renaissance était celle d'une congruence entre les deux domaines jamais véritablement distincts), la photographie ne saurait participer ni de la beauté ni de l'art. « Exigeant le moins d'Homme possible » selon le mot de Valéry, l'image-miroir et machinée de la photographie est un pur outil de vérité dont William Henry Fox Talbot dit très bien le principe. Dans *The Pencil of Nature*, il écrit :

« 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. »<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Voir *Dans le champ des étoiles. Les photographies et le ciel 1850-2000*, catalogue d'exposition au musée d'Orsay, RMN, 2000.

<sup>10</sup> Je me permets de renvoyer à mon étude « L'homme précaire et la photographie. Image et liberté à l'époque de la modernité », in P.-H. Frangne, M. Jullien, Ph. Poncet, *Alpinisme et photographie 1860-1940*, Les Editions de l'amateur, 2006, pp. 45-70.

<sup>11</sup> Louis de Cormenin, *La lumière*, 12 juin 1852, in André Rouillet, *op. cit.*, p. 124.

<sup>12</sup> William Henry Fox Talbot *The Pencil of Nature, Le Pinceau de la nature*, trad. franç., in Sophie Hedtmann et Philippe Poncet, *William Fox Talbot*, Les Editions de l'amateur, 2003, p. 81. C'est moi qui souligne.



Konrad Witz, *Pêche miraculeuse*, 1444



Alexandre Calame, *Le lac léman*, 1850



*Photographie contemporaine*

L'image photographique est en effet une image-machine qui réduit l'image à sa seule réalité matérielle. En ce sens, elle n'est pas comme l'image de la peinture (classique, romantique, symboliste ou comme l'on voudra), à savoir une représentation qui suppose des règles de construction et des codes de vision ou de lecture qui circonscrivent la beauté telle que je l'ai définie plus haut. Les définitions de la beauté supposaient que le fabricant d'images saisisse l'unité ou la simplicité par deux mouvements inverses mais symétriques : 1) l'unité se construit par le bas si l'on peut dire grâce à une opération d'agencement par laquelle on sort de la multiplicité et du désordre ; 2) l'unité se saisit aussi par le haut grâce à la puissance de captation de l'image qui saisit la simplicité dont elle est le résultat ou le reflet dévalué au sein de la multiplicité. Qu'elle soit conquise par un mouvement ascendant (représentation) ou descendant (présentification), la beauté reposait ainsi sur un travail de purification (*catharsis*), de désencombrement, de simplification et de stylisation. Ce travail à la fois spirituel, visuel et manuel est principalement un choix que la rhétorique classique appelle une *electio*, élection qui permet de produire ou de manifester par élimination la beauté comme idéal. L'idéal est clair et transparent parce qu'il est émancipé des imperfections c'est-à-dire des opacités ou des impuretés des êtres particuliers et temporels (cf. Zeuxis et les 7 plus belles jeunes filles de Crotoné). A l'inverse de cette transfiguration picturale, le photographe semble engendrer une image paradoxalement aveugle, une image inhumaine et violente parce qu'elle n'est qu'image ; qu'une image produite par une opération qui n'est pas de simplification mais de pure réduction : de réduction à du strictement visible qui exclut l'invisibilité et le lisibilité de la pensée. Pour le montrer, c'est-à-dire pour montrer comment la photographie brise la conception ancienne de la beauté, il faut mettre au jour les opérations qui sont à son principe.

1) *Une logique de la trace*. Dans une photographie, c'est le réel lui-même qui s'imprime objectivement par l'intermédiaire d'un bien nommé « objectif. » La ressemblance de l'image (l'icône pour utiliser le vocabulaire de Charles Sanders Pierce<sup>13</sup>) repose sur cette impression qui lui confère aussi le statut d'indice engendré et modifié *effectivement* ou *causalement* par l'objet existant, se montrant et laissant sa *trace*. C'est « la connexion dynamique (y compris spatiale) », comme dit Pierce<sup>14</sup>, de l'image indicielle qui lui procure sa puissance d'authentification de l'existence du réel et qui l'émancipe de toutes les interprétations subjectives possibles.

