L'image déhiscente. Gautier et la photographie de montagne des frères Bisson

Pierre-Henry Frangne

▶ **To cite this version:**

Pierre-Henry Frangne. L'image déhiscente. Gautier et la photographie de montagne des frères Bisson. Etudes photographiques, 2010, mai (25). hal-01634587

HAL Id: hal-01634587

https://univ-rennes2.hal.science/hal-01634587

Submitted on 14 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Études photographiques

25 | mai 2010
Français-English

L'image déhiscente

Théophile Gautier et la photographie de montagne des frères Bisson

The Dehiscent Image: Théophile Gautier and the Mountain Photographs of the Brothers Bisson

Pierre-Henry Frangne

revues.org

Édition électronique
URL : http://etudesphotographiques.revues.org/3062
ISSN : 1777-5302

Éditeur
Société française de photographie

Édition imprimée
Date de publication : 5 mai 2010
Pagination : 210-242
ISBN : 9782911961250
ISSN : 1270-9050

Ce document vous est offert par Université Rennes 2

Référence électronique
Pierre-Henry Frangne, « L'image déhiscente », *Études photographiques* [En ligne], 25 | mai 2010, document 2514, mis en ligne le 05 mai 2010, consulté le 14 novembre 2017. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/3062

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2017.

Propriété intellectuelle

L'image déhiscente

Théophile Gautier et la photographie de montagne des frères Bisson

The Dehiscent Image: Théophile Gautier and the Mountain Photographs of the Brothers Bisson

Pierre-Henry Frangne

«Que viens-tu faire ici?»

Théophile Gautier[1]

Fig. 1. L. et A. Bisson, « Savoie 19. À la rencontre des glaciers des Bossons et du Taconnaz (ascension manquée du Mont-Blanc) », détail, tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion humide, 23,2 x 38,6 cm, coll. SFP.

1 Ancien peintre, écrivain romantique partisan de Victor Hugo, ami de Charles Baudelaire, critique d'art, «poète impeccable» et grand voyageur en Espagne, en Russie ou en É gypte, Théophile Gautier fit paraître au début des années 1860 le récit de ses excursions dans les massifs des Vosges et des Alpes suisses ou françaises en plusieurs livraisons dans le *Moniteur universel*. Il les rassembla en un volume paru en 1869 intitulé *Les Vacances du lundi* et sous-titré *Tableaux de montagne*. Eu égard à ce sous-titre qui affiche la primauté du modèle pictural, les chapitres consacrés aux Alpes sont étonnamment précédés d'un texte devenu célèbre[2], où Gautier note et commente les impressions que les planches photographiques des frères Bisson firent sur lui[3]. Ces impressions devant les images du Cervin près du Riegl (1862) ou des ascensions du mont Blanc de 1861 et de 1862 furent si fortes et même si violentes qu'elles incitèrent Gautier à aller voir et à décrire lui-même ce que les photographies lui représentaient.

2 La photographie de montagne est donc un point de départ qui impulse un mouvement et qui incite à agir. Ce mouvement est d'abord celui du voyage dans ce que l'Anglais Leslie Stephen – le père de Virginia Woolf, l'ami du peintre Gabriel Loppé – appelle «The Playground of Europe[4]» à une époque où la sauvagerie et l'altérité de la montagne donnent l'impression d'être presque entièrement arraisonnées et rapatriées dans l'espace mental et corporel, visible et lisible, symbolique et culturel, du sport (l'alpinisme), du tourisme, des cartes, des calculs, des récits et des images qui suscitent, jusqu'à nous encore aujourd'hui, une admiration spontanée pour ce qu'elles montrent. Mais, devant ces « vues de Savoie et de Suisse de MM. Bisson frères », le mouvement conféré à Gautier est aussi et surtout celui d'une action littéraire consistant à reprendre à la photographie son bien. Pour celui qui s'est voulu lui-même le « daguerréotype (ou daguerréotypeur) littéraire[5] », les photographies de montagne des frères Bisson constituent un modèle que l'écriture et la peinture doivent égaler en un mouvement d'autant plus spectaculaire qu'il est initialement pensé comme impossible. Les Bisson offrent donc à Gautier « un singulier défi[6]». En relevant ce défi, l'écrivain répond à ce que l'on pourrait nommer l'appel photographique. Cet appel est celui de l'extériorité : de l'extériorité du monde qu'il faut voir, parcourir et explorer d'une part, de l'extériorité de la littérature et de la peinture qui doivent faire l'épreuve périlleuse du décentrement photographique d'autre part.

> « Aucune description de poète, pas même le lyrisme de lord Byron dans son Manfred, ne peut donner l'idée de ce prodigieux spectacle qui restitue à la terre sa beauté d'astre, défiguré par l'homme. Les couleurs du peintre, si un peintre montait jusque-là, se glaceraient sur sa palette. Eh bien ! ce que ni l'écrivain ni l'artiste ne saurait faire, la photographie vient de l'exécuter. [...] / Les montagnes semblent jusqu'à présent avoir défié l'art. Est-il possible de les encadrer dans un tableau ? Nous en doutons, même après les toiles de Calame. [...] / Voici un fragment, une vague de la mer de glace, avec ses déchiquetures, ses cristallisations, ses milliards de prismes contrariés, travail immense que s'est donné la nature d'allier le détail infinitésimal à l'ensemble énorme et chaotique. Les pics de Charmoz, coupés de bancs de nuages, ferment cet étrange tableau. / Malgré tous les obstacles qu'il a entassés autour de lui, le mont Blanc n'a pas échappé à l'opiniâtre recherche de la science. Nous le tenons, farouche et seul, emprisonné dans le cadre étroit d'une planche photographique. La neige, ne trouvant même plus pour se poser la mousse intrépide, ce pionner de la végétation, glisse sur le roc nu et se loge avec peine dans les anfractuosités devenues rares, car on dirait que, las de lutter contre la pression

du vide, le géant s'est affaissé sur lui-même ; une surface relativement plane s'étale au sommet du mont Blanc[7]. »

Fig. 2. L. et A. Bisson, « La mer de Glace et les Grands Charmoz », tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion humide, 23,3 x 38 cm, v. 1860, coll. Sophie et Jérôme Seydoux.

