

Université de Montréal

**La notion de détail et ses enjeux
(1830-1890)**

par
Érika Wicky

Département d'histoire de l'art
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et sciences
en vue de l'obtention du grade de PhD
en histoire de l'art

Décembre, 2010

© Érika Wicky, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

La notion de détail et ses enjeux (1830-1890)

Présentée par :
Érika Wicky

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Michel Pierssens, président-rapporteur
Nicole Dubreuil, directeur de recherche
Françoise Lucbert, membre du jury
Philippe Ortel, examinateur externe
Michel Pierssens, représentant du doyen de la FES

Résumé

Au cours du XIX^e siècle, la notion de détail s'est imposée comme un outil théorique majeur pour l'appréhension des représentations visuelles. Menée à travers l'analyse de textes variés rendant compte de la réception des images dans le contexte de cas précis (exposition de peinture, inauguration d'un panorama, publication d'un ouvrage illustré, etc.), l'étude historique de la notion de détail révèle les différents préjugés et réseaux de signification qui lui étaient alors attachés. Le détail étant le produit d'un cadrage opéré par la perception visuelle, l'examen de cette notion nous renseigne non seulement sur le rapport que l'époque entretenait avec le visible, mais aussi sur la nature des liens qu'elle tissait entre la partie et le tout. Ainsi, il apparaît que le détail était propre à satisfaire les besoins d'une période associant voir et savoir et cherchant dans le contrôle du visible les moyens de maîtriser un réel en constante mutation. À ce titre, c'est sur l'argument du détail que reposait l'attribution d'une valeur scientifique, historique ou documentaire aux représentations. Toutefois, le détail devait confirmer le statut de l'ensemble dont il était tiré, car, s'il était discordant, il devenait un indice trahissant un mensonge. Pour cette raison et aussi parce le rendu détaillé dans les représentations témoignait d'une observation rigoureuse du réel et d'un travail patient de restitution, le détail était souvent investi de connotations morales reflétant les valeurs bourgeoises en train de s'imposer. Cependant, alors que le détail était censé servir une meilleure connaissance de l'ensemble, sa prolifération était redoutée, car elle faisait paradoxalement courir à la perception du tout le risque de la dislocation. De plus, dans la mesure où il relève toujours du particulier et d'une observation jugée objective, le détail était souvent perçu comme contrevenant à la valeur artistique des représentations. Ainsi, cette question s'est cristallisée dans les débats portant sur le caractère artistique de l'image photographique qui se distinguait par un rendu inédit et systématique des détails. Enfin, l'analyse de cet argument polymorphe que constitue la notion de détail au XIX^e siècle fait apparaître les limites de l'engouement dont elle a fait l'objet. Étant toujours envisagé dans sa dimension figurative, comme instance iconique minimale, le détail tel qu'il était conçu à l'époque ne permettait pas de saisir le substrat matériel qui commençait à émerger dans la peinture moderne. Ainsi, jusque dans ses limites, la notion de détail révèle des enjeux majeurs de la modernité.

Mots-clés : Détail, histoire culturelle du XIX^e siècle, études de réception, ekphrasis.

Abstract

Over the course of the nineteenth century, the notion of detail became an established theoretical tool in the understanding of visual representations. Conducted through multiple text analyses taking into account the reception of images in specific contexts (a painting exhibition, the opening of a panorama show, the publication of an illustrated literary work), this historical study reveals the prejudices and networks of meaning attached to the notion of detail. Because detail is the product of visual perception, a study of this notion reveals not only the relationship with the visible that existed at the time, but also the nature of links between parts and the whole. Detail was essential in meeting the needs of a time that associated “seeing” with “knowing” and that attempted to find a means of controlling the ever-changing reality through the visible. As such, the attribution of scientific, historical, or documentary value relied on the argument provided by detail. Nonetheless, detail was supposed to confirm the status of the whole from which it was derived, since when these did not match, the detail became a sign of a lie. For this reason, and also because a detailed depiction signified a rigorous observation of the real conveyed through a careful reproduction, details were often imbued with moral connotations that reflected the bourgeois values of the time. However, while details were meant to help know the whole better, their proliferation was also feared, because it increased the risk of interfering with the perception of the whole. In addition, insofar as it is always derived from the specific and from an observation deemed objective, the detail is often perceived as being in conflict with the artistic value of the representation. This issue became crystallized in the debates on the artistic qualities of photography, an art form characterized by a hitherto unparalleled level of detail. In the end, the analysis of this polymorphic argument encapsulating the notion of detail in the nineteenth century reveals the limits of the infatuation of which it was the object. Previously envisioned in its figurative dimension, the detail as it was perceived at the time did not allow the capture of a material substratum, which started to emerge later with the advent of modern painting. Even in its limitations, the notion of detail reveals the principal issues of modernity.

Keywords : Detail, nineteenth-century cultural studies, reception studies, ekphrasis.

Table des matières

Introduction.....	1
A - Options méthodologiques	3
B - L'indice selon Ginzburg.....	6
C - Les études de cas comme indices.....	8
1 - Le choix des cas.....	8
2 - Les cas choisis	13
D - Délimitation de la période étudiée	16
E - Composition du corpus.....	21
1 - La fiction comme critère de catégorisation des textes du corpus	24
2 - L'exemple des écrits sur l'art de Zola	27
3 - Les images commentées	33
F - Vers la notion de détail.....	34
I – Le détail	35
A - Définitions	35
1 - Définition.....	35
2 - Le détail selon Daniel Arasse	38
3 - Le paradoxe du détail.....	41
B - La fragmentation de la perception.....	43
C - Détail et totalité.....	49
1 - La différence entre fragment et détail.....	49
2 - Les théories organicistes comme antécédent	51
3 - Du détail à la totalité.....	54
D - Brève histoire de la notion de détail	57
1 - Avant le XIX ^e siècle	57
2 - La perception visuelle.....	59
3 - La temporalité du détail	62

E - Détail et vérité	63
1 - Le détail au moment de la création.....	63
2 - Détail et herméneutique.....	67
F - Les stratégies du détail	68
1 - L'effet de réel.....	68
2 - La fascination du détail.....	70
G - L'émergence de la matière comme comble du détail	71
II – Le détail, du tableau à la photographie : la pétition Goupil	74
A - Détail et reproduction d'œuvres d'art.....	74
B - Le contexte historique dans lequel s'inscrit la signature de la pétition.....	78
C - Enjeux économiques et nationalistes	87
D - Les vecteurs de la moralisation du détail.....	90
E - Les résurgences de la querelle entre le dessin et le coloris	98
F - Détail et objectivité.....	100
III – Détail et attribution : le <i>connoisseurship</i> de Giovanni Morelli.....	110
A - La méthode morellienne et la photographie.....	113
B - Une méthode fondée sur l'observation	115
C - Les prétentions scientifiques de la méthode morellienne	117
1 - L'histoire de l'art comme science.....	117
2 - La standardisation du regard de l'historien de l'art.....	122
3 - La puce à l'oreille	123
C - Le discrédit de l'usage des textes.....	125
1 - Contre le littéraire et le philosophique.....	125
2 - Les catalogues.....	126
D - Les innovations apportées par Morelli.....	126
1 - Le <i>connoisseurship</i> avant Morelli.....	126
2 - L'impression d'ensemble dans la méthode morellienne.....	129
3 - Les enjeux nationalistes	132
E - Le peintre dans le tableau.....	133

1 - L'œil de l'artiste	133
2 - Le détail comme trace laissée par l'artiste.....	135
3 - La main de l'artiste	139
4 - Les implications sociales du <i>connoisseurship</i>	140
F - La postérité de la méthode morellienne.....	142
1 - La réception de la méthode.....	142
2 - Morelli à présent	144
IV – Détail et distinction sociale dans les portraits photographiques	146
A - Détails de l'apparence et appartenance sociale au XIX ^e siècle	148
1 - L'habit et le moine.....	148
2 - Se distinguer des autres et distinguer les autres.....	152
3 - Les détails vestimentaires	155
4 - La morale du détail	157
B - Le portrait photographique au XIX ^e siècle	162
1 - Le portrait comme trace de l'ambition sociale	166
2 - Photographie et goût bourgeois	179
V – Témoignage et vérité historique : la valeur du détail dans la réception du <i>Panorama de Solferino</i> par le Colonel Langlois et dans <i>Salammbô</i> de Flaubert	185
A - Le panorama relatant la bataille de Solferino par le Colonel Langlois.....	186
1 - La visite du panorama : hommage et expérience.....	186
2 - Détails du panorama et crédibilité du récit	188
3 - Détails et composition d'ensemble	193
B - Détail et crédibilité dans la genèse de <i>Salammbô</i>	196
1 - Détails et sources documentaires.....	199
2 - Le détail pictural dans <i>Salammbô</i>	203
VI – L' <i>Exposition universelle de 1867</i> et la peinture d'histoire de Gérôme : deux grands « bazars »	212
A - L'exposition au XIX ^e siècle.....	216
1 - L'exposition comme bric-à-brac.....	217

2 - L'Exposition universelle de 1867	220
3 - Critiques et caricatures de l'Exposition.....	224
B - La peinture d'histoire et la crise des dispositifs narratifs.....	238
1 - Détails et description	238
2 - La peinture de Gérôme	241
3 - La réorganisation de la hiérarchie des genres.....	245
VII – Détail et matière picturale : les enjeux de la distance.....	251
A – Le problème de la distance de l'observateur.....	259
B - La matière picturale et ses enjeux sociaux.....	266
C - La matière comme circonstance particulière du récit	267
D - Le détail de matière.....	270
1 - La couleur	272
2 - La tache.....	273
3 - Les couches.....	277
4 - La touche	278
E - L'appropriation de la matière par les écrivains.....	281
Conclusion	288

Liste des figures

Figure 1 : Giovanni Morelli, *Planches anatomiques*, 1890.

Figure 2 : Nadar, « *Dessins et écrits* (Tome II), Paris, Hubschmid, 1979, p..

Figure 3 : Marcellin, « À bas la photographie », *Journal amusant*, 6 septembre 1856.

Figure 4 : Marcellin, *Journal amusant*, 18 février, 1860.

Figure 5 : Gérôme, *La mort de César*, 1867, Orsay (Paris).

Figure 6 : Gérôme, *Phryné devant l'aréopage*, 1861, Kunst Halle (Hambourg).

Figure 7 : Cham, *Le Charivari*, 31 mai 1868.

Figure 8 : Stock, « La Vague », *Stock Album*, 1870.

À ma sœur, Sandrine.

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à Nicole Dubreuil pour sa généreuse disponibilité ainsi que pour tout le temps et le travail qu'elle a consacré à diriger mes recherches.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance aux professeurs qui ont su me faire partager leurs passions et qui m'ont encouragée et conseillée tout au long de ce projet : Olivier Asselin, Isabelle Daunais, Alain Laframboise, Vincent Lavoie, Michel Pierssens, Hélène Samson, Gisèle Séginger et Geneviève Sicotte. Je remercie tout aussi vivement Jill Delaney qui a dirigé mon stage de recherche à Bibliothèque et Archives Canada.

Je tiens aussi à exprimer ma gratitude à ma famille qui n'a jamais cessé de m'aider et de m'encourager ainsi qu'à mes amis dont le soutien m'a été très précieux.

Je salue aussi chaleureusement la contribution de plusieurs de mes collègues qui ont témoigné de l'intérêt pour mes recherches : Julien Abed, Ada Ackerman, Mickaël Bouffard, Ersy Contogouris, Julie Gratton, Marieke Joly, Véronique Leblanc, Jean Lepage et Jean-Alexandre Perras.

Enfin, je remercie le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture pour son appui financier ainsi que le département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal pour son soutien.

Introduction

Voir n'est-ce pas savoir ?
Balzac, *La Peau de Chagrin*

Au début du XIX^e siècle, la cartographie s'est rapidement et considérablement développée. En 1802, dans le contexte des conquêtes napoléoniennes, une commission réunie par le Dépôt de la guerre a reçu la mission de standardiser les échelles des cartes topographiques qui seraient désormais soumises au système métrique. La commission a aussi choisi de mesurer l'altitude à l'aune d'un référent unique : le niveau de la mer. De même, elle a mis en vigueur un certain nombre de conventions de représentation concernant, entre autres, les courbes de niveau et les lignes de pente. Enfin, elle a instauré un dispositif de découpage régulier en parcelles rectangulaires destiné à fragmenter le territoire à partir de l'Observatoire de Paris. Cependant, le caractère systématique de cette division l'a très vite confrontée aux découpages culturels préexistants ; elle a dû être adaptée et assouplie notamment parce qu'elle scindait la capitale en son milieu¹. Quant au grand public, il a bénéficié, dès les années 1830, d'un accès privilégié à ces progrès de la cartographie grâce à la construction de géoramas qui permettaient aux spectateurs, situés à l'intérieur de constructions aménagées en forme de globes, de visualiser l'intégralité d'une carte du monde à très grande échelle, mais aussi d'observer de près certains de ses éléments à l'aide de loupes² mises à leur disposition³.

¹ Tous ces éléments historiques se trouvent rapportés dans l'ouvrage de Georges Alinhac sur l'histoire de la cartographie (Georges Alinhac, *Historique de la cartographie*, Paris, Institut géographique national, 1965).

² Jean-Marc Besse, « De la représentation de la terre à sa reproduction : l'invention des géoramas au dix-neuvième siècle », *Comblant les blancs de la carte : modalités et enjeux de la construction des savoirs géographiques (XVII^e-XX^e siècles)*, Isabelle Laboulais-Lesage (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2004, p. 34-59.

³ Outre la géographie, les cartes ont aussi contribué à l'enseignement de l'histoire grâce à la création, vers 1870, de cartes historiques présentant le territoire français aux différents stades de son histoire (Agnès Graceffa, « Le détail toponymique au cœur de l'érudition (1870-1910) : Auguste Longnon et l'éphémère âge d'or de la géographie historique française », *Écrire l'histoire*, n° 3, 2009, p. 135-145).

Cette évolution de la cartographie nous semble constituer l'une des premières manifestations de ce que nous souhaitons observer et interroger dans cette thèse. En effet, le phénomène de standardisation des cartes géographiques qui apparaît dès le début du XIX^e siècle et les efforts faits pour présenter ces cartes à la fois dans leur entièreté et dans leurs moindres détails, nous apparaissent tout à fait emblématiques du rapport que l'on entretenait alors avec le monde et ses représentations. Les cartes géographiques émanent d'une perception qui fragmente son objet et le transpose dans une multiplicité d'échelles, au point de rendre problématique la restitution d'un ensemble. La volonté de maîtriser le réel jusque dans ses moindres détails qui se manifeste dans la cartographie a très tôt engendré une tension, dont témoigne le dispositif du géorama, entre les exigences d'une vision précise, obligatoirement fragmentée, et des habitus perceptuels plus anciens liés à une vision globalisante. La mise en détails du monde allait cependant s'avérer être un processus irréversible qui, à l'époque faisant l'objet de notre étude, a affecté toutes les modalités d'investigation et d'appréhension du réel.

Du constat de cette tension est née l'hypothèse à partir de laquelle nous allons développer la présente recherche : au milieu du XIX^e siècle, le détail s'est imposé comme un véritable paradigme de la perception visuelle dont il cristallisait les aspirations, mais exacerbait aussi les paradoxes ; il est alors devenu un opérateur théorique majeur pour l'appréhension des images. La reconnaissance du rôle central dévolu au détail soulève un grand nombre de questions quant aux différentes modalités d'expression d'un tel paradigme, aux présupposés qui le fondent, à la nature de son influence et aux contextes dans lesquels il a pu se manifester. Si la conception du détail se reconfigure à chaque fois que ce dernier est réinvesti dans de nouveaux dispositifs et confronté à de nouvelles circonstances, elle est néanmoins constamment mise en conflit avec le besoin d'une perception d'ensemble qu'elle vient inexorablement contrarier. Il s'agira donc, dans cette thèse, d'examiner divers modes d'articulation du détail par rapport au tout sans pour autant négliger les conditions qui le rendent paradigmatique. En d'autres termes, les questions que nous allons adresser à la notion de détail au XIX^e siècle déclineront l'interrogation suivante : pourquoi et, surtout, comment la notion de détail est-elle devenue prépondérante

dans l'appréhension du monde et des images ? Nous espérons ainsi dégager des éléments qui contribuent à la tâche infinie et collective qu'impose la compréhension du XIX^e siècle.

A - Options méthodologiques

L'étude du détail en tant que notion déterminante pour la perception au XIX^e siècle, loin d'être une fin en soi, vise un objet bien plus large, car l'enjeu majeur est de comprendre la manière dont les contemporains appréhendaient le monde et ses représentations⁴. Nous envisagerons donc le détail comme un vecteur permettant d'accéder à l'intimité du XIX^e siècle et aux divers types d'associations qui gouvernaient alors la pensée et la perception. L'étude d'une notion dans son contexte d'énonciation permet, en effet, de saisir l'ensemble des présupposés qui se cristallisent autour d'elle et la façon dont ils fonctionnent entre eux, à l'instar d'un véritable système. Dans cette perspective, nous proposons de recenser et d'examiner les *a priori* dont s'accompagne l'intervention du détail lorsqu'il s'agit d'appréhender une représentation visuelle. En d'autres termes, nous souhaitons observer à travers la notion de détail le contexte épistémologique qui a favorisé son émergence et son épanouissement en tant qu'instrument de saisie et de compréhension, tout en mesurant son influence sur son propre contexte, c'est-à-dire les implications de son avènement. Nous espérons ainsi⁵, à l'issue de cette thèse, dégager les éléments d'une

⁴ Denis Boisseau perçoit ainsi l'étendue des enjeux liés au détail : « Autrement dit, comment, et pourquoi, et jusqu'où fractionnons-nous un monde qui s'annonce et se revendique dès toujours continu, mais qui n'est monde que d'être fraction de l'univers ? Ce qui revient à se demander comment nous faisons sens, ou bien même comment nous percevons. Une telle perspective nous rabat sur la très ancienne hésitation entre la division à l'infini, et l'atome, grain de matière ou d'espace. Constituer le détail en atome de (du) sens ne permet de rien résoudre, car il ne contiendrait alors rien d'accessible, et devrait être pensé selon une référence pure, alors qu'il semble n'y avoir ici que jeu de différence. » (Denis Boisseau, « De l'"inexistence" du détail », Liliane Louvel (dir.), Publications de *La Licorne*, hors série n° 7, Poitiers, UFR Langues et littératures Poitiers, 1999, p. 23).

⁵ À travers la notion de « régime d'historicité », François Hartog a bien montré que l'on pouvait envisager comme objet d'étude historique les présupposés qui présidaient à la conception même de l'histoire (François Hartog, « Temps et histoire », *Annales, Économies, sociétés, civilisations*, n° 6, 1995, p. 1220-1221).

histoire de la sensibilité de même que, de manière plus générale, d'une histoire culturelle de la période concernée⁶.