---

<sup>13</sup> Charles S. Pierce, *Ecrits sur le signe*, trad. franç., Le Seuil, 1978.

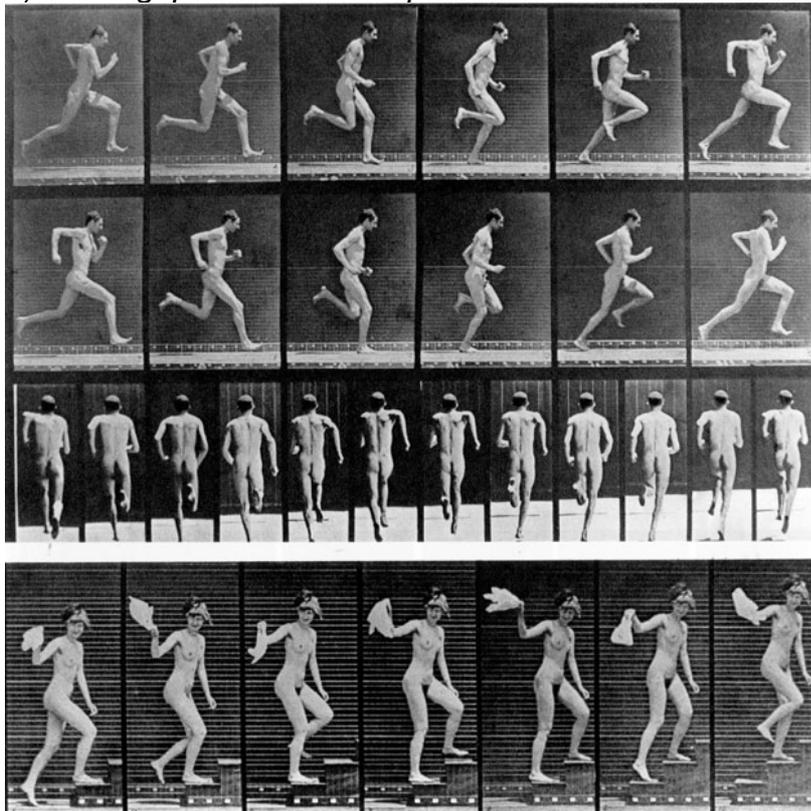
<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 158.



W F Talbot, *Feuillage*, planche VII du *Crayon de la nature*

L'image-machine de la photographie relève « d'une visibilité qui fait l'économie de la vision » ou d'une « vision en l'absence d'œil. » Derrière les intentions du photographe, elle s'adosse à une vision objective et abstraite (au sens de séparée) qui montre le monde comme étranger et à distance. La terre photographiée étant alors vue comme un astre au télescope, la photographie réalise comme un décentrement qui fait que *toute photographie est par essence une photographie de lune* rendant étranger ce qui nous est le plus familier. Ceci est valable pour la photographie des êtres les plus proches que nous aimons et évidemment pour celle de nous-même ; ceci est d'autant plus valable (et apparaît avec la plus grande force) quand ce qui est montré est un monde désertique, sauvage, bouleversé, dévasté, cristallin, primitif comme celui de la montagne. Hegel disait devant van Eyck ou Vermeer que la peinture représentait les choses comme « tirées de l'intérieur ». La photographie désormais nous montre un monde d'objets purs : 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 », selon l'expression ironique de Baudelaire dans le *salon de 1859*.