3 Devant ces vues panoramiques que les Bisson commencèrent à prendre vers 1853 sous l'impulsion du géologue et orologueDaniel Dollfus-Ausset, en face de ces images de grandes dimensions à l'étonnante netteté et qui montrent avec exactitude le glacier du Géant, les aiguilles de Chamonix ou le sommet du mont Blanc, le défi apparaît à Gautier sous la forme d'un triple problème bien repérable dans le texte précédent.

4 Il est d'abord celui de l'affrontement à l'intérieur de l'art lui-même, de l'art et de la science à l'époque de l'esthétique, de l'expression et du goût c'est-à-dire à l'époque de la rupture consommée du lien qui unissait jusqu'à l'âge classique la beauté et la vérité. Le problème est aussi celui des rapports d'hétérogénéité qui s'établissent, non seulement entre les images de l'art et les images scientifiques, mais entre les diverses modalités artistiques des images : les images littéraires, les images picturales et les images photographiques modernes et machinées. Enfin, cette hétérogénéité semble également la détermination principale – le principe intérieur – de l'image photographique elle-même que le tableau d'un Calame, le récit et la description d'un Byron ne peuvent que très difficilement reprendre à leur compte. Comme le dit Roland Recht dans son long commentaire de la lettre de Humboldt du 5 février 1839 racontant l'impression du savant allemand (accompagné de François 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 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[8]. »

Fig. 3. L. et A. Bisson, « Savoie 2. Le Mont-Blanc et glacier des Bossons », tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion humide, 27,5 x 44,3 cm, 1863, coll. SFP.

5 La photographie serait donc moderne parce qu'elle serait dangereuse et parce que son danger reposerait sur quatre traits bouleversant la conception classique des arts en introduisant dans l'œuvre une *négativité* qui en fait un objet étonnant au sens philosophique de merveilleux et d'inquiétant du fait des apories qu'il suscite. Ces quatre traits hautement problématiques seraient : l'abaissement de l'art dans les régions de la seule corporéité et de la seule vue sans imagination ni suggestion ; la soumission de l'œuvre à la logique de la trace, du signe indiciel et, en conséquence, de la tautologie ; la considération de l'œuvre, non pas essentiellement comme un objet, mais comme un événement dont elle conserverait le moment instantané de son surgissement ; enfin, la paradoxale construction de l'œuvre à partir de mouvements de déliaison, de collage, de montage, de friction et de séparation. C'est cette conscience d'une *déhiscence* du monde et de son image photographique que note et développe Théophile Gautier. C'est cette pliure ou plutôt cette fissure qu'il entend montrer et faire jouer dans son propre texte.

> « Voici la petite troupe qui part des Grands-Mulets pour faire tenter à la photographie l'ascension du mont Blanc. Pour le coup, nous avons dépassé la zone humaine ; la végétation a disparu ; plus de trace de vie, rien que la neige bizarrement bossuée et dont çà et là quelques roches sombres percent le blanc linceul comme une échine maigre troue le manteau qui la couvre. Comparer à des fourmis en marche les hommes de la caravane conduite par Auguste Balmat serait une similitude assurément trop grandiose. Quelle solitude, quel silence, quelle désolation ! et par-dessus cela un vide opaque et noir fait de nuages qui rampent au lieu de flotter. Un peu plus haut, la rencontre des glaciers des Bossons et du Taconay produit un épouvantable chaos. Figurez-vous des courants d'une débâcle polaire, arrêtés par quelque obstacle invincible ; les glaces s'amoncellent, rejaillissent les unes par-dessus les autres en blocs, en prismes, en polyèdres, en cristaux de toutes les formes imaginables ; les érosions, les fissures, les fontes partielles écornent, divisent, déforment le tumultueux entassement dont les déhiscences semblent découvrir l'ossuaire des créations primitives. Dans cette fente large et profonde comme un gouffre se hissent les intrépides explorateurs [...], effrayants à voir quoique à peine perceptibles, car l'immensité du tableau dévore les figures, comme si la solitude de la montagne ne voulait pas être violée. Cette vaste photographie, où vingt personnages ne s'aperçoivent pas, n'est qu'un pli de

cette mer immobile, plus accidentée et plus houleuse que l'Océan dans ses fureurs. On la voit se continuer par-delà le cadre de la planche sous son écume de neige. Cela donne tout à fait l'impression qu'on éprouve en observant la lune au télescope, lorsque l'ombre tombant de ses montagnes en dessine les anfractuosités sur le fond d'argent de son disque ébauché à demi[9]. »

Fig. 4. L. et A. Bisson, « Savoie 35. Ascension du Mont-Blanc. Départ des grands Mulets », tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion humide, 23,7 x 39,5 cm, 1862, coll. SFP.