Comme le remarque l'historienne Lorraine Daston⁷, dans son étude sur la notion d'objectivité scientifique, le processus par lequel une notion se trouve constituée d'une multitude de couches de sens est très long et emprunte divers chemins ; ce parcours peut être retracé au terme d'une histoire du mot qui ménage une place importante au contexte d'émergence de chaque connotation. Dans un même ordre d'idées, stimulée par l'intérêt des poststructuralistes pour la question du détail, Naomi Schor a tenté de repérer tous les vecteurs qu'a pu suivre, à travers le temps, la féminisation de la notion de détail⁸. Nous procéderons d'une manière similaire en cherchant à repérer les constellations de sens et de valeurs qui ont pu être associées au détail. Cependant, même si les éléments de *corpus* retenus pour cette enquête ne s'inscrivent pas en parfaite simultanéité, c'est davantage à une étude synchronique de la notion de détail que nous proposons de nous livrer ici. Plutôt

⁶ Dans l'introduction de l'ouvrage collectif intitulé *Pour une histoire culturelle*, Jean-Pierre Rioux cite le co-directeur de l'ouvrage, Jean-François Sirinelli, qui définit ainsi l'histoire culturelle : « L'histoire culturelle est celle qui s'assigne l'étude des formes de représentation du monde au sein d'un groupe humain dont la nature peut varier – nationale ou régionale, sociale ou politique – et qui en analyse la gestation, l'expression et la transmission. Comment les groupes humains représentent-ils et se représentent-ils le monde qui les entoure ? Un monde figuré ou sublimé – par les arts plastiques ou la littérature –, mais aussi un monde codifié – les valeurs, la place du travail et du loisir, la relation à autrui –, contourné – le divertissement –, pensé par les grandes constructions intellectuelles, expliqué – par la science – et partiellement maîtrisé – par les techniques –, doté d'un sens – par les croyances et les systèmes religieux ou profanes, voire les mythes –, un monde légué, enfin, par les transitions dues au milieu, à l'éducation, à l'instruction. » (Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 16).

⁷ « It is this slow process of accretion and absorption that accounts for the layered structure of the notion of objectivity, and it is the historian's problem to explain when and how it became possible to lodge such originally disparate meanings and associations under the same linguistic roof. This is why the history of objectivity must shuttle back and forth between word and thing, attending to both. A history of the word without the thing risks degenerating into etymology ; a history of the thing without the word risks anachronism. » (Lorraine Daston, « Objectivity and the escape from perspective », *Social Studies of Sciences*, n° 22, 1992, p. 601).

⁸ « The story of the rise of the detail is, of course, inseparable from the all too familiar story of the demise of classicism and the birth of realism, but it should not, indeed cannot be reduced to that story, for to retell the story from the perspective of the detail is inevitably to tell *another* story. To focus on the detail and more particularly on the *detail as negativity* is to become aware, as discovered, of its participation in a larger semantic network, bounded on the one side by the *ornamental*, with its traditional connotations of effeminacy and decadence, and on the other, by the *everyday*, whose « prosiness » is rooted in the domestic sphere of social life presided over by women. » (Naomi Schor, *Reading in Detail : Aesthetics and the Feminine*, New York et Londres, Routledge, 1987, p. 4).

que de chercher des sources et des justifications dans l'avant XIX^e siècle – et de courir ainsi le risque d'une analyse à la fois trop orientée et trop dispersée – il s'agira de dégager les multiples connotations attachées à la notion de détail en circonscrivant la recherche à un moment clé de l'histoire des représentations : le moment où la crise de la *mimesis* remet en question l'impératif de ressemblance.

Pour appréhender l'importance du détail dans la perception des représentations visuelles au XIX^e siècle, nous disposons de très peu d'outils. En effet, les images de l'époque, qu'elles nous paraissent ou non détaillées, ne sauraient nous éclairer sur leur réception. Tenter de mener une étude historique de la perception des images à travers l'analyse de leur rendu nous conduirait inéluctablement à l'anachronisme et ne nous informerait que sur notre propre regard. Afin de combler ce manque de ressources quant à l'histoire de la perception, nous aurons recours à des documents écrits susceptibles de nous renseigner sur la réception des images qu'ils commentent. Il s'agira des textes dont la lecture a fait naître l'hypothèse que nous désirons vérifier, tant le mot *détail* y est souvent employé et tant il y trouve une place stratégique. Pendant toute la seconde moitié du XIX^e siècle, le traitement du détail, en particulier du détail visuel, a fait partie de l'argumentaire de presque tous les critiques qui voulaient estimer la valeur artistique des tableaux, des photographies voire des descriptions littéraires. Le détail a été placé au cœur de plusieurs débats esthétiques, notamment par le rôle qu'il a pu jouer dans les nombreuses querelles entourant le réalisme. La référence récurrente au détail nous a convaincue qu'étudier ses enjeux allait permettre d'observer les modalités selon lesquelles s'articulaient alors l'art, la connaissance du monde et sa représentation. En interrogeant ces textes sur l'image à travers le prisme du détail, nous nous appliquerons à analyser (au sens étymologique de *décomposer*) l'enchevêtrement des réseaux de signification qui s'y rattachent.

B - L'indice selon Ginzburg

Une hypothèse similaire avait été formulée par Carlo Ginzburg dans un article devenu célèbre⁹ depuis sa parution en 1980 ; l'auteur y évoquait la méthode d'attribution de l'historien de l'art Giovanni Morelli qu'il considérait comme l'un des premiers signes d'émergence d'un paradigme de l'indice. Hérité d'expériences cynégétiques, un type de savoir s'acquérant par associations logiques à partir d'éléments dont on a fait l'expérience se serait épanoui à la fin du XIX^e siècle. La méthode morellienne d'identification des tableaux reposait en partie sur la reconnaissance des détails qui caractérisent la manière d'un peintre, mais qui échappent en général à l'attention des copistes et des faussaires. Il s'agit donc de la sélection d'un certain nombre de petits traits dont la réalisation, la plupart du temps inconsciente chez l'artiste, trahirait la singularité d'un style. Renouvelant l'intérêt tout particulier que Morelli prêtait aux oreilles dans ses démonstrations, Ginzburg rapproche son procédé de celui de Conan Doyle, créateur de Sherlock Holmes, dont le personnage élucide des crimes en se basant sur des indices semblables (entre autres une paire d'oreilles coupées dans *La boîte en carton*). Ginzburg s'inscrit en ce sens dans un cheminement intellectuel similaire à celui de Siegfried Kracauer qui, à la fin des années 1960, associait le travail de l'historien à celui d'Hercule Poirot pour ce qui est de la détection d'indices¹⁰.

Ginzburg ébauche son hypothèse de l'émergence d'un paradigme de l'indice dans les années 1870 par une multitude d'exemples convergents où le détail insignifiant, l'élément auquel on n'aurait pas *a priori* accordé d'importance, se voit attribuer un rôle clé, celui de fonder un savoir acquis par association de la partie au tout ou de la conséquence à la cause¹¹. Parmi ces exemples, on compte plusieurs pratiques fondées sur l'observation

⁹ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 41, vol. 6, 1980, p. 3-44.

¹⁰ Siegfried Kracauer, *L'histoire : des avant-dernières choses*, Claude Orsoni (trad.), Paris, Stock, 2006 [1969], p. 130 -131.

¹¹ Nous sommes tentée de voir ici le fonctionnement d'une figure dans laquelle, nous le verrons plus loin, le linguiste Jakobson a reconnu l'emblème de la pensée du XIX^e siècle : la métonymie. (Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Nicolas Ruwet (trad.), Paris, Minuit, 1973, p. 62-63).

systematique de détails, comme par exemple l'anthropométrie élaborée par Bertillon qui consistait à classifier les récidivistes en fonction des différentes mesures de leur visage, ou encore la graphologie, dont l'instigateur, Jean-Hippolyte Michon, tente de dévoiler l'identité et la personnalité des auteurs à partir de leurs traits d'écriture. Nous aurons l'occasion de rencontrer à nouveau le motif indiciel, au sein de notre corpus, parmi les stratégies argumentatives ou descriptives qui recourent au détail.

Cependant, si nous nous inscrivons dans la lignée de Ginzburg, c'est bien moins du point de vue du contenu que de celui de la méthode. En convoquant une série de cas¹² pour alimenter notre étude du détail et en soumettant ainsi l'ensemble de la thèse aux mêmes présupposés que ceux attachés au détail, c'est-à-dire en procédant à un examen pointu d'un objet bien circonscrit avant d'envisager toute forme de généralisation, nous pourrions vérifier, à des échelles distinctes, l'hypothèse selon laquelle le détail, opérant par voie métonymique, permet de connaître un ensemble bien plus large que lui-même. Dans le contexte de la thèse, le détail acquerra ainsi un statut similaire à celui des traces qui, selon Ginzburg, sont devenues l'objet d'investigation par excellence des sciences humaines parce qu'elles témoignent de l'existence d'une autre réalité, d'une cause opérante et non mentionnée qu'il s'agit de faire apparaître. Ainsi, par une mise en abyme, notre étude contribuera à définir le contexte épistémologique dans lequel la méthode employée pour étudier la notion de détail trouve son origine¹³.

¹² Jean-Claude Passeron et Jacques Revel ont ainsi formulé les enjeux d'une telle méthode : « À travers la diversité de leurs figures culturelles et tout au long de l'histoire des savoirs et des savoir-faire, les modalités logiques de la « pensée par cas » révèlent une contrainte propre à tout raisonnement suivi qui, pour fonder une description, une explication, une interprétation, une évaluation, choisit de procéder par l'exploration et l'approfondissement des propriétés d'une *singularisation* accessible à l'observation. Non pour y borner son analyse et statuer sur un cas unique, mais parce qu'on espère en extraire une argumentation de portée plus *générale*, dont les conclusions pourront être réutilisées pour former d'autres intelligibilités ou justifier d'autres décisions. » (Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « Penser par cas : Reasonner à partir de singularités », *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 9).

¹³ Par ailleurs, suivant une seconde mise en abyme, on constate que les sciences humaines telles que nous les pratiquons à l'heure actuelle sont à de nombreux égards redevables du développement de la pensée par cas au XIX^e siècle. Passeron et Revel définissent ainsi une modalité majeure de la pensée par cas qui, développée au XIX^e siècle, constituerait un des éléments de fondation des sciences humaines actuelles : « [Cette modalité], à travers la longue suite des écoles ou des traditions médicales, n'a pas cessé d'affiner les pratiques et les règles d'une démarche clinique devenue, dans les dernières décennies du XIX^e siècle et les premières du XX^e,

C - Les études de cas comme indices

1 - Le choix des cas

En plus de garantir une certaine cohérence entre le contenu du présent travail et sa forme, le choix de procéder par études de cas permet de baser l'ensemble du propos sur les textes eux-mêmes et de ne pas s'éloigner des sources premières. Cette proximité avec l'objet d'étude semble indispensable à un travail de recherche mené sur une notion aussi large et ouverte que celle de détail. Confrontée à la même problématique de la distance par rapport à l'objet observé qui accompagne l'intérêt pour le détail, nous ferons alterner les considérations propres à chaque cas avec des réflexions plus générales sur le contexte dans lequel s'exerce la perception. Puisque, autant le dire d'emblée, il n'y a pas de bonne distance pour examiner le détail, nous nous livrerons à une oscillation entre la partie et le tout, sorte de *vibrato* perceptif et conceptuel de l'analyse cherchant à approcher une justesse impossible à atteindre. Nous espérons ainsi surmonter le paradoxe selon lequel l'attention rapprochée portée au détail, tout en constituant un fondement du savoir, fait courir le risque de la dislocation ou de la disparition pure et simple de l'objet observé.

Après avoir pris un soin tout particulier à réunir le plus possible de textes faisant référence à chacun des cas choisis, nous nous en rapprocherons au plus près en étudiant les connotations et les implications des occurrences du mot « détail » que recèle chacun d'entre

concurrente de la méthode expérimentale – avec laquelle, dans les sciences biologiques et psychologiques, elle a pourtant tendu à se combiner à la fin du XIX^e siècle, selon les compromis méthodologiques et dans les protocoles empiriques qui ont fait école. C'est surtout sous cette seconde forme que la pensée par cas a d'abord croisé les cheminements contemporains des sciences sociales. Alors que celles-ci se déprenaient des ambitions universalisantes que les méthodologies sociologistes ou économistes de facture monologique ou structuro-fonctionnaliste avaient héritées du XIX^e siècle, elles redécouvraient du même mouvement la place que le rendu narratif de séquences et d'interactions pouvait prendre en toute tentative d'explication de la particularité d'un cas et de son contexte. En ce sens, un cas n'est pas seulement un fait exceptionnel et dont on se contenterait qu'il le reste : il fait problème, il appelle une solution, c'est-à-dire l'instauration d'un cadre nouveau du raisonnement, où le sens de l'exception puisse être, sinon défini par rapport aux règles établies auquel il déroge, du moins mis en relation avec d'autres cas, réels ou fictifs, susceptibles de redéfinir avec lui une autre formulation de la normalité et ses exceptions. » (Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « Penser par cas : Reasonner à partir de singularités », *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 10).

eux avant de passer du texte au contexte et d'examiner les enjeux plus généraux de la perception détaillée. Le caractère répétitif de certaines acceptions du détail sera considéré comme un indice, voire comme un symptôme des valeurs plus collectives pouvant s'attacher à cette notion. Les cas sélectionnés pouvant eux-mêmes être envisagés comme autant de détails d'une situation d'ensemble – des « circonstances particulières », selon la définition que le XIX^e siècle lui-même donnait du mot détail¹⁴ – éléments que l'on aurait isolés pour la raison qu'ils rendent compte d'une inflexion dans le rapport au réel et dans sa représentation, aucun n'a été retenu parce qu'il avait marqué l'histoire ou initié à lui seul un grand changement.

Les cas, tout comme les détails, étant enclins à proliférer, nos recherches préliminaires ont permis de recenser de nombreuses modalités opératoires du détail dans les textes sur les images, et ceci à des niveaux distincts. Ces recherches ont présidé au choix des cas étudiés et du contexte dans lequel ils sont abordés. Si le détail renvoie par une opération métonymique à une réalité extérieure dont il atteste l'existence ou en met un aspect en relief, la spécificité du lien qui unit les deux instances peut varier de manière significative. Dans les textes étudiés, le détail visuel peut renvoyer à l'objet qu'il particularise, une personne sous le regard du physiognomoniste par exemple, ou à l'auteur de la découpe qui le fait émerger, que cet auteur soit un artiste ou un critique. Dans le contexte de la peinture, et la situation vaut tout particulièrement pour une période où le modernisme pictural commence à s'affirmer, le détail peut aussi renvoyer à son propre substrat matériel : le pigment sur la surface. Mais les détails visuels sont le plus souvent considérés pour leur valeur référentielle, car ils donnent la mesure de l'adéquation entre le réel perçu et la représentation. Cette stratégie du détail est si efficace que le réalisme en a fait un de ses principaux ressorts. Enfin, au-delà du coefficient de réalité qu'il semble apporter à toute représentation, le détail peut aussi s'avérer porteur de valeurs morales ou esthétiques particulières.

¹⁴ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1881.

La variété des fonctions imputables au détail interdit cependant d'associer chaque cas étudié à telle modalité plutôt qu'à telle autre, car les différents modes opératoires du détail ne sont pas indépendants et agissent très souvent en complémentarité. Malgré les oppositions rhétoriques auxquelles elles ont donné lieu dans les textes du XIX^e siècle, les implications du détail s'imbriquent et se recoupent suivant une logique complexe dont le choix des cas doit rendre compte. Comment, par exemple, pourrait-on dissocier le discours sur l'objectivité du détail photographique des considérations sur le potentiel artistique de ce médium ? En associant de trop près un cas choisi à un seul principe opérationnel, nous aurions risqué d'en faire une simple illustration d'une théorie du détail préalablement élaborée, ce que nous avons voulu éviter.

Un des premiers critères qui a présidé au choix des cas a donc été d'éviter les écarts et les effets de rupture. Sans pour autant rechercher, comme Alain Corbin¹⁵, la plus parfaite banalité, nous nous sommes attachée à sélectionner des cas où la problématisation du détail ne se distinguait pas dans le contexte discursif de l'époque. Ainsi, la querelle entre graveurs et photographes qui a sévi au début de l'année 1859 et qui soulevait un débat sur la valeur artistique et descriptive de la photographie, rend bien compte des préoccupations d'alors en matière de reproduction de l'image. Elle suit de quelques jours la publication d'une loi pour la réglementation des droits d'auteur entre la France et le canton de Genève et précède de quelques mois la première exposition de photographies organisée dans le cadre du Salon, celle qui a donné lieu à la célèbre diatribe de Baudelaire contre la photographie¹⁶. C'est donc dans la mesure où ils ne sont pas isolés que les événements à travers lesquels nous proposons d'aborder la notion de détail peuvent être considérés comme représentatifs de leur temps. En contrepartie, nous avons aussi évité de rechercher des cas trop « parfaits », où le détail serait traité et exposé dans l'ensemble de ses différentes acceptions, d'une part parce que l'existence de tels cas est improbable mais, aussi, parce qu'il nous semble

¹⁵ Alain Corbin, « L'exploration de l'inactuel », *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, Paris, Flammarion, 1998, p. 9-14.

¹⁶ Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie » [1859], *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 274.

indispensable que, pour chaque cas, le détail soit toujours problématisé de façon singulière dans le but de faire progresser le questionnement général de la thèse.

Ainsi, afin de montrer à quel point la notion de détail a été utilisée dans des perspectives divergentes, nous avons choisi des cas où s'expriment les aspects paradoxaux de cette notion. Nous verrons entre autres que deux argumentations similaires convoquant le détail peuvent servir deux causes opposées. Par exemple, alors que l'attention au détail atteste une certaine acuité dans l'observation, une trop grande proximité avec l'image peut entraîner une perte de lisibilité. Dans un tout autre registre, la faculté d'associer l'appartenance sociale d'une personne aux détails de son apparence, si importante pour l'époque et si fréquemment évoquée à propos des photographies de Disdéri ainsi que dans les textes de Balzac et de Proust, ne fait, en fin de compte, que confirmer la ténuité des différences entre les codes sociaux. La problématisation du détail est souvent alimentée par ce genre de tensions qui augmentent sa complexité, mais aussi son intérêt. Le choix des cas à partir desquels se fera l'étude de la notion de détail prétend d'autant moins à quelque forme d'exhaustivité ou d'homogénéité que cela ne rendrait pas justice au détail qui demeure de l'ordre du particulier. Si l'exhaustivité est impossible quant au choix des cas, on y tendra cependant au sein de chaque cas analysé en s'appliquant à répertorier le plus possible de textes pertinents. Certains d'entre eux, tels le Panorama de Solferino ou la pétition des graveurs contre les photographes, ayant été à ce jour peu étudiés, notre recherche présentera un intérêt historique à un autre niveau que celui du détail à proprement parler.