## 2) Une logique de la démultiplication.

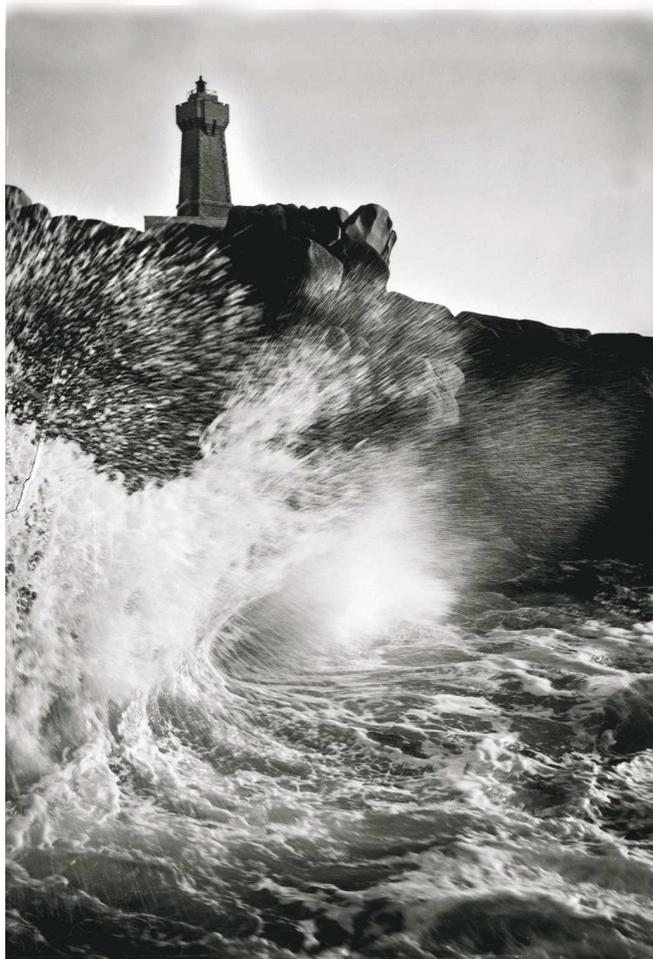


Edward Muybridge, *étude sur le mouvement humain*, 1900

La photographie engendre « l'étalement » du monde et son archivage. Elle repose sur la soumission du réel au *principe de sa sérialisation et de démultiplication* par lequel le spectateur est toujours face à une série d'images (à un album) et non devant une image capitale, un chef-d'œuvre absolu beau, parfait, achevé et accompli. Mais l'imperfection démultipliée de la photographie permet, par la répétition des points de vue sur un même objet ou un même geste, l'exploration en profondeur du monde. A l'époque des travaux d'Etienne-Jules Marey, d'Edward Muybridge ou d'Albert Londe, la photo manifeste de ce qui n'a jamais été vu : les moments d'un trajet, les mouvements si rapides ou les instants si fugaces, les opérations si lentes quand elles concernent la genèse des montagnes.

## 3) Une logique de la temporalisation.

Par là, ce n'est pas seulement un monde de choses qui est donné à voir dans ces séries d'images ; c'est aussi un monde d'événements. Et dans ce monde, les choses sont moins des substances intangibles que des processus et des identités multiples qui ne sont pas seulement dans le temps puisque, véritablement, elles le sont.



*Phare de Ploumanach, vers 1880*

« D'abord, écrit Marcel Proust au début du XX<sup>e</sup> siècle, au fur et à mesure que ma bouche commença à s'approcher des joues que mes regards lui avaient proposé d'embrasser, ceux-ci se déplaçant virent des joues nouvelles ; le cou, aperçu de plus près et comme à la loupe, montra, dans ses gros grains, une robustesse qui modifia le caractère de la figure.

Les dernières applications de la photographie [...] je ne vois que cela qui puisse, autant que le baiser, faire surgir de ce que nous croyions une chose à aspect défini, les cent autres choses qu'elle est tout aussi bien, puisque chacune est relative à une perspective non moins légitime. [...] Comme si, en accélérant prodigieusement la rapidité des changements de perspective et des changements de coloration que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle, j'avais voulu les faire tenir toutes en quelques secondes pour recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être et tirer les unes des autres, comme d'un étui, toutes les possibilités qu'il renferme, dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis ; cette seule jeune fille étant comme un déesse à plusieurs têtes, celle que j'avais vu en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place à une autre. »<sup>15</sup>