6 Dans le combat qui, tout à la fois, sépare et relie l'homme et la montagne, dans cette lutte qui les conjoint au moyen de l'opposition elle-même, le regard photographique a donc ceci de profond ou de fascinant qu'il est, incessamment et simultanément, une victoire et une défaite à l'image de l'affrontement du noir et du blanc en quoi justement il consiste.

Fig. 5. L. et A. Bisson, « Savoie 41. Passage des échelles », tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion humide, 24,6 x 40,3 cm, 1861, coll. SFP.

7 La victoire photographique est d'abord la prise du monde ou sa maîtrise. Mieux : elle est la parfaite circonscription de son temps et de son espace dans ce que Claudel a appelé « un carré durable, portatif, quelque chose désormais et pour à jamais à notre disposition,

le moment capté, une pièce à l'appui[10] ». La disposition du cliché et celle du monde que le cliché nous confère sont ainsi une véritable *déposition*. Entendons : l'authentification et la présentification du réel lui-même saisi par un voir d'autant plus souverain et implacable qu'il est le voir machiné d'un bien nommé *objectif*. Quoique tout entière pensée, choisie, contrôlée et effectuée par le photographe, la photographie s'adosse ainsi à une visibilité pure si l'on peut dire, à une visibilité sans vision et sans œil telle que l'objectif, optiquement, en effectue l'opération. Alors, comme le pense Gautier (mais aussi Talbot, Arago et Nadar), le regard photographique – ce regard sans regard en un sens – nous émancipe de la fragilité de l'interprétation du monde, de son idéalisation ou de sa transfiguration lyrique. Il nous libère du symbolique, du chimérique, du mythologique, de l'onirique et du fictif qui sont tous ramenés au statut d'artifice arbitraire ou mensonger. C'est le monde lui-même non point signifié mais littéralement indiqué, c'est son indépassable matérialité surtout qui se dépose à même la surface imperceptiblement granuleuse de l'image où l'homme peut en conserver la présence, l'expérience et la trace. Ces photographies exposent au sens strict de poser exactement devant nous la réalité et même la réalité du réel faite simplement d'espace et de temps : d'espace plié en corps qui se percutent et se répercutent, de temps plié en instants fugitifs ou en lente durée. Par un mouvement de soustraction, de dévoilement ou de réduction, les photographies des Bisson proposent ainsi une vision objective et abstraite (au sens de séparée) qui présente le monde comme étranger et à distance parce que les pensées, les symboles et les sentiments que les hommes projettent sur la terre afin d'y habiter, se sont envolés. La terre photographiée et les hommes naturalisés (c'est-à-dire animalisés, transformés en fourmis), posés sur elle, sont alors vus comme au travers d'un télescope. Celui-ci est une machine à voir les autres mondes. Mais, quand il est braqué sur le nôtre, il nous le fait voir sous la forme d'un monde autre, c'est-à-dire inhabité et inhabitable. La photographie réalise alors le décentrement critique de la révolution copernicienne et du merveilleux chiasme qui ouvre le *Voyage dans la lune* de Cyrano de Bergerac pour lequel « la lune est un monde auquel le nôtre sert de lune ». Ce faisant, « toute photographie est une photo graphie de lune[11] », une image qui transforme le monde, même le plus familier et le plus ordinaire, en un pays inexploré « âpre, farouche, inabordable » comme le dit Gautier, en une région désertique, sauvage, bouleversée, dévastée, cristalline, primitive comme celle, justement, de la montagne. Cette région est faite d'objets purs si l'on peut dire. Elle est constituée d'objets « sans l'homme[12] » pour un sujet qui n'est pas celui – concret, vivant, vibrant – de la conscience humaine en sa dimension affective ou psychologique mais qui est, au contraire, celui – universel et anonyme – d'un *cogito* conçu comme ce résidu au sens chimique du mot qui reste à la fin d'une opération de purification de tout ce qu'une conscience humaine contient d'affectif ou de psychologique[13]. Cette région, constituée d'objets purs offerts à un sujet pur qui en possède la maîtrise, est ainsi une contrée au sens strict. Cette contrée, c'est-à-dire ce pays d'en face qui est contre le nôtre, la tradition occidentale a refusé de la voir pendant longtemps[14] parce qu'elle était pour elle ce qu'est la nuit interstellaire pour nous : un trou noir ne requérant nul regard ou ne requérant aujourd'hui que le regard automatisé des capteurs numériques du télescope Hubble. Photographier la montagne ou la lune c'est donc montrer l'essence de la photographie comme cet objet technique et télescopique qui nous permet de nous emparer scientifiquement du monde, de le voir vraiment comme si nous étions à l'extérieur, nous qui sommes à l'intérieur. Or, voir le monde de l'extérieur[15], c'est le voir comme extériorité, comme réalité non déréalisée c'est-à-dire non contaminée par nos projections

subjectives, imaginaires et narcissiques. Telle est la victoire photographique que célèbre Gautier en disant à la fin de son texte :

> « Nous avons essayé, dans ce rapide examen, de rendre l'impression produite par l'œuvre de MM. Bisson, qui serait digne d'illustrer le *Cosmos* de Humboldt ou quelque traité de géologie. Pour terminer, nous ne pouvons que remercier les courageux photographes d'avoir fourni à la science et à l'art de nouveaux éléments et de nouvelles images[16]. »

Fig. 6. L. et A. Bisson, « Passage à l'échelle horizontale. Ascension du Mont-Blanc », tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion humide, 23 x 38,1 cm, 1862, coll. SFP.