La mise en abyme qui consiste à traiter les cas comme autant de détails d'un ensemble implique aussi que la relation du tout à la partie caractérisant chaque cas soit de nature singulière. On a vu que la fonction du détail dépend du contexte dans lequel on l'envisage, de l'ensemble avec lequel on le met en rapport. Dans le cas de la querelle entre graveurs et photographes, le détail est observé par rapport à la pratique artistique elle-même, il concerne la marque laissée par l'auteur de l'image. Dans le cas des portraits photographiques, en revanche, c'est le rapport du détail aux codes sociaux qui est perçu.

Quant au cas du Panorama de Solferino, le détail y est considéré au regard de sa conformité avec l'événement historique dont prétend rendre compte cette imposante machine.

Les modalités du détail constituent donc autant de facettes du rapport métonymique que celui-ci instaure avec le tout dont il est extrait. Chaque détail perçu, réinvesti dans un contexte différent, confère à l'ensemble de la théorie du détail et de ses implications une forme et un relief nouveaux. Qu'il s'agisse d'une référence historique destinée à valider la représentation, de la signature d'un artiste ou encore d'un signe d'appartenance sociale, la nature du détail implique qu'il soit toujours associé à une totalité. Ainsi, le choix des cas répond à la double exigence d'observer le détail au plus près mais aussi suivant plusieurs angles d'approche. C'est aussi pour cette raison que nous avons choisi d'aborder le détail à travers des textes de natures variées et renvoyant à différents événements.

À cet effet, le rapport de la partie au tout inclura le dispositif de présentation des images auquel correspondent les cas. La sélection des cas a donc enfin été motivée par la volonté d'effectuer une nouvelle mise en abyme en envisageant le détail visuel selon le type d'ensemble dont il est tiré, c'est-à-dire concrètement offert au regard. Ces dispositifs sont variés et le concept d'exposition doit être pris ici au sens large du terme : il peut s'agir d'une représentation unique de très grand format, comme le panorama, mais aussi de séries, lesquelles peuvent inclure un lieu officiel d'exposition d'objets comme l'Exposition universelle¹⁷ ou des représentations imprimées dans des albums ; parfois le dispositif demeure purement virtuel dans la mesure où les détails visuels examinés relèvent d'une œuvre de fiction¹⁸. En étudiant le rapport d'influence qui unit le détail et son mode

¹⁷ Chacun de ces dispositifs invite à porter un regard particulier, comme le remarque Philippe Hamon au sujet des expositions de peinture : « Qui dit *exposition* dit prééminence du regard, de ses plaisirs et déplaisirs spécifiques, dit espace architectural aménagé lisiblement pour un parcours plus ou moins contraignant, dit présentation rationnelle de collections d'objets, dit pratiques institutionnelles et sociales ritualisées, mais dit aussi ostentation d'un savoir et donc exercice accompagnateur d'un langage, explicatif d'une part (l'exposition explique), désignatif et descriptif d'autre part (l'exposition étale des objets étiquetés et nommés). » (Philippe Hamon, *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 17).

¹⁸ Jean-Claude Morisot. « Roman-théâtre, roman-musée », *Balzac : Une poétique du roman*, Stéphane Vachon (dir.), Montréal, XYZ éditeurs, 1996, p. 133-142.

d'apparition, nous espérons conférer une dimension supplémentaire à l'analyse de la relation qu'instaure le texte entre le détail visuel et son contexte.

2 - Les cas choisis

Nous avons retenu six cas pour fin d'analyse. Il s'agira tout d'abord de voir comment le discours sur l'art de la seconde moitié du XIX^e siècle, en particulier le discours sur la photographie, a réactualisé, dans un contexte intellectuel différent, l'ancien débat mené sur l'idéalisation en peinture en plaçant le détail au cœur de son argumentation. En 1859, un groupe de graveurs envoyait à Napoléon III une lettre accompagnée d'une pétition demandant la réglementation de la concurrence entre la gravure et photographie dans le domaine de la reproduction d'œuvres d'art. Cette manœuvre a constitué le point de départ d'un débat sur les capacités de chaque médium à reproduire des tableaux. Les multiples points de vue se sont abondamment exprimés, notamment dans *La Gazette des beaux-arts* et la *Revue des deux mondes*. Très rapidement, on s'est éloigné des aspects purement financiers de la rivalité entre les deux médiums et les deux pratiques pour orienter le débat vers des problèmes plus théoriques au centre desquels on retrouve la question du détail. L'étude de ces arguments, qui s'articulent souvent autour du concept d'idéalisation, nous permettra de voir en quoi le détail pouvait être considéré comme un indice de fidélité au référent (l'apparition de la photographie venant ici accentuer le lien entre le détail et le rendu objectif du réel), alors que la capacité à choisir parcimonieusement les détails était, dans la conception du temps, la condition de toute création artistique.

Nous proposons ensuite d'examiner le statut de signature du détail, la manière dont il peut signaler l'individualité et la singularité de celui qui le produit, qu'il s'agisse de l'artiste ou du spectateur. Nous observerons ce rapport à travers l'étude du rôle attribué au détail dans les techniques d'identification des œuvres développées au cours du siècle, notamment dans la méthode du *connoisseurship* de Giovanni Morelli. Nous pourrions ainsi accéder à toute une constellation de significations et de valeurs attachées à la question du

détail et considérer le rôle qu'il a pu jouer dans la constitution d'une discipline en s'intéressant à ce qu'il y a de plus distinctif dans la pratique d'un artiste : le style¹⁹.

Le troisième cas examinera comment le détail peut être convoqué non pour identifier l'auteur d'un tableau, mais pour caractériser le modèle en représentation. Partant du texte de Disdéri sur l'art du portrait photographique²⁰, nous étudierons une série d'écrits concernant cette pratique et sa réception. Nous nous attacherons tout particulièrement aux textes portant sur les cartes de visite de Disdéri, commercialisées à grande échelle et collectionnées dans des albums qui favorisaient un rapport intime avec l'image et avec ses détails²¹. Alors que la physiognomonie recevait à l'époque un excellent accueil²², ces portraits ont permis d'exacerber le rapport métonymique entre les détails de l'apparence physique et du costume²³ et l'origine sociale des portraiturés. Nous pourrions ainsi mesurer les implications sociales de l'attention portée au détail en particulier en ce qui concerne le rôle et le statut des femmes.

Nous nous occuperons ensuite d'un tout autre type de dispositif, très couru à l'époque, celui du panorama. En examinant la réception du Panorama de Solferino, réalisé par Langlois pour célébrer une conquête napoléonienne, nous observerons comment le rendu des moindres détails pouvait se porter garant de l'authenticité historique d'une

¹⁹« En attendant que la discipline, intitulée à la fin du XIX^e siècle d'après un terme allemand, la stylistique, ne se fonde, non sans un certain paradoxe (peut-on faire une science du particulier ?). Le style est donc la présence dans une œuvre d'un individu, la trace, ou la signature, disséminée dans l'ensemble de l'œuvre, de sa présence, de la présence d'un absent, l'auteur éloigné ou mort, une sorte d'image en creux de l'image de l'auteur. » Philippe Hamon, *Imageries : littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 274.

²⁰ Eugène Disdéri, *Essai sur l'art de la photographie*, Anglet, Séguier, 2003 [1862].

²¹ « ... elle [Renée] s'arrêtait aux portraits de filles plus longuement, étudiait avec curiosité les détails exacts et microscopiques des photographies, les petites rides, les petits poils. Un jour même, elle se fit apporter une forte loupe, ayant cru apercevoir un poil sur le nez de l'Écrevisse. Et, en effet, la loupe montra un léger fil d'or qui s'était égaré des sourcils et qui était descendu jusqu'au milieu du nez. Ce poil les amusa longtemps. » (Émile Zola, *La Curée*, Paris, Gallimard, 1981 [1872], p. 154-155).

²² Christopher Rivers, *Face Value : Physiognomical Thought and the Legible Body in Marivaux, Lavater, Balzac, Gautier and Zola*, Madison, University of Wisconsin Press, 1994.

²³ « La grande difficulté ici, comme dans le choix de la pose, c'est de discerner, entre la multitude d'expressions diverses présentées par le modèle, celle qui s'accorde le mieux avec le sentiment qui doit ressortir de l'ensemble du portrait et qui est en même temps la plus favorable à la belle ressemblance. » Eugène Disdéri, *Essai sur l'art de la photographie*, Anglet, Séguier, 2003 [1862], p. 77.

représentation et donc, dans ce contexte, servir une cause politique. Nous verrons ainsi comment les spectateurs témoins des événements représentés ont été sensibles aux éléments qu'ils reconnaissaient et comment, pour les autres, les détails du panorama produisaient un effet de réel susceptible de créer un mouvement d'empathie et d'enthousiasme qui serve les ambitions propagandistes du dispositif. Enfin, nous observerons, en contrepoint, comment cette modalité du détail a pu être exploitée par Flaubert pour rendre plus crédible son roman orientaliste *Salammbô*.

Nous nous consacrerons par la suite à un dispositif familier de présentation des images : l'exposition de peinture. Ce dispositif, comme l'illustre à l'époque et de manière exemplaire le Salon officiel, s'inscrit dans un lieu où le spectateur peut embrasser, par un balayage du regard, toutes les avancées artistiques récentes, alors que les hasards des accrochages mettent à sa portée, plus ou moins distinctement, des performances individuelles d'artistes. Afin de déterminer quelle place pouvaient trouver le détail et ses stratégies dans le contexte d'une telle prolifération d'images, nous proposons d'étudier attentivement les commentaires faits par les critiques sur l'accrochage de l'*Exposition universelle de 1867* ainsi que sur la place accordée aux tableaux dans l'architecture du bâtiment édifié pour l'occasion. L'analyse de la réception critique des toiles de Gérôme présentées lors de cet événement nous permettra ensuite de transposer à une autre échelle l'examen du rapport entre le tout et la partie que révèle la réception de cette gigantesque exposition.

L'étude du dernier cas nous amènera à conclure ce travail de recherche sur le constat d'une limite révélée par le statut accordé au substrat matériel de la représentation dans le propos sur le détail. En effet, il apparaît que la littérature achoppe sur ce que nous percevons comme une frontière : son incapacité à prendre en considération le traitement pictural, dont la perception avait été favorisée par l'attention au détail dans les descriptions. Nous aborderons ce phénomène dans le contexte des romans sur l'art où s'exprime le mieux la dimension réflexive que l'apparition de la matière picturale a pu conférer à une littérature qui commençait à changer sa propre forme pour donner à voir sa matérialité spécifique. Envisageant un large corpus allant de Balzac à Proust, de la « muraille de

peinture²⁴ » au « petit pan de mur jaune²⁵ », nous verrons comment l'expérience de la matière picturale à laquelle aboutit inmanquablement toute vision rapprochée des images peintes a pu transformer l'écriture.

D - Délimitation de la période étudiée

Le projet de déduire, du statut occupé par le détail dans quelques cas précis, l'état des paramètres de la perception visuelle au XIX^e siècle est lourd d'implications théoriques. Au-delà de tous les présupposés attachés à une méthode abordant un contexte historique large à travers un nombre délimité d'éléments, cette démarche trahit les points de vue d'un regard actuel porté sur l'histoire. Pour pallier le caractère ontologiquement anachronique de toute pratique historique, il est nécessaire de définir, dans la méthodologie, la nature de la relation qu'elle instaure entre le passé et le présent. Comme on l'a vu, la méthode consistant à analyser les occurrences d'un mot dans une série de cas circonscrits est redevable à la conception du lien entre le tout et les parties qui s'est développée au cours du XIX^e siècle lui-même. Ainsi, cette thèse s'inscrit dans ce que les Goncourt²⁶, lorsqu'ils commentent l'œuvre de Gautier, présentent comme une tendance majeure de leur époque : la substitution du particulier au général. Or c'est justement la trace de cette tendance que nous nous imposons de suivre au fil de nos études de cas. Ce travail pourra ainsi vérifier jusque dans sa propre méthode l'hypothèse selon laquelle le détail, apparu comme opérateur théorique pour appréhender les images, a contribué à transformer profondément et durablement le contexte épistémologique qui l'a fait naître.

Concrètement, une notion n'a d'autre condition d'existence réelle que le mot par lequel elle s'exprime. Notre projet s'attachant tout particulièrement à des textes, il est d'autant plus indispensable de prêter une attention toute particulière au contexte discursif

²⁴ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, 1994 [1832], p. 66.

²⁵ Marcel Proust, « La prisonnière », *À la recherche du temps perdu* (Tome III), Paris, Gallimard, 1987, p. 468.

²⁶ Georges Matoré. *Le Vocabulaire et la société sous Louis-Philippe*, Genève, Slatkine reprints, 1967, p. 124.

dans lequel cette notion est employée. Par exemple, la définition du terme *détail* que nous proposons s'inspire des recherches de plusieurs théoriciens²⁷ que nous présenterons au premier chapitre lors de l'examen de l'état actuel de la question ; elle considère le détail comme le fruit d'un acte de perception qui en conditionne non seulement l'essence, mais aussi la fonction. Or cette conception du détail, qui est pour nous opérationnelle, est apparue très récemment, dans les dictionnaires, comme première acception du mot²⁸. Envisager le statut du détail au XIX^e siècle à la lueur d'une définition actuelle demeure cependant justifiable dans la mesure où on montrera en quoi cette définition était présente en germe dans l'idée que se faisait l'époque de la « circonstance particulière d'un récit »²⁹. En effet, toute circonstance d'un récit, ou d'une scène dont le récit voudrait rendre compte, doit être perçue et isolée de l'ensemble avant d'y retourner et de s'y mesurer. En permettant de faire apparaître précisément ce en quoi notre pensée est redevable à la notion de détail telle qu'elle était conçue au XIX^e siècle, la mise en abyme à laquelle nous nous livrons éclaire et justifie l'intérêt que l'on porte aujourd'hui au détail et rend signifiante la méthode elle-même.

Il reste cependant à légitimer le choix de la période étudiée. Dans la mesure où l'hypothèse qu'il s'agit d'étayer concerne l'émergence d'un paradigme de la perception visuelle et son installation dans le paysage intellectuel et culturel du XIX^e siècle, on ne saurait aborder ce sujet en l'enfermant entre des dates trop précises, car la sédimentation des idées et l'instauration des habitus que commande le processus exigent différentes échelles de temps pour se réaliser. Nous aurions pu imposer des bornes artificielles en choisissant des événements particulièrement marquants dans une histoire de la réception du détail ; mais, comme nous l'avons déjà dit, de tels événements demeureraient pratiquement impossibles à déterminer sans tomber dans les travers d'une réinterprétation, *a posteriori*,

²⁷ Les deux plus importants sont Daniel Arasse (*Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996) et Georges Didi-Huberman (*Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990).

²⁸ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008*, Paris, Le Robert, 2007.

²⁹ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1881.

de l'histoire. De plus, les problématiques liées à la perception visuelle ne sauraient être réduites à un événement, car cette dernière concerne tous les individus et les règles qui la régissent sont formulées dans une multitude de domaines aussi divers que les sciences et les technologies, l'art et la littérature, etc. De plus, les détails sont perçus différemment en fonction du médium dans lequel ils viennent s'inscrire : la photographie, par exemple, voit son statut évoluer entre image documentaire et image artistique au fil du siècle et suscite des rapports très différents au détail qui dépendent de la nature du regard porté sur elle.

Cependant, l'émergence et l'installation du détail comme paradigme de la perception visuelle peut s'inscrire dans une période donnée de l'histoire. Une série de découvertes et de phénomènes nouveaux apparus en même temps nous invite à situer vers 1830³⁰, au moment où la photographie connaît ses premiers développements, l'avènement d'un rôle significatif pour le détail. Nous nous accordons ainsi avec Jonathan Crary qui n'attribuait pas aux avant-gardes de la fin du siècle la responsabilité des importants changements perceptifs marquant la saisie moderne du monde ; ce dernier plaçait plutôt les plus grandes évolutions dans le domaine de la vision entre les années 1820 et 1840, lorsque l'optique physiologique s'était substituée à l'optique géométrique des XVII^e et XVIII^e siècles. Crary signale que le développement des instruments optiques accentue le sentiment que la vision humaine est imparfaite et doit inspirer la méfiance³¹.

C'est donc à partir de cette date que nous avons choisi de rechercher des cas susceptibles de se prêter à l'étude du statut du détail dans la perception et dans la réception des images. La plupart de ceux que nous avons envisagés (dont une petite fraction a été

³⁰ Foucault situe la rupture qui a instauré l'épistémè du XIX^e siècle vers 1825 : « Dispersion aussi dans la chronologie : certes, l'ensemble du phénomène se situe entre des dates aisément assignables (les points extrêmes sont les années 1775 et 1825) ; mais on peut reconnaître, en chacun des domaines étudiés, deux phases successives qui s'articulent l'une sur l'autre à peu près autour des années 1795-1800. » (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 233).

³¹ « En un sens, ces images démultipliées, fragmentées, sont comme l'envers des illusions d'optique, leur négatif : dans leur précision technique et leur prétention à reproduire fidèlement le réel, elles montrent paradoxalement que la vision humaine fonde un savoir insuffisant, inadéquat et illusoire si elle n'est pas assistée : prolongée par l'appareil photographique ou étendue aux dimensions du corps tout entier. » (Jonathan Crary. *L'Art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, p. 9).

retenue pour apparaître ici) se concentrent pourtant autour des années 1860. On verra ainsi quel a été le statut accordé au détail quant au portrait et en particulier au portrait photographique qui s'est développé à partir des années 1850. L'Exposition universelle qui nous intéresse a eu lieu en 1867 et le Panorama de Solferino a été inauguré en 1865. Si notre corpus comprend une série de textes sur l'identification de tableaux qui parcourt largement le siècle, on en trouve le plus grand nombre dans les années 1870-1890, c'est-à-dire immédiatement après le *momentum* de la décennie 1860. Enfin, le tout dernier cas embrassera une période plus large qui examine le roman sur l'art entre les repères que constituent deux figures phares de la littérature : Balzac et Proust. Le choix de ces auteurs se justifie par le fait qu'ils ont tous les deux écrit sur la peinture dans leurs romans respectifs, chacun à une extrémité de la période étudiée qu'ils embrassent comme dans une immense parenthèse. Leurs perspectives respectives sur la peinture comportent quelque chose d'unique en ce qu'elles incarnent le basculement entre la conception mimétique du détail et sa capacité à se détacher progressivement de la référence pour se situer au plus proche de son substrat matériel. Ainsi, ce travail de recherche sera clos par une étude des romans qui témoignent, à travers le siècle, de l'évolution de la saisie – du point de vue du détail – des enjeux de la modernité picturale dans la littérature. Cela permettra de mettre en perspective les analyses menées dans le cadre d'une problématisation centrée autour d'un noyau temporel : l'année 1859, date à laquelle la photographie, accédant officiellement au statut d'art³², a contribué à remettre en cause le rapport instauré jusque-là entre l'art et la ressemblance.