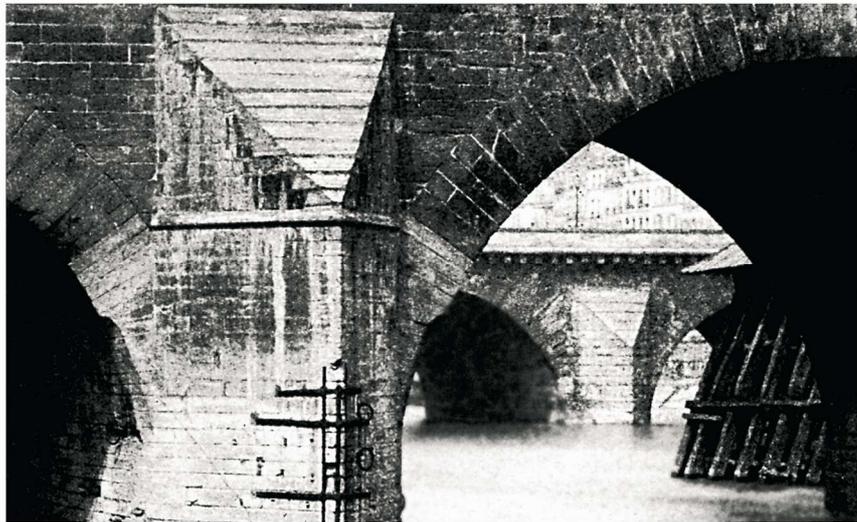
---

<sup>15</sup> Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, in *A la recherche du temps perdu*, biblio. de la pléiade, Gallimard, 1988, t. 2, p. 660.

La dimension exploratrice et démultipliée de la photographie, initialement et exclusivement scientifique, s'est ici généralisée à l'ensemble de l'expérience humaine. Désormais, d'un côté, nous voyons, nous sentons et nous pensons jusque dans nos actes les plus intimes, comme la photographie nous a appris à le faire, et, d'un autre côté, la photographie conserve pour nous une fonction de découverte critique sur ce que nous voyons. Proust encore, le dit très bien :

« Mais qu'au lieu de notre œil, ce soit un objectif purement matériel, une plaque photographique, qui ait regardé, alors ce que nous verrons, par exemple dans la cours de l'Institut, au lieu de la sortie d'un académicien qui veut appeler un fiacre, ce sera sa titubation, ses précautions pour ne pas tomber en arrière, la parabole de sa chute, comme s'il était ivre ou que le sol fût couvert de verglas. »<sup>16</sup>

#### 4) *Une logique de la coupure.*



*Pont Notre dame, 1865*

A l'inverse de la peinture mettant en œuvre une logique organique de totalisation immanente à cause de son caractère construit et pensé, à cause du fait que le peintre invente librement son espace et sa lumière, la photographie se donne toujours comme un fragment du réel découpé plus ou moins fortuitement dans un espace donné et matériellement contraint.<sup>17</sup> L'opération photographique majeure est donc toujours celle d'une coupe et d'un prélèvement. Cette coupe, est spatiale et temporelle. Elle ouvre nécessairement l'image sur ce qu'elle ne montre pas ; ce qui est à côté (hors-champ), ce qui est avant ou ce qui est après, alors que la peinture semble naturellement se clore sur elle-même pour se constituer comme un monde :

<sup>16</sup> Marcel Proust, *ibid.*, p. 439.

<sup>17</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire*, Le Seuil, 1987, pp. 118-119.

celui d'une fiction se reployant sur elle-même et se référant toujours à elle en une sorte d'intransitivité spontanée. Une photo au contraire est un fragment, un morceau, et le photographe est plutôt comparable à un mauvais boucher de Platon « dépeceur »<sup>18</sup> ou « sacrificateur » du réel. En face de la réalité, le photographe *arrache* littéralement son image abandonnée inexorablement à une déchirure, une discontinuité et une ouverture qui constituent l'horizon, si l'on peut dire, de toute pratique photographique comme pratique d'une prise.