8 Mais cette mise à nu du monde par cet « œil innocent » (John Ruskin[17]) d'avant toutes les représentations et d'avant toutes les constructions ou tous les voiles illusoires hérités de la culture, ce « démaquillage » du réel comme le dira aussi Walter Benjamin au sujet des photos d'Atget[18], possèdent également et en conséquence – à côté de son aspect solaire ou héliographique – une couleur ténébreuse et mélancolique[19]. Car ce qui monte à la surface de l'image par la brûlure des éléments photosensibles et, chez les Bisson, par celle du collodion humide, c'est la prolifération des détails enregistrés par l'appareil, c'est ce fourmillement des moments, des nuances, des corps ou des corpuscules que nous ne voyons pas dans l'usage du monde qu'ordinairement nous faisons. Ce qui se montre et même se défoule cruellement dans une photographie est cet inconscient de la vue ou son « infraconscience » comme le dit aujourd'hui Yves Bonnefoy[20], c'est-à-dire le mouvement brownien des choses qui sont là par hasard, amassées, arrêtées dans la durée ou dans l'instant de la prise et sans qu'une quelconque intention ne les ait élues puis arrangées : taches, craquelures, pliures, chatoiement de lumière, brindilles, grains de poussière, écume sur les vagues[21], anfractuosités, rochers, pics, glaces, séracs, crevasses, nuages, bref, le bouillonnement chaotique, discontinu et insignifiant qui engendre les formes précaires et transitoires de tout ce qui existe. Toute photographie contient donc quelque chose d'abyssal et d'inquiétant par lequel notre regard se perd dans le silence de la matière, dans le fond sans fond de la contingence des choses que les coups de dés de nos constructions et de nos conceptions n'aboliront jamais. Toute photographie contient donc quelque chose de violent et d'inhumain non seulement parce qu'elle rabat l'existence à l'étendue d'un visible complètement étalé, non seulement parce qu'elle tend à transformer l'imageur en manipulateur, l'image en document et le spectateur en un

regard froid qui consulte sans interpréter, mais parce qu'elle ouvre plus fondamentalement encore, devant la maîtrise du monde, la béance muette de son échec et de son incessant débordement. La « vaste photographie » comme dit Gautier des planches des Bisson est toujours ouverte d'une double ouverture : par delà son cadre, sa coupure temporelle et spatiale suppose le hors-champ d'un « à côté », d'un « avant » ou d'un « après » et, au sein de son cadre, l'exactitude implacable de la photographie également nette dans toutes ses parties suppose une infinité de détails désordonnés et même disséminés qui ne cessent jamais de proliférer sous nos yeux comme il est tout à fait évident dans les images des séracs des Bossons prises en 1859 et 1862.

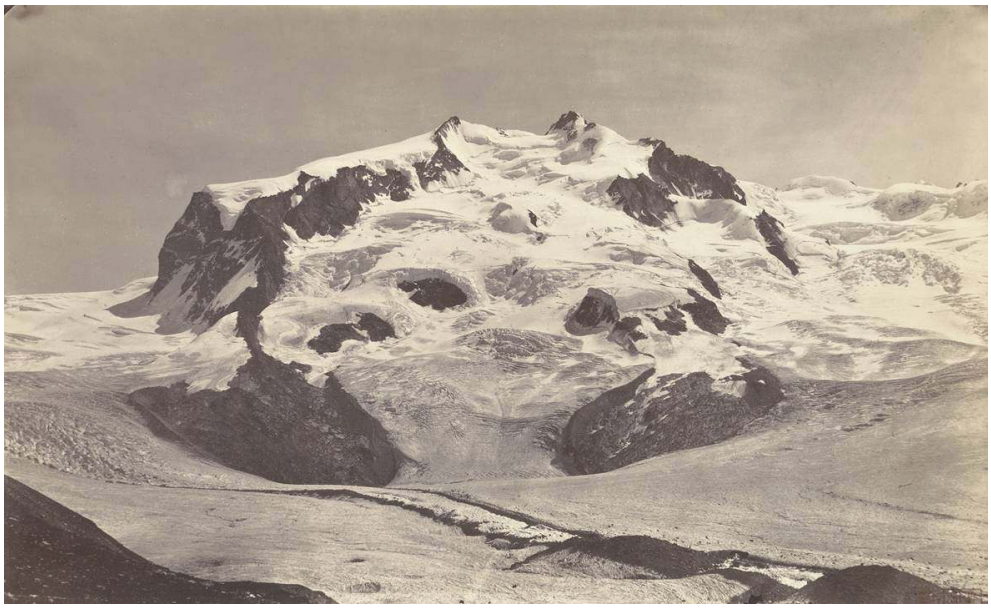

Fig. 7. L. et A. Bisson, « Suisse 16. Le Syskamm. Chaîne du Mont-Rose », tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion humide, 25,2 x 40,2 cm, 1861, coll. SFP.

9 Dans la peinture et la littérature classiques, il y a toujours quelque chose de rassurant qui explique le plaisir paradoxal – sur lequel toute la philosophie de l'art depuis Platon et Aristote s'est expliquée – selon lequel « nous prenons du plaisir à voir des images très soignées de choses que nous trouvons pénibles dans la réalité[22] ». Ce plaisir naît du retournement (ce que les Grecs nommaient *anatrepsis*) du laid en beau ou de l'insignifiant en admirable par la mise en ordre ou la mise en intrigue qui est l'opération de la *mimésis* ou de la représentation. Ce qui est disséminé devient harmonieux, ce qui est contingent devient nécessaire, ce qui est pitoyable et effrayant devient beau. Harmonie et nécessité font de l'œuvre un microcosme « achevé ou accompli en soi[23] », comme le dit Moritz, une totalité qui tient et qui hiérarchise toutes ses parties, un système clôt qui tend à se reployer sur ses propres règles lui conférant son organicité et sa composition interne. La photo graphie au contraire ne produit aucune inversion parce qu'elle ne produit aucune composition. Delacroix avait parfaitement dit ce que Gautier suggère par sa prose chaotique faite de disruptions, d'énumérations ou de parataxes :