En effet, l'élection de cette période pour étudier le détail est due à l'effondrement de la *mimesis* comme valeur fondamentale de la représentation. Les critères de ressemblance ayant évolué, notamment avec l'apparition de la photographie, le statut du détail a changé : sa présence dans la représentation est devenue problématique et les commentaires qui le concernent sont particulièrement significatifs à cet égard. Si, comme on le verra, certains débats anciens sur les impératifs contradictoires d'idéalisation et de ressemblance avaient

³² Au cours de l'année 1859, la photographie, dont les productions étaient jusque-là exposées au Palais de

fait entrer le détail dans l'argumentaire destiné à défendre les différentes positions, jamais il n'avait été, comme au XIX^e siècle, placé au centre des enjeux esthétiques et idéologiques du temps.

Sans nous inscrire complètement, du point de vue de la méthode, dans la continuité de l'ouvrage sur le détail de l'historien de l'art renaissantiste Daniel Arasse, nous aborderons notre objet au moment où il achève sa propre étude : « De la fin du Moyen-Âge au dernier quart du XIX^e siècle, la période envisagée correspond à celle où domine, dans la pratique et la théorie de la peinture, le concept d'imitation, de *mimesis* »³³. Notre recherche choisit plutôt d'analyser directement ce moment de crise, celui qui voit la disparition de la *mimesis* comme critère d'évaluation de la représentation et qui s'accompagne d'une désaffection des critères de la bonne ressemblance établis par la tradition. Dans ce contexte de remise en question des règles, de problématisation d'éléments jusque-là plus ou moins consensuels, le détail apparaît comme un vecteur efficace pour penser le changement et pour répondre aux nouvelles exigences qu'instaurent les images (telle l'image photographique qui se répand largement et fait concurrence aux anciennes techniques de représentation).

Le début de la période correspond à l'invention de la photographie et précède l'avènement du réalisme en peinture³⁴ dont le traitement du détail maintenant, en l'exacerbant, un rapport mimétique avec le monde. Le réalisme a en effet développé une véritable fascination pour le détail qui témoignait de l'intérêt du temps pour le concret, voire pour le prosaïque, en opposition aux rêveries qu'avait pu susciter le fragment dans l'imaginaire romantique. C'est pourquoi nous proposons d'aborder cette période à travers un auteur chez qui s'affirme cette sensibilité au détail : Balzac. En situant vers 1830 le début d'une nouvelle ère dans les conduites perceptuelles, nous résisterons comme

l'industrie, venait d'obtenir une place au Palais des beaux-arts, à proximité des tableaux.

³³ Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 13.

³⁴ Nous faisons référence ici au réalisme en peinture tel qu'il a été théorisé, notamment, par Champfleury, lui-même inspiré par Courbet.

Jonathan Crary³⁵ à l'idée que seules les avancées de la peinture moderne, à la fin du XIX^e siècle, ont entraîné une révolution dans la perception. Nous préférons une conception du rapport entre les arts et leur contexte historique qui privilégie l'influence réciproque d'un grand nombre de paramètres (incluant les sciences, les techniques, le climat politique) susceptibles d'instaurer les conditions propices au changement. La fin de la période correspond à celle du siècle et voit graduellement s'installer un certain renoncement à la *mimesis* en peinture et l'abandon d'une foi sans bornes en l'objectivité scientifique, fondée sur l'observation, virage qui sera amorcé, notamment, par la découverte de la physique quantique vers 1905. La somme proustienne, qui marque la transition du XIX^e siècle au XX^e siècle, nous accompagnera à ce moment car elle témoigne des mutations profondes qui se sont opérées dans la perception de la peinture et constitue une tentative de les saisir dans le texte littéraire. Cependant, c'est le corpus le plus large, celui des romans sur l'art, que ce monument littéraire vient borner ; les autres textes (critiques d'art, essais journalistiques, essais d'histoire de l'art) n'ont pas été produits après 1890, la plupart d'entre eux ayant été rédigés, on l'a vu, autour des années 1860. Ainsi, la délimitation du corpus témoigne, elle aussi, de la volonté de concilier une vision globale embrassant une large période et un regard concentré sur une temporalité resserrée.

E - Composition du corpus

À l'exception de quelques caricatures, le corpus sur lequel s'appuiera notre analyse du statut du détail dans le contexte artistique et épistémologique du XIX^e siècle est exclusivement constitué de textes. Il s'agit là du seul type de documents contenant des traces historiques de la réception du détail.

Le choix des textes est régi par une exigence majeure : leur lien avec les cas sélectionnés. Il est en effet indispensable d'opérer ce resserrement, à la fois pour rendre la

³⁵ Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, p. 7.

tâche réalisable – étant donné la grande multiplicité des écrits de tous ordres qui, à l'époque concernée, témoignent d'une préoccupation pour le détail – et pour assurer la pertinence de l'analyse – laquelle ne peut se faire qu'au sein d'une constellation de discours dont la cohérence est assurée par le fait qu'ils abordent un même objet. Les progrès de la presse, le développement de la critique d'art, l'expansion du champ littéraire ont contribué à cette prolifération de l'écrit qui rend vaine toute ambition d'appréhender les textes de cette période sans suivre un fil directeur. Les écrits que nous avons retenus sont principalement des articles de journaux, des textes de critique d'art et des textes littéraires dans lesquels il est question de représentations visuelles. S'ils appartiennent à des genres différents, ces textes sont généralement écrits par les mêmes auteurs et destinés au même public. En effet, on sait que de nombreux écrivains dont on connaît surtout les œuvres littéraires, comme Baudelaire ou Zola, ont rédigé des articles de critique d'art notamment pour s'assurer un revenu d'appoint et pour mettre en valeur leur sensibilité artistique. À une époque où les romans étaient souvent publiés par épisodes dans les journaux, la différence entre la critique d'art et les romans sur l'art se trouvait d'autant moins marquée³⁶. On peut affirmer que le public était sensiblement le même pour les deux types de textes puisqu'il s'agissait essentiellement des lecteurs de journaux. Cependant, particulariser davantage un tel public n'est pas facile dans la mesure où les journaux, rarement spécialisés dans le domaine de l'art, pouvaient être consultés pour un grand nombre de motivations autres qu'esthétiques. Encore à la fin du siècle, l'intérêt pour la nouvelle création artistique, qui se manifeste par la lecture de journaux spécialisés ou la fréquentation des expositions indépendantes, semble être le fait d'un groupe restreint comme le suggère cette conversation tirée du roman *Soleil des Morts* de Camille Mauclair :

Nous influons lentement. Il est indéniable, Héricourt, qu'il y a un public pour les expositions impressionnistes, pour la musique wagnérienne, pour les poèmes symbolistes.

- Peuh ! dit Héricourt. Illusion ! Quelques centaines de personnes, qui rentrent par une porte et sortent par l'autre en tournant derrière la scène,

³⁶ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007.

comme les figurants qui « font la foule » dans les fêtes. On revoit toujours les mêmes têtes. Nos amis, et un certain nombre de snobs³⁷.

Si le point de vue d'Héricourt semble très pessimiste, les ventes de tableaux semblent lui donner raison en témoignant du fait que le public portant un véritable intérêt à l'art moderne était assez peu nombreux³⁸. Cependant, les amateurs de ce type d'art sont très représentés dans les textes que nous analysons, les défenseurs les plus ardents des nouvelles esthétiques constituant un public particulièrement lettré. Quant à la foule dense et disparate qui se presse aux expositions universelles et aux Salons, on peut penser qu'elle était composée au moins en partie de lecteurs d'articles de critique d'art et de comptes rendus d'expositions³⁹. Ainsi, il s'agit pour nous d'envisager un seuil, de considérer le discours du détail comme passage entre un public averti, formé de professionnels, écrivains et critiques, et un public constitué de lecteurs non spécialistes ayant un certain intérêt pour les arts et la littérature. Loin de nous cependant l'idée d'envisager le propos sur le détail en termes de rupture épistémologique entre spécialistes et dilettantes, à l'instar du hiatus constaté par Bachelard⁴⁰ entre le discours scientifique et l'expression du sens commun. Nous nous intéresserons plutôt à la circulation qui s'effectue au sein du discours et qui réunit, autour des mêmes préférences et habitus perceptuels, l'ensemble des contemporains portant un intérêt aux images. Notre étude du statut du détail sera donc restreinte au point de vue des auteurs de textes, que l'on espère partagé avec la majorité des lecteurs. Les critiques d'art se lisant et se citant entre eux, nous pourrons aussi évaluer, dans une moindre mesure, l'influence que chacun d'eux a pu avoir. Il y a donc une communauté de pensée autour du

³⁷ Camille Mauclair, « Le soleil des morts », *Romans fin-de-siècle*, Paris, Laffont, 1999 [1898], p. 906.

³⁸ John Rewald, *History of Impressionism*, New York, Museum of Modern Art, 1973, p. 152.

³⁹ « On admet généralement qu'il a fallu attendre le milieu du XVIIIe siècle pour voir fleurir les dictionnaires spécifiquement consacrés aux Beaux-Arts – un genre dont le succès témoigne, au même titre que la naissance de la critique d'art, de l'intérêt du public et des hommes de lettres pour les questions artistiques ». (Martial Guédron, *Peaux d'âmes : l'interprétation physiognomonique des œuvres d'art*, Paris, Kimé, 2001, p. 29).

⁴⁰ Quant au savoir scientifique, Bachelard écrit « On ne peut rien fonder sur l'opinion : il faut d'abord la détruire » (Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin, 1977, p. 14). Dans une perspective historique, en revanche, l'opinion devient l'objet d'étude.

détail qui n'est pas une communauté d'opinion, mais qui trahit des présupposés communs qui constituent notre objet d'étude⁴¹.

Cependant, le fait que ces écrits aient été destinés à un groupe ayant un intérêt partagé pour l'art ne fait pas disparaître les tensions sociales dont ils témoignent, notamment par leur traitement de certains sous-groupes comme les artistes, les femmes, les bourgeois, etc. Cette communauté n'a au fond rien d'homogène, comme le prouve la variété des appartenances politiques des journaux dont sont tirés les textes étudiés. Nous serons donc attentive à l'expression, dans les textes, des manifestations diverses du substrat social. Une telle perspective, qui envisage l'écrit comme un document, ne le réduit pourtant pas à un simple « reflet » d'époque ; nous nous attacherons donc à mettre en valeur les aspects formels qui individualisent les cas retenus.

En étudiant une époque où, comme nous l'avons vu, la frontière entre critique d'art, essai journalistique et roman était extrêmement poreuse, il serait toutefois inopportun d'instaurer des catégories qui seraient significatives aujourd'hui, mais qui l'étaient peu au moment où les textes ont été produits. Par conséquent, nous entendons considérer et l'aspect documentaire et l'aspect littéraire des textes indépendamment du genre auquel ils appartiennent.

1 - La fiction comme critère de catégorisation des textes du corpus

Le choix d'intégrer des œuvres de fiction à nos regroupements de textes doit néanmoins être justifié, car la légitimité d'appuyer sur de tels écrits une démarche se définissant d'emblée comme historique ne relève pas de l'évidence. En effet, une édition récente du Petit Robert présente la fiction comme « *produit de l'imagination opposé à la réalité*⁴² » et place cette acception juste après avoir donné au terme *fiction* le synonyme de « mensonge », une résurgence d'un usage ancien du mot⁴³. *A priori*, la représentation fictionnelle, fruit d'une imagination fantasque, se distinguerait de la représentation

⁴¹ Valentina Gueorguieva, « Sept thèses sur le sens commun », *Altérités*, n° 3, 2002, p. 1.

⁴² *Le Nouveau petit Robert*, Paris, Robert, 2007.

appartenant au discours sérieux, non fictionnel, qui témoigne d'un regard objectif porté sur le monde. La définition contemporaine de la fiction rend compte d'une cristallisation du sens commun autour de son inadéquation à la réalité, dont la conséquence est le discrédit des textes fictionnels dans le contexte d'une recherche scientifique.

Cette conception de la fiction, empruntée au sens commun, qui oppose la réalité à son contraire, ne peut pas nous satisfaire puisque rien ne peut être contraire à la réalité⁴⁴. Alexis Tadié⁴⁵ rappelle qu'une des positions les plus répandues est inspirée de Leibniz⁴⁶ qui invitait à envisager les fictions comme autant de mondes possibles ayant bénéficié d'ajustements par rapport au monde réel⁴⁷, voire comme autant d'énoncés contrefactuels. Évaluer l'ampleur de ces ajustements permettrait d'établir un indice de fictionnalité et donc de substituer à la séparation dichotomique entre la fiction et la non-fiction (vue aussi comme *réel*), un outil de catégorisation susceptible de faire affleurer une stratification en sous-catégories de fictions pouvant se vérifier et être réinvestie à plusieurs niveaux.

Cependant, un tel travail impliquerait d'adopter une attitude positiviste et de faire intervenir des éléments extérieurs à la fiction. Cela soulève des difficultés majeures : tout d'abord, la position d'une représentation par rapport à son référent ne saurait être homogène ; par ailleurs, le caractère non réel d'un récit n'est presque jamais complètement vérifiable. De plus, l'approche empirique de la fiction invite à procéder par recoupements, à la manière des historiens qui n'accordent de crédit à des sources que lorsqu'elles se

⁴³ *Le Robert historique de la langue française*. Paris, Robert, 1998.

⁴⁴ « *Le semblant créé par la feintise est tout aussi réel que le réel pour lequel il est pris* ». (Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 96).

⁴⁵ Alexis Tadié. « La Fiction et ses usages. Analyse pragmatique du concept de fiction », *Poétique*, n° 113, 1998, p. 111-122.

⁴⁶ Gottfried Wilhelm Leibniz. *Discours de Métaphysique*, Paris, Vrin, 1984.

⁴⁷ Zola, lui, définit ainsi la nature du rapport entre la fiction et le réel observé dans ses romans : « ... le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lesquels vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. » (Émile Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Éditions du Sandre, 2003 [1880], p. 15).

vérifient entre elles. Dans le domaine de la fiction, le recoupement de plusieurs éléments peut révéler un préjugé ou une idée reçue de l'époque autant qu'une information historique serait en mesure de le faire. Parfois même, comme dans le cas de l'orientalisme, la récurrence des *topoi* au sein du discours renforce leur crédibilité⁴⁸.

Par ailleurs, cette définition de la fiction comme monde possible, mais incomplet par rapport à un réel dont il ne reprendrait que certains aspects, pourrait aussi caractériser toute représentation, même celle qui a des prétentions à l'objectivité⁴⁹. En effet, la synthèse sélective nécessaire à la modélisation est à l'œuvre dans tout processus cognitif⁵⁰. Dans cette perspective, en dernière analyse de laquelle *tout* serait fiction, la fiction ne saurait constituer un argument de disqualification pour une approche savante du détail.

Comme le reconnaît Tadié, la notion de fiction a ceci de commun avec celle d'art que, bien qu'elle résiste à une appréhension ontologique, elle repose sur un sens commun basé sur l'expérience et l'identification par analogie⁵¹. Il constate que, hors contexte, rien ne permet de dire d'un texte s'il s'agit ou non d'une fiction. La fiction, dont on a vu qu'elle ne pouvait être déduite d'un contenu intellectuel, n'est donc pas non plus une propriété du langage. Cela implique non seulement que la catégorisation d'un texte parmi les fictions dépende en grande partie du lecteur, mais aussi que le support de la fiction puisse ne pas être un texte. En effet, Tadié remarque que, si on a souvent tendance à associer la fiction au

⁴⁸ Edward Saïd, *Orientalism*, New York, Vintage, 1978, p. 20.

⁴⁹ C'est ce que développe Genette : « Mais comment le langage ordinairement instrument de communication et d'action, peut-il devenir moyen de création ? La réponse d'Aristote est claire : il ne peut y avoir de création par le langage que si celui-ci se fait *mimesis*, c'est-à-dire représentation ou plutôt simulation d'actions et d'événements imaginaires ; que s'il sert à inventer des histoires, ou pour le moins à transmettre des histoires déjà inventées. Le langage est créateur lorsqu'il se met au service de la fiction, et je ne suis pas non plus le premier à proposer de traduire mimésis par fiction. » (Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004, p. 96).

⁵⁰ Comme le remarque Jean-Marie Schaeffer : « La modélisation constitue en elle-même un gain cognitif, puisqu'elle réalise le passage de l'observation d'une réalité concrète à une reconstitution de sa structure et des processus sous-jacents » (*Op. cit.*, p. 78).

⁵¹ *Ibid.* p. 112

récit littéraire, c'est parce qu'on a l'impression de percevoir un signe de la fiction dans l'énonciation même⁵².

Nous préférons donc la définition pragmatique à laquelle aboutit Tadié, définition selon laquelle la fiction serait conditionnée par l'attitude du lecteur, de ses prédispositions par rapport au texte. L'ontologie d'un texte, son appartenance à la catégorie de la fiction, serait ainsi soumise à une approche pragmatique. Même en présence d'un paratexte explicite, la position du lecteur à l'égard de la fiction serait celle d'une oscillation permanente dont les variations dépendraient constamment des éléments mêmes du texte⁵³. Dans cette perspective, l'appartenance d'un texte à la catégorie *fiction* apparaît toute relative.

Que la fiction ne puisse pas servir de base à l'édification d'un système normatif de catégories qui permettrait de hiérarchiser les représentations autorise à remettre en cause toute attribution d'un statut privilégié à une forme ou une autre d'écrit. Rien n'interdit plus alors de faire figurer le roman de Zola intitulé *L'Œuvre*, où il est question de peintres et de peinture, parmi ses *Écrits sur l'art*. De cela devrait découler l'autonomisation, par rapport à la fiction, de la catégorie des *écrits sur l'art* qui, revêtant par là même un statut singulier, pourrait prétendre à une approche tout aussi singulière.

2 - L'exemple des écrits sur l'art de Zola

Cependant, les études portant sur les écrits sur l'art n'abordent presque jamais conjointement les romans sur l'art et la critique d'art d'un même auteur. Par exemple, l'anthologie de textes de Denys Riout intitulée *Les écrivains devant l'impressionnisme*⁵⁴ ne

⁵² *Ibid.* p. 116

⁵³ « Le discours métastable n'est nullement un mélange ou une moyenne entre le discours sérieux et le discours fictionnel, mais plutôt une oscillation instantanée et toujours réversible entre une croyance ferme dans le sérieux du discours et une croyance tout aussi ferme dans sa fictionnalité. Cette stabilité passagère de l'évidence, qui s'installe, puis se défait soudain, pour ressurgir tout aussi brusquement, on peut l'expliquer par la possibilité qu'a le lecteur, cependant qu'il parcourt tel énoncé d'un texte, de neutraliser momentanément les co-énoncés. » (Jacqueline Bernard, « Discours fictionnel et discours sérieux », *Récit de la pensée. Études sur le roman et l'essai*, Gilles Philippe (dir.), Paris, Sedes, 2000, p. 33-43).