##### 5) Une logique de la prolifération.



Francis Frith, *Vue du Caire*, 1857

Comme le cliché n'est pas un microcosme « achevé ou accompli en soi », il peut ainsi pénétrer la trame même du donné, et, « au cœur du réel »<sup>19</sup>, faire émerger le fourmillement et l'égalité remarquables des détails que le photographe ne choisit pas. Tout se voit. Sans la sélection en quoi consiste l'art du peintre, la photographie étale sous les yeux du spectateur le spectacle inédit vers 1850 d'une image où, du bord au centre, rien n'est sacrifié ni rejeté. Ce que même la perception ordinaire vivante ne peut pas voir parce qu'elle hiérarchise le donné sensible à l'aune des intérêts de la vie courante, la photographie le livre *tel quel* dans une démesure et une indifférence qui ont effrayé Baudelaire, Delacroix et beaucoup de leurs contemporains parce qu'ils y voyaient la négation de l'art et le débordement de l'humain. Écoutons Delacroix en 1859 la même année que le célèbre texte de Baudelaire « Le public moderne et la photographie » :

« Le réaliste le plus obstiné est bien forcé d'employer, pour rendre la nature, certaines conventions de composition ou d'exécution. S'il est

<sup>18</sup> *Le Phèdre*, 266a.

<sup>19</sup> Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Essais 1935-1940*, trad. M. de Gandillac, Gonthier-Denoël, 1983, p. 113.

question de la composition, il ne peut prendre un morceau isolé ou même une collection de morceaux pour en faire un tableau. Il faut bien circonscrire l'idée, pour que l'esprit du spectateur ne flotte pas sur un tout nécessairement découpé ; sans cela, il n'y aurait pas d'art. Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie d'un tout : le bord du tableau est aussi intéressant que le centre ; vous ne voyez qu'une portion qui semble choisie au hasard. L'accessoire est aussi capital que le principal ; le plus souvent, il se présente le premier et offusque la vue. [...] Devant la nature même, c'est notre imagination qui fait le tableau : nous ne voyons ni les brins d'herbe dans un paysage, ni les accidents de la peau dans un joli visage. [...] Ce qui fait l'infirmité de la littérature moderne c'est la prétention de tout rendre ; l'ensemble disparaît, noyé dans les détails, et l'ennui en est la conséquence. » (Journal, 1<sup>er</sup> septembre 1859, Plon, 744)

L'enregistrement impersonnel, sans réflexion, hasardeux, du détail ; l'identité au lieu de la ressemblance ; l'image du visible au lieu du signe de l'invisible, telles sont les conditions d'apparition de ce Walter Benjamin, appellera « l'inconscient de la vue ».

La photographie se doit alors de renoncer à une autre unicité : non pas seulement celle de l'œuvre comme chef-d'œuvre, comme œuvre maîtresse ou capitale ; celle aussi celle d'une présence singulière que le philosophe Walter Benjamin a célèbrement appelé une *aura*. Comme la photographie n'existe qu'au pluriel, en un album d'images (la photographie est le seul art où l'on n'est pas un grand photographe si l'on a réussi une seule image), comme elle est soumise à la logique de la reproduction mécanisée du monde et de sa propre réduplication, elle perd la présence de l'image qui, dans le tableau, existe « ici et maintenant » « au lieu où elle se trouve »<sup>20</sup>. La photo se dépouille même de la présence de l'objet naturel « unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » comme celui « d'une chaîne de montagnes » dans sa perception vivante dit Benjamin.<sup>21</sup> Ce dépouillement peut être interprété sur un mode nostalgique à partir d'un sentiment de déchéance et de manque. Il peut aussi (les deux points de vue sont co-présents chez Walter Benjamin) être interprété dans la perspective inverse d'une libération par rapport à cette ontologie de la présence ou cette théophanie qui relie de manière immémoriale l'image à la religion et qui deviennent désormais une mythologie ou comme une fiction. « Dépouillés du voile de l'aura », l'objet ou l'événements photographiés ainsi que l'image photographique elle-même sont « démaquillés » comme le dit Benjamin au sujet des clichés d'Adget qu'admirait aussi André Breton. Ils sont alors ramenés

---

<sup>20</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Essais 1935-1940*, trad. franç., Gonthier-Denoël, 1983, p. 90.

<sup>21</sup> *Rapide histoire de la photographie*, in *Essais 1922-1934*, trad. franç., Gonthier-Denoël, p. 161.