> « Le réaliste le plus obstiné est bien forcé d'employer, pour rendre la nature, certaines conventions de composition ou d'exécution. S'il est 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[24] [...]. »

10 Le tableau relève encore au milieu du XIX^e^ siècle d'une *dianoia* ou une *cosa mentale* car c'est l'idée qui en constitue l'*archè*. La photographie au contraire relève du morceau voire du lambeau, c'est-à-dire du fragment et de la déchirure. Aussi, l'absence de logique constitue-t-elle le principe de son extravagance au sens propre de ce qui se meut à l'extérieur. Cette extravagance est aussi son excentricité, son idiotie et sa folie en parfaite adéquation avec le désordre du paysage lui-même que l'on ne peut que regarder et non lire ou interpréter parce qu'il est devenu impossible de le peindre avec les mots ou avec les pinceaux. En 1839, l'année même où la découverte de Daguerre est rendue publique, Victor Hugo, qui monte au sommet d'une modeste montagne de 1800 mètres, le dit très bien :

> « Sur des sommets comme le Rigi-Kulm, il faut regarder, mais il ne faut plus peindre. [...] Ce ne sont plus des paysages, ce sont des aspects monstrueux. [...] ; le paysage est fou. [...] En présence de ce spectacle inexprimable, on comprend les crétins dont pullulent la Suisse et la Savoie. Les Alpes font beaucoup d'idiots. Il n'est pas donné à toutes les intelligences de faire ménage avec de telles merveilles[25][...] »

11 Face au chaos qui n'est que chaos, la description littéraire et la composition picturale ne peuvent plus ramener le non-sens dans les chemins artistiques de la signification, de l'imagination et de la pensée. Leur fonction traditionnelle de transfiguration de la réalité est pour de bon battue en brèche. Elles ne peuvent donc plus qu'accueillir le non-sens, qu'accepter en leur sein son extériorité et sa violence, non pour les réduire, les dépasser et finalement les abolir comme le fait l'art classique mais, au contraire, pour en faire le principe négatif et destructeur du texte ou de l'image mêmes voués à une sorte de tachiste ou de cloisonnisme par lesquels ils assument leurs trous, leurs blancs, leurs zigzags[26], leurs accumulations, leurs irréductibles découpures ou disjonctions, leurs faiblesses et, pour finir, leur irrémédiable imperfection.

> « Leur dimension [des montagne] dépasse toute échelle ; une légère strie au flanc d'une pente, c'est une vallée ; ce qui paraît une plaque de mousse brune est une forêt de pins de deux cents pieds de haut ; ce léger flocon de brume s'étale en nuage immense. En outre, la verticalité des plans change toutes les notions de perspective dont l'œil à l'habitude. Au lieu de fuir à l'horizon, le paysage alpestre se redresse devant nous, accumulant ses hautes découpures les unes derrières les autres[27]. »

12 Tel est l'appel photographique auquel Gautier cède fort bien : celui d'un regard objectif que l'art doit considérer comme sa propre scission ou sa propre fêlure, c'est-à-dire comme sa contradiction intérieure. Cette contradiction interne, il ne peut pas la dépasser. Il ne peut que la développer en ayant la force de la soutenir et de la maintenir en lui. Le regard photographique est un regard étonnant au sens de Hegel dans la préface à la *Phénoménologie de l'esprit*[28], un regard qui séjourne dans le négatif de lui-même comme le regard d'un fou, d'une bête ou d'un enfant sauvage comme Gaspar Hauser et Victor de l'Aveyron. Ce regard qui contient ce qui le nie en reste à la notationplutôt qu'à la représentation, à la déliaison

plutôt qu'à la relation, à la matérialité contingente de ce qui est plutôt qu'à la spiritualité harmonisée de ce qui devrait être.

Fig. 8. L. et A. Bisson, « Séracs du géant. Chemin du jardin », tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion humide, 23,2 x 39,8 cm, 1860, coll. SFP.

13 L'image photographique semble nous livrer alors la vérité de la condition de l'homme moderne : dans un monde sans transcendance, sans arrière monde et seulement matériel, les significations humaines ne sauraient se garder complètement intactes du désordre, de la labilité, de l'insignifiance et de l'imperfection des choses qui nous enveloppent. Bien au contraire, elles en sont intimement tissées de telle manière qu'elles ne puissent se poser et se penser que comme de fragiles constellations, mouvantes, éphémères et démultipliées. Pour celui qui les saisit alors, la beauté n'est plus dans l'ailleurs ni dans l'éternité de l'idée ou de l'idéal : elle demeure irrémissiblement ici, dans l'immanence ou dans le séjour de notre « vie qu'on ne dépasse pas », comme le dit Mallarmé. En conséquence, la beauté n'est pas l'envers de la laideur puisqu'elle la contient et puisque vacillent ses noms traditionnels : harmonie, simplicité, expression, plaisir. Elle n'en est pas l'envers parce qu'elle n'en est pas le *dépassement* mais le simple *déplacement*. Soumise à une autre logique que celle de la peinture et de la poésie reployées sur une intériorité, une affectivité et une spiritualité spontanées qui sont celles du tableau ou du poème, la photographie est bien vouée à une logique « folle » de l'étalement, de la sérialisation, de la démultiplication, de la coupure, du prélèvement, du débordement et de l'hétérogénéité puisque tout en elle est découpé, pris ou capté, sans l'*electio* qui gouvernait l'image depuis toujours et qui était le principe de ce que l'on pourrait appeler sa douceur. Désormais, comme le dit encore une fois Mallarmé en 1894 : « Nous savons, captifs d'une formule absolue que, certes, n'est que ce qui est[29]. »