⁵⁴ *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Denys Riout (dir.), Paris, Macula, 1989.

comporte, paradoxalement, que des critiques d'art alors que les auteurs ont été choisis justement parce qu'ils écrivaient, par ailleurs, les textes auxquels ils doivent aujourd'hui leur statut d'écrivains. Rares sont ceux qui abordent les deux genres dans une perspective commune comme Bernard Vouilloux⁵⁵ ou encore Marc Fumaroli⁵⁶ qui a organisé, en 2009, un colloque sur la dimension littéraire de la critique d'art. Du côté de l'histoire de l'art, le roman sert parfois de point de départ à une réflexion esthétique, comme chez Didi-Huberman⁵⁷, mais on ne le rencontre presque jamais dans le corpus des études de réception. Pour bien exposer notre position à cet égard, développons l'exemple de Zola dont les textes sur l'art seront souvent convoqués dans le présent travail de recherche.

Les écrits sur l'art de Zola sont constitués d'articles, de critiques d'art publiées dans la presse et de récits divers dont un roman, *L'Œuvre*. Par ailleurs, on rencontre au fil des romans de Zola quelques remarques sur l'art. Les études portant sur les écrits sur l'art présentent peu de références aux romans de Zola, exception faite des travaux visant à examiner la nature de l'intérêt porté par l'écrivain à l'art ancien. En effet, alors que les recherches visant à observer les rapports de Zola à l'art de son temps reposent essentiellement sur ses articles de critique d'art et ne laissent aux romans qu'un rôle d'illustration, les recherches portant sur la réception de l'art ancien se fondent essentiellement sur des romans. Cela est particulièrement sensible dans l'anthologie de Ferrante Ferranti intitulée *Le Musée d'Émile Zola*⁵⁸ qui ne cite les romans de Zola que pour illustrer son goût pour Rubens et sa passion pour Rome. En revanche, le roman *L'Œuvre*, dont aucun extrait ne figure dans l'anthologie, est longuement évoqué dans l'introduction de Fernandez pour justifier la rupture de Zola avec Cézanne. De même, dans l'article intitulé « Zola and the Old Masters⁵⁹ », la majeure partie de l'argumentation de William

⁵⁵ Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 1994.

⁵⁶ La critique d'art comme genre littéraire, de Diderot à Claudel, 4 décembre 2009, Institut d'histoire de l'art (Paris).

⁵⁷ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985.

⁵⁸ Fernandez, Dominique et Ferranti, Ferrante, *Le Musée d'Émile Zola*, Paris, Stock, 1997.

⁵⁹ William Kloss, « Zola and the old masters », *Emile Zola and The Arts*, Jean-Max Guieu et Alison Hilton (dir), Georgetown, Georgetown University Press, 1988, p. 35 - 46.

Kloss repose sur des extraits de romans. Ainsi, on peut voir que les romans peuvent être traités comme des documents par des chercheurs en l'absence d'autres témoignages écrits. En revanche, s'ils ont accès à des textes de critique d'art, ce sont elles qu'ils privilégient. Quant aux ouvrages consacrés à la place des arts dans les romans de Zola, ils traitent le plus souvent la critique d'art comme un lieu d'élaboration ou de contextualisation, semblable aux cahiers préparatoires à la rédaction des romans. Ainsi, dans son ouvrage *The Visual Novel : Émile Zola and The Art of His Time*⁶⁰, William J. Berg évoque très souvent les articles de critique d'art de Zola, mais presque exclusivement dans le premier chapitre intitulé « A Poetics of Vision : Zola's Theory and Criticism » où il traite ces écrits du romancier comme des documents nous renseignant sur l'attitude de Zola face à l'art de son temps.

Exclure la critique d'art de considérations portées sur le roman ne semble pas soulever de problème méthodologique. Cependant, il n'apparaît pas justifié d'exclure la fiction des études portant sur les textes de critique d'art, d'autant plus que cela revient bien souvent à exclure le genre du domaine du littéraire, comme le montre la rareté des études stylistiques consacrées à la critique d'art. Si les écrits sur l'art échappent à la catégorisation parmi les textes de fiction c'est moins, semble-t-il, en raison de leur caractère argumentatif et théorique, c'est-à-dire de leur tendance à l'abstraction, qu'à cause de leur contexte de publication. En effet, les titres choisis par Zola pour ses articles comportent souvent des allusions à sa propre personne (« *Mes haines* », « *Mon salon* ») que l'on peut imputer à la nécessité dans laquelle il était de se faire un nom à travers elles. Les autres titres, plus descriptifs, présentent l'événement qui motive leur rédaction et la date, ancrant ainsi d'emblée le texte dans un réel tangible. Parfois, les titres constituent un programme et annoncent le sujet de l'article, comme c'est le cas avec « *Proudhon et Courbet* »⁶¹ ou encore « *Le Jury* »⁶². En revanche, le titre du roman *L'Œuvre* présente une ambiguïté très

⁶⁰ William J. Berg, *The Visual Novel : Émile Zola and The Art of His Time*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1992.

⁶¹ Émile Zola, *Écrits sur l'art*. Paris, Gallimard, 1991, p. 41.

⁶² *Ibid*, p. 94.

forte puisqu'on ne sait pas s'il fait allusion au texte en tant que tel ou à son contenu. Le mot lui-même, qui concerne la littérature autant que la peinture, est d'autre part fortement connoté : « œuvre » évoquait déjà, à l'époque de Zola, à la fois l'art et le travail artistique, deux éléments dont l'intrication est fondamentale dans le roman. Aussi le titre apparaît-il d'emblée, un peu à la manière de *La Curée*⁶³, comme un concept autour duquel se développerait, telle une allégorie ou tel un exemple, le récit des espoirs et des peines d'un peintre contemporain, nommé Claude Lantier, qui finira par se pendre à sa toile. Dès le titre, le roman est donc présenté à travers sa capacité à généraliser, à tendre vers l'abstraction.

Un article publié parmi les *Écrits sur l'art* possède un titre allusif, « *Un suicide* »⁶⁴, qui paraît en faire une exception et qui semble annoncer le roman vingt ans avant sa publication. En effet, cet article, destiné à critiquer la sévérité du jury du Salon, raconte la découverte du corps d'un peintre qui s'est donné la mort devant son œuvre inachevée⁶⁵. La nature du récit est ambiguë car, comme on ne sait plus qui est ce peintre que Zola ne nomme pas, on peut se demander si le drame n'a pas été imaginé, et ce d'autant plus que l'article est un récit signé du pseudonyme « *Claude* », le nom du personnage principal de *L'Œuvre*⁶⁶. Dans cette perspective, le titre, à l'instar de la signature, peut être considéré comme un indice de fictionnalité. Cela prouve qu'il y a une véritable circulation entre le récit littéraire et les textes de critique d'art de Zola. Exposant ses propres théories sur la littérature⁶⁷, l'auteur distingue généralement l'observation de l'impression qu'il en retire.

⁶³ Émile Zola, *La Curée*, Paris, Gallimard, 1981 [1872].

⁶⁴ *Ibid*, p. 87.

⁶⁵ Le narrateur écrit les mots qui suivent : « Je songe à ceux qui auront les applaudissements de la foule, à ceux dont les œuvres seront largement étalées en pleine lumière, et je vois en même temps ce pauvre homme, dans son atelier désert, écrivant des adieux et passant une nuit entière à se préparer à la mort » (Émile Zola, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 88).

⁶⁶ Ce texte peut aussi être lu comme une allusion à ce qu'on désigne comme la première fiction photographique : *Le Noyé* d'Hippolyte Bayard (1840). Il s'agit d'un autoportrait en noyé mis en scène par un photographe dont les innovations techniques n'avaient pas été reconnues non, cette fois, par l'académie de peinture, mais par l'académie des sciences.

⁶⁷ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Éditions du Sandre, 2003 [1880].

Très souvent, Zola critique d'art s'occupe moins de décrire un tableau qu'il ne reconstitue un récit autour de l'image avant d'élaborer une opinion. Zola transforme ainsi la fiction picturale en une sorte de fiction littéraire. Si les techniques narratives employées par l'auteur contaminent ses critiques d'art, son roman adopte aussi certains ressorts de l'*ekphrasis*. Ainsi, les descriptions zoliennes paraissent avoir fait l'objet d'une sorte de *pré picturalisation*⁶⁸ avant de trouver leur formulation écrite. Il semblerait alors que le référent du texte soit un tableau. La fiction se trouverait influencée de cette manière par les ressorts de ce que Schaeffer appelle *l'immersion mimétique*⁶⁹.

En revanche, lorsque le tableau est un élément du récit ou, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, lorsqu'il est intradiégétique⁷⁰, il ne favorise pas moins le contrat fictionnel. La description du tableau de Claude Lantier reste celle d'une peinture imaginée par Zola bien qu'il ressemble fortement au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. L'adhésion du lecteur est d'autant plus aisée à conquérir que les techniques de l'*ekphrasis* demeurent toujours les mêmes quel que soit le référent. La seule nuance résiderait donc dans le fait que la description du tableau de Claude soit introduite comme une *ekphrasis*. Ainsi, ces trois types d'*ekphraseis* que l'on rencontre chez Zola procèdent d'un même rapport à la peinture, mais sont envisagés différemment en raison du type de lecteur qu'appelle le contexte de publication. Il serait alors possible de considérer tous ces textes comme autant d'exemples de ce que doit être une peinture ou de la façon dont, selon l'auteur, elle doit être appréhendée.

De plus, dans son roman, Zola brouille encore les frontières de la fiction que le lecteur dresse intuitivement en invoquant, à travers le jugement d'un personnage fictionnel, les figures historiques d'artistes que sont Delacroix, Ingres et Courbet⁷¹. Il contrevient ainsi

⁶⁸ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 61.

⁶⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, Paris, 1999, p. 284.

⁷⁰ Gérard Genette, *Figures III*, Paris Seuil, 1972, p. 329.

⁷¹ Ainsi, par exemple, Claude s'exclame : « Nom d'un chien, c'est encore noir, j'ai ce sacré Delacroix dans l'œil. Et ça tient ! Cette main-là, c'est du Courbet... » (Émile Zola, *L'œuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [1886], p. 68).

à une des caractéristiques de la fiction les mieux admises par le sens commun, à savoir que les noms propres n'y ont pas de référent. Cela crée aussi une analogie avec les textes théoriques, lesquels présentent souvent une intertextualité très affirmée qui semble justement garantir le caractère scientifique et, de ce fait, prétendument non fictionnel de l'écrit.

On trouve aussi par la comparaison avec d'autres auteurs des éléments qui invitent à orienter la lecture vers une attention soutenue à la dimension historique des événements racontés. Bien que la structure romanesque emprunte au style argumentatif une hypertrophie des relations de cause à effet⁷², la récurrence d'éléments précis et techniques contribue à déstabiliser le texte comme fiction et à réactiver l'implication du lecteur dans la *feintise ludique*. Par exemple, plusieurs romans sur l'art mettent en scène des artistes aux tempéraments similaires, qui prennent ainsi une couleur d'époque. Dans *Manette Salomon*⁷³, les Goncourt opposent diamétralement deux personnages : Coriolis et Garnotelle. Ce dernier détient des aptitudes identiques à celles du peintre académique du roman de Zola, nommé Dubuche⁷⁴, alors que Bertin, le peintre du roman de Maupassant *Fort comme la Mort*⁷⁵, est un mondain semblable à Fagerolles⁷⁶, autre personnage de peintre mis en scène par Zola. Si le recoupement de ces fictions ne peut à lui seul constituer une preuve d'existence historique, une pertinence peut être établie à un autre niveau, celui des représentations, qu'elles relèvent de l'histoire de la littérature, de la sociologie de l'art

⁷² Aline Mura-Brunel, « Les faux-semblants de l'argumentation balzacienne », *Récit de la pensée. Études sur le roman et l'essai*, Gilles Philippe (dir.), Sedes, 2000, p. 196.

⁷³ Edmond et Jules Goncourt, *Manette Salomon*. Paris, Gallimard, 1996 [1867].

⁷⁴ « Avec ça, il [Dubuche] avait failli être retoqué, malgré son effort de gros travailleur : l'imagination lui manquait, son épreuve écrite, une cariatide et une salle à manger d'été, très médiocres, l'avaient classé tout au bout ; il est vrai qu'il s'était relevé à l'oral, avec son calcul de logarithmes, ses épures de géométrie et l'examen d'histoire, car il était très ferré sur la partie scientifique ». (Émile Zola, *L'œuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [1886], p. 72-73)

⁷⁵ Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, Paris, Gallimard, 1983 [1889].

⁷⁶ Zola décrit ainsi l'intelligence qu'a Fagerolles du public, une intelligence qui fait précisément défaut à Claude : « Avec son flair de Parisien et sa conscience souple de gaillard adroit, il se rendait compte du malentendu ; et, vaguement, il sentait déjà ce qu'il faudrait pour que cette peinture fit la conquête de tous, quelques tricheries peut-être, des atténuations, un arrangement du sujet, un adoucissement de la facture » (Émile Zola, *L'œuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [1886], p. 156).

ou encore de l'histoire des mentalités. Ainsi, le fait que, dans chacun des trois romans cités, la perte du héros soit imputable à un personnage féminin, un modèle ayant suscité une passion néfaste chez le peintre, nous révèle une époque à travers ses fantasmes sexistes.

L'exemple de Zola montre que le caractère fictionnel d'un texte n'apparaît pas être un obstacle à l'examen des présupposés qu'il véhicule et qu'il trahit. Vus comme éléments d'argumentation, les énoncés fictionnels changent ainsi de statut, puisqu'ils prennent valeur d'allégorie par rapport à la pensée et aux conduites du temps. Dans le contexte d'une histoire de la perception visuelle menée à travers l'étude de la notion de détail, la définition pragmatique de la fiction que Schaeffer propose peut être réinvestie à deux niveaux. D'une part, elle permet de remettre en cause une classification restrictive des éléments du corpus et, d'autre part, elle invite à une étude des ressorts de l'immersion mimétique qui conditionne le dispositif fictionnel.

3 - Les images commentées

Le corpus est donc constitué de textes sélectionnés indépendamment de leur nature, en fonction de leur rapport au détail et de leur intérêt pour les images. En bref, les cas choisis mettent en scène des représentations visuelles dont les textes commentent le traitement des détails. Ainsi, on pourra observer, du point de vue du détail, le discours polyphonique que peut générer une même image ou un même type d'images. Il en est ainsi, par exemple, des différentes remarques faites sur les reproductions photographiques de tableaux, dont les détails sont envisagés de multiples manières en fonction de la position de l'auteur. Par ailleurs, en recoupant différents textes concernant une même image, nous nous donnons la possibilité de repérer les répétitions qui ont contribué à construire les lieux communs de la perception. Par exemple, le statut de témoin du détail est souligné avec insistance dans les divers textes portant sur le panorama de Solferino où une évocation saisissante de l'histoire sert un projet propagandiste. Enfin, notons que la plupart des images dont nous avons choisi d'aborder la réception sont des images au statut artistique affirmé ou ayant un statut qui oscille entre le documentaire et l'artistique en fonction du point de vue de l'auteur. Nous pourrions ainsi regrouper des textes où le statut du détail est

problématisé de façon plus profitable, car son traitement dans des images de nature documentaire affirmée est bien moins sujet à discussions qu'il ne l'est lorsqu'il s'agit d'articuler valeur artistique et valeur documentaire dans le même acte d'appréciation. Notons que la dimension artistique des images qu'ils évoquent ne permettra pas plus que le statut fictionnel de discriminer les textes du corpus. En effet, notre propos n'est pas ici de déterminer si les images dont il est question dans les textes choisis sont ou non des œuvres d'art, mais plutôt de voir dans quelle mesure la notion de détail est intervenue à l'époque dans l'évaluation de leur dimension artistique.

F - Vers la notion de détail

Nous nous sommes appliquée dans cette introduction à décrire la méthode et le corpus à travers lesquels nous allons aborder la notion de détail. À présent, nous devons impérativement nous livrer à un travail de définition et de problématisation de l'objet d'étude. En effet, les différentes transformations auxquelles a été soumise la notion de détail ne peuvent être mesurées qu'à l'aune d'une définition historique à laquelle se référer. Comme l'a écrit Daniel Arasse, le détail est réfractaire à « une prise conceptuelle sûre »⁷⁷; aussi, faut-il compenser la nature fuyante de l'objet par un examen rigoureux de la notion dont on va étudier, tout au long du XIX^e siècle, la réception et les efforts de conceptualisation auxquels elle a donné lieu.

⁷⁷ Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 11.

I – Le détail

Treplev : La description du clair de lune est longue et recherchée... Trigorine s'est mis au point des procédés ; c'est facile pour lui... Lui, un tesson de bouteille qui brille sur une digue, l'ombre d'une roue de moulin qui fait une tache noire – et tiens, voilà une nuit de lune toute prête, et moi, j'ai à la fois la lumière frissonnante, le calme miroitement des étoiles, les accords lointains du piano qui se meurent dans l'air calme et parfumé... C'est une torture !

Tchekhov, La Mouette, Acte IV (Trad. André Markowicz et Françoise Morvan).

Afin de bien circonscrire l'objet de notre recherche et d'introduire l'historicisation d'une notion qui se manifeste avant tout par l'utilisation récurrente d'un mot, il est indispensable de procéder à un travail préliminaire de définition du terme *détail*. On pourra ainsi voir comment s'articulent entre elles la définition actuelle du mot, qui se trouve à l'origine de ce travail, et ses acceptions au XIX^e siècle, à l'époque des textes étudiés.

A - Définitions

1 - Définition

Depuis le XVI^e siècle, les dictionnaires de langue française définissent tout d'abord le mot *détail* à partir de son usage commercial. Le commerce de détail impliquant la division de la marchandise en petites parties, le mot y référant dans le champ littéraire a très tôt désigné l'ensemble des éléments circonstanciels ajoutés à un récit. Le sens principal du mot *détail* est donc celui suggéré par sa construction même : le détail est une partie taillée dans un ensemble dont il a ensuite été retranché.

La deuxième acception du mot *détail*, présente dès la première édition du dictionnaire de l'Académie française⁷⁸, est encore usitée aujourd'hui ; elle témoigne de ce

⁷⁸ *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.

que le sens commun reconnaît, dans l'acte de raconter, la liberté de choisir et d'isoler des éléments du réel pour les faire entrer dans le récit. Le détail d'un récit découlant d'un découpage indique ainsi l'action d'une volonté individuelle⁷⁹. Cela devient d'autant plus sensible si l'on compare cette acception du mot *détail* à la définition de son corollaire, le fragment. Le fragment, en effet, correspond à un « morceau de quelque chose qui a été cassé⁸⁰ », il désigne plutôt un reste, le résidu d'un tout disparu ; il n'a pas fait l'objet d'une opération volontaire et n'existe que par l'absence de l'ensemble auquel il était rattaché⁸¹.