à leur incomplétude et à leur manque mêmes, c'est-à-dire à leur statut de fragment ou de ruine désordonnés et incomplets. Ce dévouement non déguisé a, on le voit, quelque chose de terrible, car il jette au-devant de nous, sans la douce affectivité-intériorité-spiritualité de la peinture, la contingence et le silence insondable de la matière, le bouillonnement chaotique du monde, son mouvement brownien fondamental, son *hasard* dont Mallarmé dira en 1897 que jamais le coup de dés de la pensée ou de l'œuvre d'art ne l'abolira<sup>22</sup>.

Si je condense les 5 remarques que je viens de faire, on dira que couper spatialement et temporellement le monde ; l'imprimer directement sur des images réduites au statut de trace 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, la monnaie ou l'information journalistique : tout cela manifeste une *violence du voir* photographique par négation de la beauté ; par exclusion de l'invisible et de l'infini que l'homme et la peinture (dans leur conception traditionnelle s'entend) 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.

Comme les photo ne sont plus ce qu'étaient les tableaux, puisqu'elles ne sont plus ni *instrument de réminiscence*, ni invitation à une *traversée du sensible* vers l'intelligible (saisie de la réalité ou de l'éternité derrière les apparences selon Platon ou selon Proust), comme elles ne sont plus enchâssées dans une pensée esthétique et métaphysique de la présence conférant à l'art la mission de donner aux hommes la grâce d'une plénitude cachée ou celle d'une « magie suggestive » (Baudelaire), elles nous abandonne à une hétérogénéité qui ne saurait jamais être dépassée mais seulement déplacée. L'historien Roland Recht commentant la lettre de Humboldt racontant le spectacle photographique de la lune écrit :

« 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 et ce que je ne regarde pas. L'image photographique conserve dans le cadre de son champ des éléments hétérogènes et c'est

---

<sup>22</sup> « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ».

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>23</sup>

Le sens ou la beauté ne sont pas le contraire du non-sens et de la laideur. La photographie nous a appris que le sens et la beauté ne devaient pas se garder purs de ce qui, dans l'esthétique classique, les niaient. Au contraire, par la photographie, le sens et la beauté comprennent qu'ils sont tissés du non-sens et de laideur du monde, exposé là, à même sa matérialité et sa seule immanence profane. Sans doute Courbet, Manet et Flaubert avaient déjà compris sa leçon.

Désormais, l'homme qui peint, qui écrit et qui photographie est ramené à sa seule corporéité, à sa seule humanité et à la seule littéralité du sens telle que Mallarmé la dit à plusieurs reprises : « rien [...] n'aura eu lieu [...] que le lieu »<sup>24</sup> ; « l'évidence de tout l'être pareil »<sup>25</sup> ; « la vie qu'on ne dépasse pas »<sup>26</sup>, ou plus simplement encore c'est-à-dire purement tautologiquement : « n'est que ce qui est. »<sup>27</sup> Dans ce monde à plat ou tout est complètement étalé, l'art est alors voué à une esthétique photographique qui est une esthétique de la platitude et de la pauvreté. Cette esthétique est à l'œuvre de façon paradigmatique chez Flaubert.<sup>28</sup>

« Il [l'esprit français] se plaît si peu à ce qui est pour moi la poésie même, à savoir l'*exposition* [...] Je voudrais faire des livres où il n'y eût qu'à écrire des phrases (si l'on peut dire cela), comme pour vivre il n'y a qu'à respirer de l'air. Ce qui m'embête, ce sont les malices de plan, les combinaisons d'effets, tous les calculs du dessous et qui sont de l'Art pourtant, car l'effet de style en dépend, et exclusivement. » (lettre à Louise Colet du 25 juin 1853, tome 2, p. 362)

Flaubert écrit aussi à Louise Colet alors qu'il écrit *Madame Bovary* :

« Je crois que ma *Bovary* va aller ; mais je suis gêné par le sens métaphorique qui décidément me domine trop. Je suis dévoré de comparaisons, comme on l'est de poux, et je passe mon temps à les écraser ; mes phrases en grouillent. » (27 décembre 1852, p. 220)

---

<sup>23</sup> Roland Recht, *La Lettre de Humboldt*, op. cit., p. 150.

<sup>24</sup> Stéphane Mallarmé, *Le Coup de dés*, *Œuvres complètes*, coll. de la pléiade, Gallimard, 1947, pp. 474-475.