14 Ainsi, l'homme moderne est-il condamné à la seule littéralité du sens et à la simple tautologie. La métaphore, le lyrisme, l'imagination, la mythologie, bref tout ce qui constituait la profondeur et le feuilletage de l'œuvre d'art et de la pensée qu'elle porte, tout cela doit être éliminé par l'image photographique en tant qu'elle opère une vidange du symbolique et une présentation du réel réduit à la pauvreté ontologique d'un ensemble de surfaces. Derrière ces surfaces il n'y a rien ; rien à dévoiler, rien à manifester, rien à interpréter, aucun fondement onto-théologique, aucune origine

métaphysique qu'il faudrait retrouver ou restaurer. C'est l'existence nue (il faudrait écrire l'existence) dans sa densité, dans la saturation et même dans l'excès de sa perception qui est là devant nous et qui est proprement stupéfiante au sens où elle est stoppée et immobilisée[30].

15 La photographie peut ainsi se penser comme un complet retournement du platonisme, non seulement parce qu'elle contredit la conception scalaire de la réalité, non seulement parce que l'image devient un instrument de vérité alors qu'elle n'était pour le Socrate de la *République* qu'un simple simulacre, non seulement parce qu'elle abolit l'opposition de l'essence et de l'apparence, mais enfin parce que, plus fondamentalement encore, elle nous fait comprendre que la lumière rend possible l'intelligence du monde non pas par dissipation de l'obscurité de la matière et des images qui lui sont attachées, mais, au contraire, par la brûlure et par la noircissure qu'elle produit sur la couche photosensible du papier ou de la plaque de métal. Cette brûlure et cette noircissure sont bien sûr le procédé chimique de la photographie mais elles sont aussi comme son emblème si l'on peut dire. Par elles, la connaissance et la beauté savent qu'elles doivent désormais passer – nécessairement et contradictoirement – par la nuit d'une chambre photographique et par celle d'images chaotiques et rétives à la vision (et encore plus à la lecture), alors qu'elles sont entièrement ceintes dans le seul horizon du visible. Elles savent qu'elles doivent faire l'épreuve douloureuse et anxieuse de l'opacité et du brouillage qui est le fond du monde dont l'exploration est une quête indéfiniment reconduite. Tel est l'enseignement de ces photographies verticales de "La Crevasse sur le chemin du Grand Plateau" (1862), desquelles ont fuit tout pittoresque et tout aspect poétique au sens fort de ces deux termes. Autour des fentes ténébreuses d'une crevasse « large et profonde comme un gouffre », décentrée et oblique, les hommes sous forme d'ombres ou de silhouettes anonymes aux postures hasardeuses montrent qu'ils sont faits de la même étoffe que les abîmes du glacier sur lesquels ils sont maladroitement et dangereusement entés : ici, nulle essence spécifique, nulle intériorité produisant l'empathie, nulle destination suprasensible, nulle pensée glorieuse et nulle participation à un ordre divin qui n'existe pas. Dans ces fissures et sur ce *clinamen*, les hommes et leurs images ne sont pas « un empire dans un empire » puisque c'est la même précarité des choses, des corps et de leur trace enregistrée qu'ils donnent à

voir dans une suspension du temps dont on sent bien qu'elle est elle-même tout à fait fragile.

Fig. 9. L. et A. Bisson, « Savoie 44. La crevasse sur le chemin du Grand plateau », tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion humide, 22,8 x 38,7 cm, 1862, coll. SFP.

16 Il revient à Gautier d'avoir été l'un des premiers à apercevoir positivement le caractère inouï – il faudrait dire « invu » – de ces images photographiques qui montrent la déhiscence des glaces et des rochers par l'intermédiaire de leur propre déhiscence que creuse indéfiniment – jusqu'à la plus extrême saturation – la prodigieuse exactitude télescopique ou microscopique des détails qui grouillent à leur surface. Ce grouillement, il ne revient à aucune narration, à aucune description et à aucun tableau de le rendre tel qu'en lui-même dans la mesure où les figures du discours comme celles de la peinture ont tôt fait de l'adoucir, de l'estomper et de l'anéantir. Pourtant, Gautier – trop romantique, trop cultivé, trop écrivain, trop grandiloquent, trop amoureux des incertitudes de la littérature fantastique[31], trop pétri de tous les souvenirs des arts visuels – n'a pas réussi à pousser plus loin l'instant inaugural de sa découverte. Dans de nombreux textes des *Vacances du lundi* en effet, la référence mythologique, la référence littéraire ou picturale, toute cette épaisseur culturelle rassurante et continuelle[32] semble irrémédiablement combler les noirs ou les blancs que les photographies de Louis Auguste et d'Auguste Rosalie Bisson multiplient au contraire et même démultiplient dans la fixité réitérée de leurs planches. Si l'appel photographique est bien entendu par lui, il finit pourtant par se perdre dans les échos d'une littérature expressive, cultivée, raffinée, suggestive et imaginative ; une littérature toute bruissante de la présence d'Homère, de Shakespeare, de Dante, de Véronèse, de Tuner, de Rembrandt, etc. ; une littérature contre laquelle Flaubert luttait quand il écrivait *Madame Bovary* parce qu'elle « grouillait » – comme grouillent des poux disait-il – de comparaisons et de métaphores[33]. C'est donc ailleurs ou plus loin que l'appel photographique s'accomplit, c'est-à-dire que se substitue définitivement au grouillement métaphorique, le grouillement « d'une multitude de