Ce découpage du réel en petites parties peut viser l'élaboration d'une totalité dont témoigne l'expression « faire le détail ». Il véhicule des sèmes associés à la précision, à la rigueur et à l'exactitude, sèmes qui permettent au *détail* de prendre une place importante dans la définition d'intentions telles que « finir », « figner », « examiner à la loupe », etc. Cependant, l'acte de division du réel perçu dont émerge le détail est potentiellement reconductible à l'infini, de sorte que décrire quelque chose en détail n'est plus seulement le fait de l'observateur minutieux ; le détail peut aussi être le résultat d'un excès de précision qui ennue, place tous les éléments sur le même plan et valorise des informations dérisoires. On peut expliquer par là les connotations péjoratives contenues dans les expressions « esprit de détail », « moindre détail » ou encore « point de détail ». Ainsi, la célèbre formule de Boileau : « Et ne vous chargez point d'un détail inutile »⁸² revient-elle de manière récurrente dans les définitions du mot *détail* données par les différents dictionnaires. Outre la peur de faire apparaître des détails inutiles, le caractère infini des possibilités de découpage en détails engendre la crainte d'une

⁷⁹ Comme le remarque très justement Denis Boisseau : « ... la moitié d'un ensemble ne peut être considérée comme détail de l'ensemble, ni le quart, ni même le huitième ou le seizième. La question est ailleurs, et, même si l'on sait que le détail ne peut rien valoir qu'en dessous d'une certaine fraction – mais laquelle ? –, le rapport du détail à l'ensemble n'est pas un rapport de quantité. » (Denis Boisseau, « De l'"inexistence" du détail », Liliane Louvel (dir.), *Op. cit.*, p. 19.)

⁸⁰ *Dictionnaire de l'Académie française* (Tome I), Paris, Firmin Didot Frères, 1835, p. 795.

⁸¹ Le fragment peut aussi être une forme littéraire ; voir à ce sujet : André Guyaux, « Baudelaire et le fragment », *Théorie et pratique du fragment*, Genève, Slatkine, 2004, p. 144.

⁸² Nicolas Boileau Despréaux, « L'art poétique », Paris, Larousse, 1972, p. 43 (Chant premier, vers 60).

dissolution pure et simple que trahissent les expressions telles que : « se perdre dans les détails », « descendre dans les détails » ou « se noyer dans les détails », lesquelles utilisent le pluriel comme amplificateur. À un degré moindre, la formule « entrer dans le détail » semble postuler une situation d'enfermement qui préfigure les problèmes soulevés par les questions de distance dans l'observation des rapports que le détail entretient avec le tout.

Parfois, l'attention aux détails est envisagée comme un signe de mesquinerie, peut-être en raison de l'image persistante de l'avare qui compte chaque pièce de son trésor ou, plus sûrement, à cause des connotations attachées à l'acception commerciale présente dès l'origine du mot. Ce type d'association ne suffit cependant pas à justifier qu'une connotation de trivialité ait été attachée au détail. Cela tiendrait plutôt à son mode de relation avec le réel qui privilégie le particulier au détriment de toute visée totalisante. Ainsi, plusieurs dictionnaires, dont le Littré en 1881, définissent les détails, dans le contexte d'un récit, comme autant de « circonstances particulières » qui relèguent le détail au domaine du contingent.

Au tout début de la période étudiée, en 1835, dans la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, la définition du *détail* est enrichie d'un paragraphe concernant spécifiquement les beaux-arts⁸³. Cette référence témoigne de ce que le mot *détail* était déjà en usage pour parler d'un tableau. Dans ce contexte, le détail correspond moins à une *circonstance particulière du réel* dont le peintre aurait rendu compte qu'à une *circonstance particulière du tableau* lui-même ; il devient un élément par lequel l'artiste confère à son œuvre une certaine « note » ou « touche » personnelle ; son statut de détail suppose néanmoins qu'il a dû faire l'objet d'un découpage par un observateur. Élément ajouté et retranchable, le détail est alors souvent associé à un ornement, comme lorsqu'il s'agit d'un « *détail architectural* ». Il entre donc ainsi parmi les connotations et les significations de substantifs tels qu'« *ornement* », « *luxuriance* », ou de qualificatifs comme « *précieux* ». Enfin, le détail pictural s'oppose à l'*ensemble*, entendu comme totalité du

⁸³ *Dictionnaire de l'Académie française* (Tome I), Paris, Firmin Didot Frères, 1835.

tableau dont on l'a retranché ; son absence pourrait enfin s'associer à des étapes préliminaires d'exécution et révéler un état de non fini.

De tout cela, il ressort que la définition actuelle du mot *détail* comme opération de découpage⁸⁴, définition qui accorde une place prépondérante à la perception, bien qu'elle se soit déplacée de l'objet vers le sujet, apparaissait déjà en filigrane des acceptions du terme au XIX^e siècle. En effet, la présence de petits éléments repérables dans un récit ou dans un tableau postule implicitement un regard, une conscience opérante capable de les appréhender et de les choisir. Ainsi, en envisageant le détail comme la trace d'un acte de perception, nous n'échappons pas à l'anachronisme de toute pratique historique, dans la mesure où nous aurons nous-même à nous livrer à de semblables opérations de découpage dans le but de bien circonscrire notre objet.

2 - Le détail selon Daniel Arasse

Parmi les auteurs qui se sont consacrés à l'étude de la notion de détail, Daniel Arasse est le seul à vraiment mener une réflexion sur sa définition. Naomi Schor et Jean-Pierre Mourey, dont nous nous occuperons d'abord, semblent considérer que le détail a toujours été, à travers les siècles, la même petite chose (ou chose petite), un élément contingent. Dans son ouvrage *Reading in Detail*⁸⁵, Naomi Schor développe une histoire des théories du détail à travers l'étude de Hegel, de Freud puis de Barthes avant d'entamer un examen des usages actuels du détail. Bien que ses analyses soient fouillées et pertinentes, elles ne s'articulent pas seulement, car le hiatus entre les théories du détail abordées dans le chapitre « Archeology » et les pratiques contemporaines analysées dans la seconde partie du livre *Readings* n'est pas seulement temporel, il est aussi méthodologique. En effet, après avoir étudié les différentes conceptions du détail exprimées dans les textes théoriques, l'auteure aborde des stratégies détaillantes qu'elle observe chez des artistes, en particulier

⁸⁴ « Action de considérer un ensemble dans ses éléments, un événement dans ses particularités » (*Le nouveau petit Robert*, Robert, Paris, 2009, p. 714).

⁸⁵ Naomi Schor, *Reading in Detail : Aesthetics and the Feminine*, New York et Londres, Routledge, 1987.

Dali et Duane Hanson. Or nous avons vu que l'existence même d'un détail dépendait du regard que l'on portait sur lui et qu'il n'existait qu'en tant qu'élément de réception. Le propos de Naomi Schor porte donc tout d'abord sur l'analyse des points de vue de théoriciens comme Hegel, Reynolds, Freud ou Barthes puis sur l'analyse de son propre point de vue sur les détails dans les œuvres de Dali et de Duane Hanson. De même, dans son ouvrage *Philosophies et pratiques du détail : Hegel, Ingres, Sade et quelques autres*⁸⁶, Jean-Pierre Mourey envisage la question du détail du point de vue des pratiques descriptives et représentatives comme s'il s'agissait de deux niveaux de perception comparables alors que la description et la représentation n'offrent pas un traitement équivalent du détail, et ce même si les deux instances correspondent à une modélisation du réel. En effet, en comparant des descriptions littéraires à ses propres lectures des tableaux, l'auteur expose une philosophie du détail très personnelle qui, si elle ne manque pas d'intérêt, ne saurait s'inscrire dans une perspective historique.

Daniel Arasse qui, à certains égards, suit le même chemin, affirme en revanche l'impossibilité de concilier une démarche historique avec l'étude des pratiques du détail. Il l'affirme sans équivoque : « Une histoire du détail est impossible »⁸⁷. Ce constat intervient après que l'historien de l'art a souligné l'ambivalence du détail et le fait qu'aucune volonté de faire une histoire des pratiques du détail ne résiste à la définition de son objet. Dans cette perspective, Daniel Arasse emprunte une distinction très utile à l'italien, langue qui fait la différence entre deux types de détails : le *dettaglio* et le *particolare*. Alors que le *particolare* correspond, comme le veut son appellation, à une particularité, à un élément singularisant, le *dettaglio* désigne plutôt le détail en tant que fruit d'un regard – celui de l'artiste ou du spectateur – qui a effectué une découpe, isolé un élément de son ensemble (ce mot italien est aussi associé à la vente au détail). Le *dettaglio* fait ainsi entrer la subjectivité dans la définition du détail, qui devient une trace du regard, et complique par le

⁸⁶ Jean-Pierre Mourey, *Philosophies et pratiques du détail : Hegel, Ingres, Sade et quelques autres*, Paris, Champs Vallon, 1996.

⁸⁷ Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 13.

fait même son statut d'objet historique. Aussi Arasse cherche-t-il plutôt à voir comment le détail agit sur l'observateur. Dans l'introduction de son livre, il s'interroge : « Que se passe-t-il dans les moments privilégiés où un détail se voit ? De quelles surprises ces moments sont-ils porteurs ? Que fait celui qui regarde « de près » et quelle « récompense » imprévue cherche-t-il ?⁸⁸ »

Un peu plus loin, Arasse formule ainsi son projet :

Dans l'histoire des œuvres, quel rôle a tenu le rapport de détail, tant du point de vue de la réception de ces œuvres que de la création ? Sous cette forme, la question peut être posée : les témoignages abondent pour montrer aussi bien l'importance que le détail a eue dans la théorie et la pratique des peintres que son prestige et les réticences qu'il a suscitées⁸⁹.

Nous pouvons en grande partie mesurer, à travers cette citation, à la fois ce que le présent travail doit au livre d'Arasse et ce en quoi il s'en distingue. Tout d'abord, dans le contexte du XIX^e siècle, la multiplication d'images en tout genre rend caduque la préséance du tableau que le spécialiste de la Renaissance peut aisément invoquer. Par ailleurs, nous avons aussi convenu de nous en tenir à des textes témoignant de la réception des images au XIX^e siècle plutôt que de supposer que notre expérience actuelle des images permettrait de remonter à la conception du détail qui a présidé à leur création. Cependant, d'une certaine manière, étudier le statut du détail dans la réception des images implique aussi de s'interroger sur leur création puisque les peintres se sont nourris des présupposés de leur temps. Ainsi, moins que des effets du détail sur la pratique de l'observateur professionnel qu'est aujourd'hui l'historien de l'art, nous nous soucierons plutôt du regard que le XIX^e siècle a porté sur ses détails. Bien qu'on observe le fonctionnement du détail à travers des cas singuliers, les généralités formulées à leur égard retiendront aussi l'attention. C'est là que se situe la distinction entre l'histoire – impossible – du détail et l'histoire de la notion de détail.

⁸⁸ *Ibid.* p. 7

⁸⁹ *Ibid.* p. 9

3 - Le paradoxe du détail

L'ambivalence du terme *détail*⁹⁰, que la langue italienne permet de bien cerner, réside dans le fait qu'une partie de la notion se trouve néanmoins dépendante de l'autre : pas de *particolare* sans *dettaglio*. L'existence du détail particularisant est, en effet, soumise à l'exigence qu'il ait d'abord été perçu comme tel. Ainsi, le détail ne saurait être, comme le suggère un certain usage du mot, un élément de faible importance, car, à partir du moment où il est perçu, le détail s'impose par le jeu de réduction d'échelle qu'il initie. Considérer le détail comme quantité négligeable provient d'une tendance à toujours l'envisager comme subordonné au tout qu'il particularise, de sorte que le sens à lui donner n'est alors pas évident. En effet, le regard qui isole un détail ne lui confère pas systématiquement de signification, c'est là un travail d'interprétation qui vient après coup. Ce dernier peut octroyer une grande valeur au détail dans la mesure où il lui permet d'influencer la signification du tout. Ainsi, l'intervention de la subjectivité d'un regard dans la définition du détail implique que son importance varie en fonction de la manière dont il est présenté par celui qui l'a perçu et du rôle qu'il lui fait jouer. Par exemple, Arasse⁹¹ développe l'idée que certaines scènes de genre du XVII^e siècle, offrant des détails extrêmement convaincants tels que l'aspect de la viande dans *La Boucherie* de Carrache, recevaient la faveur du public qui les traitait en allégories ou en *Vanitas*, remettant en cause les principes de la hiérarchie des genres que la tradition historiographique considère pourtant comme immuable et excessivement rigide.

Borgès nous fournit une démonstration très brillante des implications du détail dans *Funès ou la mémoire*, nouvelle dont le personnage, victime d'un accident, se trouve doté d'une perception d'une acuité infinie, lui permettant de saisir tous les moindres petits aspects d'un objet. Cette extraordinaire sensibilité, fait terriblement souffrir Funès, car il se

⁹⁰ « Le mot détail n'est ni vain ni vide, il recèle une contradiction interne qui aurait dû lui interdire de trouver place dans une langue. » (Jean Bellemin-Noël, « L'Infiniment détail », *Pouvoir de l'infime Variations sur le détail*, Luc Rasson et Franc Schuerewegen (dir.), Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p. 23).

⁹¹ Daniel Arasse, « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genres », *Majeur ou Mineur ? Les hiérarchies en art*, Georges Roque (dir.), Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, p. 33-51.

trouve désormais incapable d'accéder à la moindre forme d'abstraction⁹². Le récit de Borgès montre ainsi que détail ne peut acquérir de sens que dans son rapport à l'ensemble, pour la simple raison que l'existence du détail et son statut dépendent d'une intelligence susceptible de le situer dans un contexte, de l'envisager dans une perspective herméneutique ou esthétique.

Ce statut ambivalent du détail présente un grand intérêt pour nous, car c'est à travers lui que cette notion se problématise constamment. En effet, l'activité du regard ayant partie liée avec la connaissance empirique, l'observation détaillante permet d'accumuler des données très précises sur un objet tout en risquant de faire perdre de vue l'ensemble. La modification des rapports d'échelle entraîne la disparition de toute forme de hiérarchie, ce qui ne peut pas manquer de toucher le rapport au savoir. Ce point de vue sur le détail est contenu en germe dans les textes très riches de Baudelaire, dont l'art mnémonique constitue une tentative de rétablir une hiérarchie dans l'observation grâce à la capacité de la mémoire à filtrer et à sélectionner, faculté que Funès, dont la mémoire était « comme un tas d'ordures⁹³ », avait perdue. Baudelaire écrit :

Un artiste ayant le sentiment parfait de la forme, mais accoutumé à exercer surtout sa mémoire et son imagination, se trouve alors assailli par une émeute de détails, qui tous demandent la justice avec la furie d'une foule amoureuse d'égalité absolue. Toute justice se trouve forcément violée ; toute harmonie détruite, sacrifiée ; mainte trivialité devient énorme ; mainte petitesse, usurpatrice. Plus l'artiste se penche avec impartialité vers le détail, plus l'anarchie augmente. Qu'il soit myope ou presbyte, toute hiérarchie et toute subordination disparaissent⁹⁴.

⁹² Ainsi, le narrateur raconte au sujet de Funès : « Celui-ci, ne l'oublions pas, était presque incapable d'idées générales, platoniques » ; puis, plus loin, « Je soupçonne cependant qu'il n'était pas très capable de penser. Penser c'est oublier les différences, c'est généraliser, abstraire. Dans le monde surchargé de Funès, il n'y avait que des détails, presque immédiats. » (Jorge Luis Borges, « Funès ou la mémoire », *Fictions*, Coll. « Folio bilingue », Paris, Gallimard, 2005 [1942], p. 229 puis p. 233).

⁹³ *Ibid.* p. 225

⁹⁴ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » [1859], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 358-359.

Ainsi, dès qu'il est perçu, le détail devient plus important que l'ensemble. Dans le chapitre de *Devant l'image* qu'il consacre au détail, Georges Didi-Huberman identifie, selon ce qu'il appelle le « sens commun philosophique »⁹⁵, trois activités qui président à la perception d'un détail : tout d'abord, il s'agit de s'approcher, puis de découper, d'isoler une partie avant de recréer l'ensemble en ajustant toutes les parties entre elles. Or cette dernière étape qui devrait permettre d'accéder à une véritable connaissance de l'objet d'observation représente aussi le plus grand danger puisqu'elle peut mener à sa dislocation, trop de proximité ou un découpage trop précis pouvant rendre impossible le décompte des détails. Cette incapacité à recréer l'ensemble témoignerait d'un manque de souplesse perceptive associé à la volonté de s'approcher de très près. Au XIX^e siècle, la sommation, corollaire indispensable d'une perception détaillante du monde, s'impose comme un problème épistémologique majeur, car, outre une volonté de connaître le réel dans ses moindres détails, l'époque est confrontée à une démultiplication des échelles qui nuit à une saisie totalisante et pose de manière aiguë la question de la relativité du point de vue.

B - La fragmentation de la perception

Cette fragmentation des représentations du monde s'est manifestée sous diverses formes, par exemple à travers le cadrage des objets photographiés ou la publication des romans sous forme de feuilletons dans les journaux ; elle s'est aussi exprimée dans la séparation du savoir en disciplines spécialisées, mouvement issu du développement des sciences⁹⁶ d'après lequel il semblerait qu'il ait désormais fallu diviser pour mieux connaître. La multiplication des foyers de perception peut aussi s'expliquer, selon

⁹⁵ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 274.

⁹⁶ Le roman de Balzac publié en 1831, *La Peau de chagrin*, offre un témoignage précieux de cet éclatement des connaissances en champs disciplinaires à travers la multiplicité de solutions proposées à Raphaël par tous les scientifiques qu'il rencontre pour résoudre un problème unique, celui du rétrécissement inexorable de la peau (Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard, 1974 [1831]).

l'historienne d'art Linda Nochlin⁹⁷, par l'éclatement des structures politiques, économiques et culturelles qui prévalaient avant la Révolution. Alors que l'on pouvait qualifier l'ancien régime de mononucléaire et, par analogie, de monoculaire, l'avènement de la bourgeoisie et la réorganisation des pouvoirs qui caractérisent la société moderne ont entraîné un changement de point de vue, provoqué une décentralisation du regard. L'historien François Hartog⁹⁸ remarque aussi que l'apparition de l'idéologie du progrès ayant investi l'avenir de développements imprévisibles, le XIX^e siècle s'est trouvé confronté à une rupture de la continuité entre le passé, le présent et le futur, ce qui a modifié jusqu'à sa conception de l'histoire.

La fragmentation à l'œuvre au XIX^e siècle ne se limite cependant pas à la division des champs de savoir ; elle s'étend aussi à leurs objets, désormais appréhendés à travers des unités toujours plus petites. Ainsi, la théorie déduisant l'existence de l'atome a été énoncée dès le début du siècle tandis que, trois décennies plus tard (1838), la théorie cellulaire a transformé les sciences de la vie grâce au perfectionnement des microscopes. Ces découvertes n'ont pas tardé à se répandre et ont trouvé leur mode visuel d'expression et de diffusion notamment grâce au procédé photographique. De cette façon, le premier atlas présentant des daguerréotypes d'images saisies à l'aide de microscopes a été publié en 1845. Dans les faits, le microscopique est progressivement devenu une des échelles à partir desquelles on devait penser le monde, ce dernier apparaissant de plus en plus comme un conglomérat d'éléments invisibles à l'œil nu. L'instrument optique assumait alors une fonction majeure au point d'acquérir le statut de modèle dans les théories de la connaissance.

⁹⁷ Linda Nochlin, *The Politics of Vision : Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper and Row, 1981.