<sup>25</sup> Stéphane Mallarmé, *La musique et les lettres*, p. 356.

<sup>26</sup> Stéphane Mallarmé, *Les noces d'Hérodiade*, op. cit., p. 112.

<sup>27</sup> Stéphane Mallarmé, *La musique et les lettres*, op. cit., p. 647.

<sup>28</sup> Je renvoie au beau livre de Philippe Ortel qui cite les formules suivantes de Flaubert *La littérature à l'ère de la photographie*, Editions Jacqueline Chambon, 2002, p. 206 et suiv.

La photographie serait ainsi cet instrument d'épouillage, de *décrassage du regard* c'est-à-dire de vidange du symbolique. De là chez Flaubert et chez Baudelaire, l'apologie ironique et critique à la fois de l'idée du reçu, du poncif ou du cliché (je signale que le sens photographique de « cliché » apparaît en 1865 et le sens d'idée rebattue est attesté en 1869).

Pour cette esthétique, l'œil de l'écrivain, mais aussi celui de tout homme informé par le regard photographique à la fin du siècle, voit toujours à distance un monde de choses séparées, un monde qui n'est pas lu c'est-à-dire lié et interprété. Ni figurable, ni racontable complètement, le monde est tout de même enregistrable dans une objectivité qui fuit la figure de rhétorique, la symbiose symbolique, le transport métaphorique ainsi que la présence du moi qui cherche au contraire à s'abolir dans une impersonnalité du regard qui est celle de toute photo. D'une certaine manière, la beauté photographique est une beauté innocente ou idiote ; une beauté qui est celle d'un art d'enfant, d'un art d'enfant sauvage comme celui de Gaspar Hauser ou de Victor de l'Aveyron, d'un art de fou ou un art de bête aussi, qui en reste à la *notation* plutôt qu'à la représentation, à la dénotation plutôt qu'à la connotation, à la matérialité contingente de ce qui est plutôt qu'à la spiritualité harmonisée de ce qui devrait être.

### Conclusion

Pour conclure, la beauté photographique rend possible cette beauté que Baudelaire appelait bizarre et le surréalisme, convulsive : une beauté du non fini, du fragment, du collage, du montage et de l'assemblage, une beauté d'un univers moderne fait de significations fragiles et démultipliées parce que jamais garanties par l'organicité d'une totalité – la totalité du monde, de la société, de l'œuvre - qui n'existe plus.<sup>29</sup>

La photographie doit être alors 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, offre des œuvres qui suscitent une glose infinie parce que justement il ne semble qu'il n'y ait rien à en dire sur le mode traditionnel de l'interprétation ; et qui fascinent le regard parce que justement il semble qu'il n'y ait pas grand-chose à

---

<sup>29</sup> Je renvoie à mon article « L'art, la science et la technique : l'image photographique comme objet anxieux de la modernité esthétique », in *Atala*, n°10, 2007, pp. 192-193.

y voir sur le mode de l'attention concentrée. Franck Stella disait de ses œuvres :

« What you see is what you see. »



Marcel Duchamp, *Porte bouteille*, vers 1915

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>30</sup> Car on peut considérer après d'autres<sup>31</sup>, que Duchamp, l'ami de Man Ray et influencé selon ses dires par les travaux d'Etienne-Jules Marey, prit entièrement 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>32</sup> Comment ? Rosalind Krauss répond très clairement : par l'exigence d'abaissement de l'art dans les triviales régions de l'*ordinaire* ;

<sup>30</sup> Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Champs-Flammarion, 1994, p. 105.

<sup>31</sup> Jean Clair, *Duchamp et la photographie*, Editions du Chêne, 1977.

<sup>32</sup> Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. M. Block et J. Kempf, Macula, 1990, « Marcel Duchamp ou le champ de l'imaginaire », pp. 71-88.

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>33</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. 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.

Pierre-Henry Frangne  
Université Rennes 2 Haute Bretagne

---

<sup>33</sup> Cf. la définition de l'indice par Charles S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, trad. G. Deledalle, Le Seuil, 1978, p. 151. Cité par R. Krauss, *Le Photographique*, *op. cit.*, p. 77.