détails infimes » comme disait déjà Talbot[34]. Ailleurs ou plus loin : dans toute l'histoire de la photographie sans doute si l'on excepte son moment pictorialiste ; mais aussi dans toutes les formes d'art qui revendiquent autant qu'il est possible un art sans écart[35], un art qui, pour prendre le parti pris des choses en dehors de tout souci allégorique, rejette « avec vigueur toute imagination parasite », et « toute intrusion du moi[36] » selon les expressions de Mallarmé commentant l'impressionnisme de Manet. Cet art (qu'il soit désormais littéraire ou plastique importe assez peu) est fait, non par des « visionnaires [...] dont les œuvres sont à l'image des choses matérielles vues par des yeux surnaturels[37] », mais par de purs voyants capables de ramener le regardeur aux données immédiates de son expérience du monde, de l'existence même et nue des objets, enfin, d'une « originale et exacte perception qui distingue pour elle-même les choses qu'elle perçoit avec le regard ferme d'une vision rendue à sa plus simple perfection[38] ». Pour ceux-là, « ce que vous voyez est ce que vous voyez[39] » : dans les failles et les bouleversements de la montagne et du monde ; dans les fissures des objets qui les constituent et de la matière dont ils sont faits ; enfin dans la césure spatiale et temporelle de l'image photographique faisant toujours l'expérience et l'épreuve au sein d'un monde entièrement désenchanté – c'est là son risque, c'est là son prix – du désordre et de l'insignifiance.

NOTES

1. Théophile GAUTIER, *Les Vacances du lundi. Tableaux de montagnes*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Dix-Neuvième », 1994, p. 166.

2. Il parut dans le n° 167 du 16 juin 1862 du *Moniteur universel*. Pour d'autres commentaires de ce texte, on se reportera à Bernd STIEGLER, « La surface du monde : note sur Théophile Gautier », *in Romantisme*, n° 105, 1999, p. 91-95 et Marta CARAION, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003, p. 163 et suiv.

3. Voir Milan CHLUMSKY, « Une victoire des Bisson : la conquête du mont Blanc », *in* Bernard Marbot (dir.), *Les Frères Bisson photographes, de flèche en cime. 1840-1870*, Paris / Essen, Bibliothèque nationale de France / Museum Folkwang, 1999, p. 157-181.

4. Leslie STEPHEN, *The Playground of Europe*, Londres, Longmans, Green, and Co., 1871). L'auteur y rassemble en 1871 des textes élaborés à partir de 1858.

5. T. GAUTIER, *Voyage en Espagne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 193, cité par Philippe Antoine, « Ceci n'est pas un livre. Le récit de voyage et le refus de la littérature », *in Sociétés et représentations*, n° 21, avril 2006, p. 54.

6. J'utilise l'expression de Mallarmé face au défi que l'opéra wagnérien propose à sa propre poésie. *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, *in Œuvres complète*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, t. II, p. 154.

7. T. GAUTIER, *Les Vacances du lundi. Tableaux de montagnes*, *op. cit.*, p. 47 et 51.

8. Roland RECHT, *La Lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 150.

9. T. GAUTIER, *Les Vacances du lundi. Tableaux de montagnes*, *op. cit.*, p. 49-50.

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

11. Je dois cette belle formule à Jérôme Thélot.

12. Charles BAUDELAIRE, "Le gouvernement de l'imagination", *Salon de 1859, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 627.

13. C'est cette opération de réduction qu'effectue Descartes dans les deux premières *Méditations métaphysiques*.

14. Il fallut attendre Albrecht von Haller et son poème *Die Alpen* (1732), Jean-Jacques Rousseau et sa fameuse lettre 23 de la première partie de *La Nouvelle Héloïse* (1761), Horace Benedict de Saussure et le récit de son ascension du mont Blanc en août 1787.

15. Au début de son texte, Gautier parle de « cette terre vue de mars ou de Vénus. » T. GAUTIER, *Les Vacances du lundi. Tableaux de montagnes*, *op. cit.*, p. 45.

16. *Ibid.*, p. 52.

17. *The Elements of Drawings* (1856), cité par Philippe JUNOD, *Transparence et opacité*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004, p. 205-206. Ruskin fut l'un des premiers à avoir fait des daguerréotypes des Alpes vers 1845. Voir André HÉLARD, *John Ruskin et les cathédrales de la terre*, Chamonix, Éditions Guérin, 2005.

18. Walter BENJAMIN, "Petite histoire de la photographie", traduction d'André GUNTHERT, *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 20.

19. Denis ROCHE, *Le Boîtier de mélancolie*, Paris, Hazan, 1999.

20. Yves BONNEFOY, « Igitur et le photographe », *in* Yves Peyré (dir.), *Mallarmé 1842-1898*, Paris, Gallimard / RMN, 1998, p. 63.

21. C'est à la même époque où les Bisson inventent le paysage photographique de montagne que Gustave Le Gray invente la marine photographique.

22. ARISTOTE, *La Poétique*, traduction R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 43.

23. Karl Philipp MORITZ, *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*, trad. franç., Paris, PUF, coll. « Questions », 1995, p. 107.