⁹⁸ « Avec le régime moderne, l'exemplaire, comme tel, disparaît pour faire place à ce qui ne se répète pas. [...] S'il y a encore une leçon de l'histoire, elle vient du futur et non du passé. Il y a un futur à faire advenir comme rupture avec le passé, à tout le moins comme différent de lui, alors que l'*historia magistra* reposait sur l'idée que le futur, s'il ne répétait pas exactement le passé, du moins ne l'excédait jamais. » (François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 117).

Alors que les échelles de saisie et de compréhension se multipliaient, les représentations du réel se distribuaient sur plusieurs plans comme l'image d'un stéréoscope. Si le développement des connaissances, autour de 1830, consistait à montrer que le monde pouvait être formé d'éléments infiniment petits, les travaux des géographes et l'abondante iconographie issue d'expéditions et de voyages dans des contrées toujours plus reculées introduisaient une nouvelle échelle, bien plus grande, celle d'un monde tellement vaste et diversifié qu'il finissait par se dérober à toute connaissance exhaustive. À titre d'exemple, la prolifération d'images initiée par la colonisation et constituant le registre visuel de l'orientalisme, aussi captieuses que ces dernières aient été, faisaient apparaître une multitude d'éléments inédits (paysages, monuments, coutumes et costumes) dont la nature et l'articulation échappaient aux habitudes perceptives et interprétatives de ceux qui se reconnaissent alors « occidentaux ». Ainsi, la fragmentation du monde s'est-elle effectuée de façon d'autant plus irréversible que ses différentes parties devenaient incommensurables : si le regard ne pouvait atteindre sans désorientation les confins du monde ni sans prothèse les infimes parties de la matière, il pouvait encore moins établir entre les éléments perçus un rapport univoque de comparaison. Toutefois, comme le remarque Foucault, le pendant de cette mise en pièces réside dans le vif intérêt que l'on vit se développer pour les modalités d'interaction des éléments entre eux⁹⁹.

Par ailleurs, l'idéal de totalité a perduré malgré la fragmentation des perceptions. À l'instar de certains grands récits qui, comme *La comédie humaine*, prétendaient embrasser l'ensemble d'une société, des dispositifs visuels tels que les cycloramas, offrant de vastes étendues d'espace au balayage d'un seul regard, témoignent de l'existence de perspectives à visées totalisantes. Cette volonté de rassembler et d'organiser les éléments dispersés du réel paraît aussi s'être exprimée à travers un véritable engouement pour l'exposition dans

⁹⁹ C'est en ces termes que Foucault décrit l'évolution épistémologique qui a marqué le début du XIX^e siècle : « ... l'espace général du savoir n'est plus celui des identités et des différences, celui des ordres non quantitatifs, celui d'une caractérisation universelle, d'une taxonomie générale, d'une mathesis non mesurable, mais un espace fait d'organisations, c'est-à-dire de rapports internes entre des éléments dont l'ensemble assure une fonction... » (Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 230).

ses nombreuses modalités, c'est-à-dire pour la présentation de séries hautement saturées. Ainsi, le XIX^e siècle réunit, classe et présente les objets dans des musées d'histoire et d'histoire naturelle ou encore dans des musées ethnographiques, autant de lieux où l'idée de complétude semble être servie par la présence simultanée d'un nombre imposant d'objets. D'autres expositions comme les expositions universelles mêlaient arts et techniques dans un unique espace, afin de mieux rendre compte de l'ensemble des productions de l'ingéniosité humaine à un moment déterminé. Les Salons de peinture, dans le domaine des beaux-arts, avaient sensiblement la même vocation. L'accrochage extrêmement surchargé permettait d'offrir beaucoup d'œuvres au jugement d'une foule de visiteurs qui pouvaient alors se faire une idée des grandes orientations de l'art contemporain. La prolifération d'images mécaniquement reproduites sur de multiples supports semble aussi procéder d'un désir similaire d'exposer le monde sans restriction et de conférer à chacun de ses éléments une certaine ubiquité¹⁰⁰. Ainsi, la structure et le mode de lecture aléatoires des recueils d'images comme les atlas ou les albums évoquaient-ils, à une échelle réduite, le dispositif des Salons¹⁰¹. Bien sûr, aucune de ces formes d'exposition ne pouvait atteindre l'exhaustivité visée ; il s'y manifestait cependant avec force cette propension de l'esprit à généraliser, à abstraire, et à imaginer des ensembles complets et cohérents à partir d'un nombre limité d'éléments. Cette faculté, sollicitée de la sorte, est une modalité de la métonymie, figure majeure de la pensée du XIX^e siècle¹⁰² que nous serons amenée à retrouver souvent.

¹⁰⁰ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », *Œuvres* (Tome III), Paris, Gallimard, 2000.

¹⁰¹ Philippe Hamon synthétise ces attitudes au moyen de la notion d'exposition : « Une obsession panoptique et démocratique de transparence, d'étalage, d'ouverture, de mise en lumière et en circulation (tout le monde peut voir tout le monde), s'instaure, dont le bâtiment carcéral (un seul peut voir tous qui ne voient rien) représenterait, on le sait mieux après et avec Foucault, le double inquiétant, comme l'envers logique. » (Philippe Hamon, *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 72).

¹⁰² Roman Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *Essais de linguistique générale*, Nicolas Ruwet (trad.), Paris, Minuit, 1963, p. 43-67.

Le contexte épistémologique de la période pourrait donc être envisagé en termes d'accommodation du regard aux différentes échelles proposées. Cette fragmentation modifie, en effet, tout processus cognitif et redouble, dans les macrostructures du savoir, les problèmes soulevés par le détail quant à la connaissance d'un objet. Par exemple, Auguste Comte introduit dans sa philosophie de la science cette nécessité de mettre en rapport les multiples niveaux de connaissance. Il écrit à ce sujet : « Une classe distincte, incessamment contrôlée par toutes les autres, ayant pour fonction propre et permanente de lier chaque nouvelle découverte au système général, on n'aura plus à craindre qu'une trop grande attention portée aux détails empêche de percevoir jamais l'ensemble »¹⁰³. Du point de vue, plus pragmatique, des images, la répartition des différents niveaux de connaissance prend souvent la forme d'une juxtaposition qui laisse à l'observateur la tâche de mettre en rapport des éléments présentant des ruptures d'échelle. Citons à titre d'exemple ce rapport anonyme de 1853 sur la photographie zoologique :

Ainsi, les corps que le zoologiste a besoin de représenter offrent souvent une multitude de détails qui échappent à l'œil nu et qui sont cependant nécessaires à montrer. Pour les mettre en évidence, le dessinateur est obligé de les grossir comme si c'était à travers une loupe qu'il les voyait et les figures amplifiées ainsi obtenues ont rarement l'aspect de ces objets tels qu'ils se présentent d'ordinaire dans la nature. Pour en donner une idée exacte et suffisante, le zoologiste a donc presque toujours besoin de deux sortes d'images : de figures d'ensemble non grossies et de figures de certaines parties caractéristiques plus ou moins amplifiées¹⁰⁴.

Ici, on voit bien que le savoir du zoologiste doit se situer à différents niveaux pour appréhender son objet de manière « exacte et suffisante ». C'est là, selon Didi-Huberman et Bachelard avant lui, une des tâches les plus ardues que peut s'imposer le scientifique :

¹⁰³ Auguste Comte, « Cours de philosophie positive, leçon 1 », *Philosophie des sciences*, Paris, Gallimard, 1996 [1830], p. 69.

¹⁰⁴ « Rapport sur un ouvrage inédit intitulé Photographie zoologique, par MM. Rousseau et Devéria », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'académie des Sciences* (t. XXXVI), 1853 cité dans André Rouillé. *La Photographie en France : textes et controverses, une anthologie (1816-1871)*, Paris, Macula, 1989, p. 77.

La première raison en revient au statut phénoménologique même de l'objet du savoir : « Rien n'est plus difficile à analyser, écrit Bachelard, que des phénomènes que l'on peut connaître dans deux ordres de grandeur différents ». Lorsque l'objet du savoir s'approche d'un coup, par exemple, un seuil est franchi, brutalement, et c'est un autre ordre de pensée qu'il faudra mettre en œuvre si on ne veut pas que toute pensée se déchire ou s'effondre¹⁰⁵.

À de nombreux égards, le détail cristallise donc les défis épistémologiques que suscite la multiplication des échelles de perception.

Pour exemplifier le fait que le contexte intellectuel du XIX^e siècle a été propice à une problématisation du rapport du tout à la partie, comparons deux positions. Tout d'abord, une maxime de La Rochefoucauld énonçant, au cœur de l'ancien régime, un point de vue sur le détail dont le fatalisme s'accorde mal avec la passion du savoir qui habite le XIX^e siècle : « Pour bien savoir les choses, il faut en savoir le détail, et, comme il est presque infini, nos connaissances sont toujours superficielles et imparfaites¹⁰⁶ ». Dans un second temps, une citation d'Alain, qui écrit en 1911 : « Le vrai savoir ne revient jamais à quelque petite chose tout près des yeux ; car savoir c'est comprendre comment la moindre chose est liée au tout »¹⁰⁷. Entre les deux perspectives, un fossé épistémologique a été franchi notamment, semble-t-il, par la découverte des limites de la connaissance en détail. Ce changement dans les différentes conceptions qui régissaient l'appréhension du monde est ainsi défini par Foucault, qui situe à la fin XVIII^e une évolution épistémologique brusque :

... enfin et surtout, elle [l'archéologie] montrera que l'espace général du savoir n'est plus celui des identités et des différences, celui des ordres non quantitatifs, celui d'une caractérisation universelle, d'une taxonomie générale, d'une mathesis non mesurable, mais un espace fait d'organisations,

¹⁰⁵ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 277.

¹⁰⁶ François de La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales et réflexions diverses*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 149. (Il s'agit de la maxime [106] de la cinquième édition de 1678 de l'ouvrage de La Rochefoucauld).

¹⁰⁷ Alain, *Propos sur le bonheur*, Paris, Gallimard, 1985, p. 123.

c'est-à-dire de rapports internes entre des éléments dont l'ensemble assure une fonction ; elle montrera que ces organisations sont discontinues, elles ne forment donc pas un tableau de simultanités sans ruptures, mais que certaines sont de même niveau tandis que d'autres tracent des séries ou des suites linéaires. [...] d'une organisation à l'autre, le lien, en effet, ne peut plus être l'identité d'un ou plusieurs éléments (où la visibilité n'a plus de rôle) et de la fonction qu'ils assurent...¹⁰⁸

Ainsi, Foucault constate-t-il la fragmentation à l'œuvre dans l'espace du savoir au XIX^e siècle. Ayant établi par ailleurs l'étroitesse du rapport entre savoir et pouvoir, il peut nous montrer que l'exercice du contrôle, n'étant plus rattachée à une figure centrale de l'autorité, peut dorénavant s'effectuer à travers les détails¹⁰⁹. De plus, on voit que la fragmentation générale de la perception s'inscrit dans une prise de conscience du fait que les détails existent par rapport à un tout auquel se rapportent les différentes parties et échelles perceptibles. En conséquence, la fragmentation de la perception produit moins des fragments que des détails qui doivent être définis en fonction du type de rapport qu'ils entretiennent avec l'ensemble.

C - Détail et totalité

1 - La différence entre fragment et détail

L'importance accordée au détail au XIX^e siècle s'accompagne de la nécessité de penser sa relation au tout. Le détail s'oppose en cela au fragment qui, en revanche, tend à une certaine indépendance¹¹⁰; et se montre réfractaire à toute agrégation, comme le suggère

¹⁰⁸ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 230.

¹⁰⁹ Christian Godin, *La Totalité* (Tome III), Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 815.

¹¹⁰ Comme l'explique Denis Boisseau, la logique du fragment n'est pas celle du détail : « Le fragment n'est pas détail en ceci déjà que le fragment garde sa propre taille, il n'est nullement question de considérer le fragment à une autre échelle, il n'y a pas ici opération de détail. Nul ne s'y trompe, fragmenter l'ensemble n'est pas le détailler, c'est en briser violemment la cohérence sans souci que chacun des fragments résultants porte le moindre sens, sinon celui d'être fragment, c'est-à-dire perte, absence, et appel en direction d'une totalité qui demeure certes en lui reconnaissable, voire identifiable, mais dont le sens demeure in formulable (ainsi du fragment en archéologie, ou dans une enquête policière, identifier l'objet ne restitue pas la scène où il prend sens, ni les circonstances et les raisons de sa fragmentation). Le fragment n'a pas, à la différence du

de manière imagée le célèbre et mystérieux fragment 206 de Friedrich Schlegel : « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant et clos sur lui-même comme un hérisson¹¹¹ ». C'est donc dans le rapport qu'il entretient avec le tout que le détail se distingue du fragment. C'est ce que remarque Didi-Huberman qui définit la perception du détail comme une opération de désagrégation puis de recombinaison d'un ensemble :

Un tel paradoxe, cependant, définit quelque chose comme un idéal. Le détail serait – avec ses trois opérations : proximité, partage et sommation – le fragment en tant qu'investi d'un idéal de savoir et de totalité. Cet idéal de savoir, c'est *l'exhaustive description*. Au contraire du fragment qui ne se rapporte au tout que pour le mettre en question, le supposer comme absence ou énigme, ou mémoire perdue, le détail en ce sens impose le tout, sa présence légitimée, sa valeur de réponse et de repère, voire d'hégémonie¹¹².

À l'époque concernée, l'attention portée au fragment et au détail relève de deux préoccupations différentes. On pourrait ainsi résumer schématiquement les choses : les tendances romantiques ont montré une prédilection pour le fragment en tant que forme et qu'objet de rêverie, ce qui s'est manifesté notamment par l'intérêt pour l'archéologie et les ruines¹¹³, tandis que les courants réalistes, dont l'idéal de savoir était indissociable de l'idéal de totalité, lui ont préféré le détail dont ils ont accentué les effets et la signification.

détail, la capacité de porter en soi la promesse et la tentation d'un monde possible ; il n'est que signifiant déserté de sens, en souffrance d'un sens improbable, et s'il prend jamais sens, il se fait alors détail, vaut pour lui seul, s'autonomise, et dispose autour de lui l'ordre et la nécessité d'un autre monde. Le fragment n'est pas ouverture, seuil, mais fermeture, refus d'un monde à venir, il est témoignage de la fin, de l'effondrement du monde advenu dont il était fragment, et dont il porte deuil ». (Denis Boisseau, « De l'"inexistence" du détail », Liliane Louvel (dir.), *Op. cit.*, p. 28).

¹¹¹ Friedrich von Schlegel, *Fragments*, Charles Le Blanc (trad.), Paris, José Corti, 1996 [1798], p. 161.

¹¹² Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minit, 1990, p. 274

¹¹³ Philippe Hamon résume ainsi cette situation : « Cette pensée s'enracine historiquement et esthétiquement avec le préromantisme (voir la « poétique des ruines » chez Volney, Diderot et Hubert Robert) et avec le romantisme, et surtout après les bouleversements de la Révolution française. L'écroulement d'un monde ne pouvait que susciter la métaphore filée de la ruine, du débris, du fragment, de la poussière (voir Chateaubriand). » (Philippe Hamon, « D'une gêne théorique à l'égard du fragment : Du fragment en général et au XIXe siècle en particulier », *Théorie et pratique du fragment*, Lucia Omacini et Laura Este Bellini (dir.), Genève, Slatkine, 2004, p. 79).

Cette distinction entre détail et fragment redouble celle que fait Jakobson, lorsqu'il remarque la fortune de la métaphore dans la littérature romantique et celle de la métonymie¹¹⁴ dans les textes réalistes :

La primauté du procédé métaphorique dans les écoles romantiques et symbolistes a été maintes fois soulignée, mais on n'a pas encore suffisamment compris que c'est la prédominance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire qu'on appelle « réaliste », qui appartient à une période intermédiaire entre le déclin du romantisme et la naissance du symbolisme et qui s'oppose à l'un comme à l'autre. Suivant la voie des relations de contiguïté, l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel. Il est friand de détails synecdochiques¹¹⁵.

2 - Les théories organicistes comme antécédent

Le contexte épistémologique dans lequel s'est épanouie la notion de détail ne saurait être abordé indépendamment du paradigme organiciste qui a présidé à l'édification des sciences humaines et, en particulier, à la toute fin du siècle, à celle de l'histoire de l'art qui

¹¹⁴ Hamon envisage ce rapport métonymique du siècle en termes d'emboîtement : « On a déjà rencontré cette propension du XIXe siècle à penser, dès le romantisme, le réel comme un emboîtement volumétrique d'iconothèques généralisés. L'emboîtement habit/habitant/habitat/habitudes produit, selon le principe du moulage et de l'empreinte réciproque, des analogies, des influences mutuelles, des « harmonies » (terme-clef balzacien) entre ces diverses enveloppes : le milieu influence et modèle le corps, le vêtement moule le corps, le parfum du corps imprègne la maison et l'habit, etc. » (Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 186).

¹¹⁵ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Nicolas Ruwet (trad.), Paris, Minuit, 1963, p. 62-63. Dans la mesure où l'étude du détail implique celui du type de rapport métonymique qu'il initie, le présent travail de recherche s'inscrit donc dans le vide que le même auteur constate quelques pages plus loin : « La similarité des significations relie les symboles d'un métalangage aux symboles du langage auquel il se rapporte. La similitude relie un terme métaphorique au terme auquel il se substitue. En conséquence, quand le chercheur construit un métalangage pour interpréter les tropes, il possède des moyens plus homogènes pour manier la métaphore, alors que la métonymie, fondée sur un principe différent, défie facilement l'interprétation. C'est pourquoi rien de comparable à la riche littérature écrite sur la métaphore ne peut être cité en ce qui concerne la théorie de la métonymie. Pour la même raison, si on a généralement aperçu les liens étroits qui unissent le romantisme à la métaphore, on a le plus souvent méconnu l'affinité profonde qui lie le réalisme à la métonymie. Ce n'est pas seulement l'instrument d'analyse mais aussi l'objet de l'analyse qui expliquent la prépondérance de la métaphore sur la métonymie dans les recherches savantes. » (Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Nicolas Ruwet (trad.), Paris, Minuit, 1963, p. 66).

lui doit son organisation en histoire universelle des formes et de leur évolution sur un mode cyclique¹¹⁶.

De manière générale, le rapport dialectique entre le tout et la partie qu'instaure la perception du détail invite à accorder une place importante aux grandes théories totalisantes dont fait partie l'organicisme étudié par Judith Schlanger.¹¹⁷ Dans le contexte des textes sur l'image, l'organicisme se manifeste sous la forme de résurgences véhiculant, par exemple, l'idée que le détail ne doit pas déstabiliser l'économie générale d'une œuvre. Judith Schlanger montre bien que cette conception du monde, telle qu'elle s'est généralisée au début du XIX^e siècle, a généré des habitudes perceptuelles qui ont, notamment, invité les critiques à considérer le détail à partir du modèle de l'organisme dont chaque composante est dotée d'une fonction¹¹⁸. Ainsi, on pourrait appréhender les relations de la partie au tout ou du détail à l'ensemble, qu'elles soient de type métonymique ou analogique, par le truchement de la métaphore organiciste¹¹⁹.