24. Eugène DELACROIX, "1er septembre 1859", *Journal, 1822-1860*, Paris, Plon, 1931-1932.

25. Victor HUGO, lettre à Adèle du 17 septembre 1839, repris dans *Voyages : Alpes et Pyrénées*, *in Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », t. « Voyages », 1985, p. 677.

26. Voir de T. Gautier le recueil de proses publié en 1852 et intitulé *Caprices et zigzags.*

27. T. GAUTIER, *Les Vacances du lundi. Tableaux de montagnes*, *op. cit.*, p. 47.

28. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Philosophie de l'esprit », 1941, t. I, p. 29 : « Le cercle qui repose en soi fermé sur soi, et qui, comme substance, tient tous ses moments [...] ne suscite aucun étonnement. Mais que l'accidentel comme tel, séparé de son pourtour [...] obtienne un être-là propre et une liberté distincte, c'est là la puissance prodigieuse du négatif [...]. »

29. Stéphane MALLARMÉ, *La Musique et les Lettres*, *in Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, t. II, p. 67.

30. Voir Jean-Christophe BAILLY, *L'Instant et son ombre*, Paris, Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2008, p. 78.

31. Voir M. CARAION, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 171-172.

32. « Quel charme ajoute aux plus beaux lieux un souvenir poétique et littéraire ! La pensée humaine se mêle alors à la nature et lui donne une âme ! » T. GAUTIER, *Les Vacances du lundi. Tableaux de montagnes*, *op. cit.*, p. 125.

33. Gustave FLAUBERT, lettre à Louise Colet du 27 décembre 1852, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. II, p. 220.

34. William Henry FOX TALBOT, *Le Crayon de la nature*, *in* Sophie HEDTMANN et Philippe PONCET, *William Henry Fox Talbot*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2003, commentaire de la planche X, p. 100.
35. Voir Pierre-Henry FRANGNE (avec Leszek BROGOWSKI), "Un art sans écart ?", *in Ce que vous voyez est ce que vous voyez*, Rennes, PUR, 2009, p. 21 et suiv.
36. S. MALLARMÉ, "Les Impressionnistes et Édouard Manet", *The Art Monthly Review*, septembre 1876, *in Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 2, p. 445 et 460.
37. *Ibid.*, p. 467.
38. *Ibid.*, p. 470.
39. Est-il besoin de rappeler que cette formule est due au peintre américain Franck Stella dans un entretien de 1964 ? « Questions à Stella et Judd », interview par Bruce Glaser, *in* Claude GINTZ, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Le Vésinet, Editions Territoires, 1979, p. 58.

RÉSUMÉS

Pourtant tout occupé par le modèle pictural et par la description littéraire, Théophile Gautier entendit parfaitement l'appel photographique. En témoigne son texte consacré à la photographie de montagne des frères Bisson qu'il fit paraître au début des années 1860 dans le *Moniteur universel* et qu'il republia en 1869 dans *Les vacances du lundi* afin d'introduire ses récits de voyage dans les Alpes françaises et suisses. Dans ce texte en effet, Gautier rend compte de la nouveauté, de la force et même de la violence d'une image qui inaugure une nouvelle vision et une nouvelle conception des rapports de l'homme avec le monde. Par la photographie désormais, l'homme moderne comprend que les fissures, les déchirures, le chaos et l'extériorité des choses matérielles, que les images de montagne étalent devant nous avec une densité et une précision jamais atteintes, constituent l'horizon indépassable de son existence. Loin de la douceur et de la spiritualité suggestives des tableaux ou des descriptions, la photographie – et la photographie de montagne exemplairement – fait de la déliaison, de la césure temporelle et spatiale, les modes contradictoires et négatifs de toute signification.

Although his work was almost entirely focused on the model of painting and literary description, Théophile Gautier heard the call of photography quite clearly. This can be seen from his commentary on the mountain photographs of the brothers Bisson, which he published in the early 1860s *Le Moniteur universel* and then republished in 1869 in *Les vacances du lundi*as an introduction to his accounts of his travels in the French and Swiss Alps. In this text, Gautier describes the novelty, power, and even violence of images that usher in a new kind of vision and a new conception of humanity's relationship with the world. Through photography, we henceforth understand that the fissures and rents, chaos, and exteriority of material things, which these images display with a concreteness and precision that had never before been achieved, represent the ineluctable horizon of our existence. Far from the suggestive 'softness' and spirituality of paintings and descriptions, photography – and mountain photography in particular – turns disjunction and temporal and spatial caesuras into the contradictory and negative modes of all signification.

AUTEUR

PIERRE-HENRY FRANGNE

PIERRE-HENRY FRANGNE est maître de conférences en philosophie de l'art et esthétique à l'université Rennes 2. Dans le prolongement de ses travaux sur le symbolisme et sur Mallarmé, il explore les rapports entre la photographie, la littérature, la peinture, la musique et le cinéma. Il a notamment publié *Mallarmé. De la lettre au livre* (Le mot et le reste, 2010), *Alpinisme et photographie, 1860-1940* (avec Michel Jullien, L'amateur, 2006), *La Négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art, 1860-1905* (PUR, 2005). PIERRE-HENRY FRANGNE is an assistant professor of aesthetics and philosophy of art at Université Rennes 2. As an extension of his work on symbolism and Mallarmé, he is currently exploring the links among photography, literature, painting, music, and cinema. His publications include *Mallarmé. De la lettre au livre* (Le mot et le reste, 2010); *Alpinisme et photographie (1860-1940)* (with Michel Jullien) (L'amateur, 2006); and *La Négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)* (PUR, 2005).