¹¹⁶ On rencontre par exemple de tels raisonnements chez Cuvier, fondateur de l'anatomie comparée, qui a reçu une très grande audience au XIX^e siècle. Il écrit : « Lorsque nous examinons un corps vivant à l'état le plus rapproché de son origine qu'il soit possible à nos sens de distinguer, nous ne voyons, soit dans les mammifères, soit dans les oiseaux, que quelques molécules demi-fluides, présentant bien pourtant une forme, mais une forme différente de celle que l'animal doit avoir un jour. À mesure que l'accroissement s'effectue, les premiers linéaments se développent, la forme primitive se complique, les différentes parties qui doivent saillir, germent, pour ainsi dire, et sortent de l'ensemble au lieu de s'y ajouter extérieurement à la manière des minéraux. » (Georges Cuvier. *Histoire des sciences naturelles depuis leur origine jusqu'à nos jours chez tous les peuples connus* (Tome V), Paris, Fortin, Masson et Cie, 1845, p. 164).

¹¹⁷ Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, 1971.

¹¹⁸ Foucault lui, définit ainsi l'évolution épistémologique de la fin du XVIII^e siècle : « Il y a histoire naturelle lorsque le Même et l'Autre n'appartiennent qu'à un seul espace ; quelque chose comme la biologie devient possible lorsque cette unité de plan commence à se défaire et que les différences surgissent sur fond d'une identité plus profonde et comme plus précieuse qu'elle. Cette référence à la fonction, ce décrochage entre le plan des identités et celui des différences font surgir des rapports nouveaux : ceux de coexistence, de hiérarchie interne, de dépendance à l'égard du plan d'organisation. » (Michel Foucault. *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 277).

¹¹⁹ « Quant aux parties, leur rationalité tient à leur relation au tout. Il est difficile de ne pas sentir combien l'appréhension des parties est liée aux déterminations d'échelle, et donc aux contenus. Les parties peuvent être considérées uniquement du point de vue de l'économie du tout s'il s'agit, par exemple, des organes d'un organisme vivant proprement dit, d'un corps. Elles peuvent se voir comme des individualités, chacune complète, complexe et douée de subjectivité, qui se fondent dans la participation – concrète ou mystique – à un tout, par exemple la société ou l'État. Les parties peuvent être en elles-mêmes des réalités globales complexes, comme les nations, qui par leur épanouissement successif et leurs relations réciproques

Le détail visuel ne s'adapte cependant pas facilement à ce modèle dans la mesure où il a toujours été considéré comme ce qui fait écart dans la représentation ; on le blâmait ainsi de nuire à l'ensemble de l'œuvre en cristallisant toute l'attention du spectateur. La perception du détail, en isolant la partie de l'ensemble, tend en effet à cerner une unité indivisible, entre autres parce qu'elle rompt les rapports d'échelle. On a vu qu'à cette opération individuelle de cadrage succède souvent la réinsertion du détail dans un contexte indépendant de l'œuvre, c'est-à-dire dans un nouveau réseau de significations qui demeure trop ponctuel et trop disparate pour être conceptualisé en système¹²⁰. Par ailleurs, contrairement au détail envisagé comme circonstance particulière d'un récit, dans le domaine de l'image, le détail visuel peut correspondre à une incidence matérielle, coup de pinceau, épaisseur, coulée, qui, n'étant pas quantifiable, se trouve d'emblée exclue de tout dispositif fonctionnel. De plus, lorsqu'ils prolifèrent, les détails ont tendance à constituer des agrégats plutôt que des ensembles organiquement unifiés¹²¹; ils peuvent aussi se multiplier de manière irrationnelle. Ainsi, c'est à travers la critique du détail visuel que la résistance au paradigme organiciste dans le discours sur les images se fait le mieux sentir. Le détail, de par sa nature même, va effectivement à l'encontre de la conception organiciste selon laquelle le monde et ses représentations sont soumis à une organisation qui les rend rationnels, comme les phénomènes biologiques qui ont besoin du système pour être signifiants. C'est dans cette perspective que l'on peut comprendre la célèbre formule

constituent la totalisation progressive de l'humanité, ou de l'histoire, ou de la civilisation. » (Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, 1971, p. 120).

¹²⁰ « Le présupposé fondamental de la théorie romantique est la croyance que l'art en tant que tel forme un domaine ontologiquement clos sur lui-même et se développant suivant la logique interne d'un organisme », (Jean-Marie Schaeffer, « Système, histoire, hiérarchie : le paradigme historiciste en théorie de l'art », Georges Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, p. 263).

¹²¹ « La conception romantique de l'organisme s'est essentiellement constituée en fonction d'une antithèse : l'organisme se pose comme le contre-pôle d'un refus, il se pose en s'opposant à un agrégat d'atomes ou de rouages ou d'individus isolés dont la liaison aurait un caractère secondaire en fait et en droit. » (*Ibid.*, p. 7).

attribuée à Ingres pour qui les détails n'étaient rien d'autre que de « petits importants qu'il faut mettre à la raison »¹²².

D'ailleurs, c'est aussi dans le but de rationaliser notre propre propos sur le détail que nous l'inscrivons dans un système plus général. Empruntant un modèle à la linguistique, nous pourrions dire que, tout en étudiant le détail suivant un axe paradigmatique, nous observerons comment il s'insère dans un axe syntagmatique en envisageant quel statut est octroyé au détail dans le langage lui-même et combien sa saisie est redevable au dispositif de présentation dans lequel il s'intègre. Bien que, comme le remarque Philippe Hamon¹²³, les romanciers de la fin de la seconde moitié du XIX^e siècle soient régulièrement caricaturés en anatomistes découpant au scalpel les entrailles de leurs personnages, il s'agissait moins pour ces auteurs de fragmenter que de comprendre comment les différents organes fonctionnent ensemble. Nous cédon donc aussi, en dépit des résistances qu'implique son statut ontologique, à la tentation d'essayer de rationaliser le détail en inscrivant son étude dans un système.

3 - Du détail à la totalité

Ce statut du détail qui évoque l'ensemble dont il est extrait devrait donc renseigner sur la structure du tout. Dans cette perspective, le détail a souvent été envisagé comme un vecteur de connaissance, un moyen d'accéder aux secrets de l'ensemble dont le sens se tiendrait caché dans ses moindres composantes. Or c'est justement au niveau de la signification qu'Anne Cauquelin, dans son *Court traité du fragment*¹²⁴, fait porter la

¹²² Cité dans Henri Delaborde, *Ingres : sa vie, ses travaux, sa doctrine*, Brionne, G. Monfort, 1984, p. 124.

¹²³ Philippe Hamon, « D'une gêne théorique à l'égard du fragment : Du fragment en général et au XIX^e siècle en particulier », *Théorie et pratique du fragment*, Lucia Omacini et Laura Este Bellini (dir.), Genève, Slatkine, 2004, p. 86.

¹²⁴ « Et le promoteur du détail significatif (j'ai nommé Freud) ne serait-il pas aussi théoricien du fragment ? Et certes, personne plus que lui n'a mis en avant l'attention aux détails, attention qui nous a lancés, tous autant que nous sommes, à la recherche de l'infiniment petit, nous branchant sur les micro-événements, sur les vides entre deux écoutes, sur ces pans de sens qui flottent en bout d'émission, et que le vent fait bouger selon nos propres mouvements, comme papiers pliés, déchirés, froissés. Cependant, je tique sur le terme « significatif » comme sur un obstacle de TAILLE, à la pratique fragmentaire. Dans ce « significatif » tient tout le principe

différence entre le fragment et le détail, car il ne peut y avoir de signification que par rapport à un tout, à un extérieur lié au détail par une relation métonymique. Alors que le fragment demeure isolé de l'ensemble dont il préserve le mystère, on attend du détail qu'il en révèle les secrets. C'est sur cette potentialité du détail que repose l'analogie récurrente entre le détail iconique, qui peut servir à l'interprétation d'un tableau dans son ensemble, et la méthode de l'analyse freudienne. Cependant, la place du détail dans l'interprétation analytique de Freud implique un rapport à la totalité différent de celui que propose l'analyse iconographique ; c'est ce que Didi-Huberman formule en ces termes :

Quant au freudisme « mal entendu », il prend appui sur une voie royale qu'ouvrit, certes, la *Traumdeutung* : l'interprétation doit procéder « en détail », écrivait Freud, non « en masse ». Et les deux grandes règles classiques du contrat analytique sont, on le sait, celle du *tout-dire* – notamment et surtout les détails -, et celle du *tout-interpréter* – notamment et surtout à partir du détail. Mais il y a malentendu parce que là où Freud interprétait le détail dans une chaîne, un défilé, je dirais un *filé* du signifiant, la méthode iconographique se plaît au contraire à rechercher un *fin mot*, un signifié de l'œuvre d'art¹²⁵.

Or, remarque à ce propos Philippe Hamon, « Le fragment s'oppose à la « chaîne », la « ligne » au « point » (le « punctum » de Roland Barthes), le décomposé au « fil » et au « filé »¹²⁶ ». Le fragment ne saurait s'inscrire dans un tout et instaurer un réseau de

de la liaison, de la totalisation des instants et de l'homogénéité, quoique zigzagante, linéaire. [...] « Significatif » adjectivant « détail » donne le ton à la pratique ; elle fera du sens, visera l'homogène à partir de l'hétérogène. Le détail « significatif » tirant sur une reconstitution, vaudra « pour » l'ensemble qu'il éclaire. C'est la marque d'une métonymisation. Métonymie – terme que je n'aime pas beaucoup pour son emploi trop commun - est cependant ici dans son lieu. Le détail pour le tout, au prix d'une réduction et d'un morcellement. Et j'en viendrai à ce point qui devrait maintenant nous occuper : toute fragmentation, tout morcellement n'est pas fragmentiste. De même, tout aphorisme ou tout supposé fragment n'est pas de l'ordre d'une pratique du fragment. » (Anne Cauquelin, *Court traité du fragment : Usages de l'œuvre d'art*, Paris, Aubier, 1986, p. 79-80).

¹²⁵ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 275.

¹²⁶ Philippe Hamon, « D'une gêne théorique à l'égard du fragment : Du fragment en général et au XIXe siècle en particulier », *Théorie et pratique du fragment*, Lucia Omacini et Laura Este Bellini (dir.), Genève, Slatkine, 2004, p. 87.

significations comme le détail qui s'inscrit dans un rapport permanent et continu à la totalité.

La continuité dans laquelle l'analyse freudienne situe le détail qu'elle envisage s'apparente, en termes de théorie du langage, à celle de la prose plutôt qu'à celle de la poésie. Comme le remarque Jakobson :

Le principe de similarité gouverne la poésie ; le parallélisme métrique des vers et l'équivalence phonique des rimes imposent le problème de la similitude et du contraste sémantiques ; il existe, par exemple, des rimes grammaticales et antigrammaticales, mais jamais de rimes agrammaticales. La prose, au contraire, se meut essentiellement dans les rapports de contiguïté. De sorte que la métaphore pour la poésie et la métonymie pour la prose constituent la ligne de moindre résistance, ce qui explique que les recherches sur les tropes poétiques soient orientées principalement vers la métaphore. La structure bipolaire effective a été artificiellement remplacée, dans ces recherches, par un schème unipolaire amputé, qui, de manière assez frappante, coïncide avec l'une des formes d'aphasie, en l'occurrence le trouble de la contiguïté ¹²⁷.

Ainsi, quelle que soit la perspective choisie pour l'analyse, le détail doit être envisagé dans sa relation avec l'ensemble ; mais suivant quelles modalités ? Hamon, qui semble répondre à la formule d'Alain évoquée plus haut, énonce ainsi les différentes modalités que peut prendre le rapport de la partie au tout, du détail à l'ensemble :

Comprendre, c'est donc intégrer la partie dans un tout, le détail dans l'ensemble, le signe dans une consigne plus générale, le fragment dans une dominante, le hors-d'œuvre dans l'œuvre. Encore faudrait-il préciser le type de relation qui doit s'instaurer entre tout et parties : un rapport d'intégration doit-il être pensé fonctionnellement (la partie sert le tout ; le tout régit la partie) ? Doit-il être pensé [...] *analogiquement* (la partie reproduit, en petit, le tout, en est en quelque sorte la « maquette », le « modèle réduit », la « légende » permettant de lire, en clair et localement, une globalité complexe) ? Doit-il être pensé diachroniquement (la partie précède le tout

¹²⁷ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Nicolas Ruwet (trad.), Paris, Minuit, 1963, p. 67.

dans le projet, dans la conception et la génération de l'œuvre, ou est-ce l'inverse ? Est-ce la rime qui suscite le vers, ou est-ce l'inverse ?¹²⁸.

Quelle que soit la forme que prend la mise en relation du tout et de la partie, le détail continue de tendre au tout comme la pensée philosophique tend à l'universel¹²⁹, suivant, de la même manière, la tendance de la pensée occidentale à rechercher l'unité¹³⁰. Ainsi on rencontre déjà chez Aristote l'idée que les détails doivent être subordonnés au tout et que l'auteur de représentations doit tendre à l'unité :

Aussi, de même que, dans les autres arts de représentation, l'unité de l'objet, de même l'histoire, qui est représentation d'action, doit être d'une action une et qui forme un tout ; et les parties que constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé. Car ce dont l'adjonction ou la suppression n'a aucune conséquence visible n'est pas une partie du tout¹³¹.

D - Brève histoire de la notion de détail

1 - Avant le XIX^e siècle

Notre ambition n'est pas ici de dresser une histoire de la perception du détail à travers les siècles et les différentes théories esthétiques qui l'abordent. Retenons cependant que, dans les textes sur l'image de l'ancien régime, le détail pictural était souvent évoqué pour sa faculté à rendre compte du talent d'un peintre, notamment du talent de tromper.

¹²⁸ Philippe Hamon, « Littérature et architecture : tout, parties, dominante », *De l'architecture à l'épistémologie : la question de l'échelle*, Philippe Boudon (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 62.

¹²⁹ « Puisque penser, c'est forger des concepts et les lier ensemble en un réseau capable d'appréhender le réel, la philosophie, depuis les Grecs, se définit par rapport à l'universel – son objet et son lieu. » (Christian Godin, *La Totalité* (Tome III), Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 73).

¹³⁰ Le positivisme d'Auguste Comte constitue un excellent exemple de la rigueur que peut revêtir une pensée holiste au XIX^e siècle. En effet, comme l'explique Godin, Auguste Comte hiérarchise les sciences établissant leur rationalité sur la prédominance de l'esprit d'ensemble sur l'esprit de détail. (Christian Godin, *La Totalité* (Tome III), Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 780).

¹³¹ Aristote, *Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (trad.), Paris, Seuil, 1980, p. 63 (51a33).

Une topique très ancienne, que Vasari appliquait entre autres à Giotto, lui aurait fait peindre des mouches si convaincantes de naturel que le spectateur voulait les chasser de l'image¹³². Dans une tout autre perspective, on usait et abusait des mouches galantes auxquelles les aristocrates conféraient la faculté de mettre en valeur, par contraste, la beauté d'un sujet et la blancheur de sa peau¹³³. Le détail pouvait aussi être convoqué par les théoriciens du classicisme qui y voyaient tantôt un ressort de l'imitation tantôt un élément susceptible de contrevenir à l'effet d'ensemble et en particulier à l'idéalisation recherchée. En effet, la pensée classique tendant à l'universel et à l'idéal, elle cherche à éviter les signes du particulier et du pittoresque. C'est justement au nom de cette prétention à l'universel que la pensée humaniste a pu élever la peinture (et avec elle le peintre) au-dessus de l'artisanat. Par ailleurs, comme l'a bien montré Arasse, le détail exerçait une fonction capitale dans les images pieuses où il suscitait, selon sa propre expression, un « effet d'affect »¹³⁴ évoqué dans les manuels de dévotion. Le détail n'était donc pas dénué d'enjeux sous l'ancien régime et il serait fallacieux d'avancer que sa notion est l'invention d'un XIX^e siècle avide de se doter d'outils théoriques pour appréhender la multitude d'images qui se présentait à lui. Le propos du XIX^e siècle sur le détail, on aura l'occasion d'y revenir plus précisément, s'ancre, de plus, dans une tradition ancienne d'écrits sur la peinture.

Cependant, le contexte épistémologique du XIX^e siècle a considérablement favorisé la problématisation du détail dont les enjeux se sont trouvés réfractés dans la multiplicité de textes qui a suivi la production exponentielle d'images. L'avènement des réalismes et leur mise en débat de même que le développement de la technique photographique ont contribué à placer le détail au centre des enjeux esthétiques du temps. Le détail doit sa fortune au fait qu'il était devenu un outil efficace pour appréhender le monde suivant les nouveaux paramètres qu'imposait l'évolution du contexte épistémologique. Les liens entre l'art et la science se sont développés considérablement et si, pour rester en compagnie du même

¹³² Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 117.

¹³³ Patrick Wald Lasowski, *Le Traité des mouches secrètes*, Paris, Gallimard, 2003.

¹³⁴ Daniel Arasse, *Op. cit.*, p. 80.

insecte, on rencontre toujours des mouches dans les textes sur l'image du XIX^e siècle, c'est bien plus dans une perspective entomologiste qu'esthétique qu'elles sont présentes.

2 - La perception visuelle

Ces changements semblent liés à une évolution du regard. Différentes théories de la perception fleurissent au cours du siècle où elles circulent et s'influencent mutuellement. C'est notamment par elles que se nouent les relations entre art et science. Comme le remarque Jonathan Crary, c'est au XIX^e siècle que l'on prend conscience du caractère subjectif du regard :

Les sciences expérimentales de l'époque se penchent tout particulièrement sur la vision subjective, sur une vision déprise des rapports désincarnés de la chambre noire et replacée dans le corps humain. Ce changement est attesté par le passage de l'optique géométrique des XVII^e et XVIII^e siècles à l'optique physiologique, qui domine au XIX^e le débat tant géométrique que philosophique sur la vision¹³⁵.

Un tel changement de conception a des conséquences majeures dans le domaine des arts où les peintres, de même que les écrivains, se trouvent désormais loués pour leur aptitude à voir et à percevoir¹³⁶ et pour l'expression d'un point de vue original. La perception visuelle

¹³⁵ Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, p. 40. Il ajoute un peu plus loin : « en même temps, la chambre noire a une fonction apparentée et tout aussi cruciale : séparer l'acte de perception du corps physique de l'observateur, décorporaliser la vision. » (*Ibid.* p. 71).

¹³⁶ Max Milner développe ainsi les implications de la réorganisation de la perception qui place l'humain au centre du dispositif : « Tant que l'imagination se maintenait dans la perspective de l'optique géométrique créée par Descartes, il y avait à la fois homologie et continuité entre l'œil et le dispositif optique destiné à en accroître la puissance. Le phénomène de la perception s'opérait dans un monde qui était, par hypothèse, identique à celui dont notre vue nous permet de rendre connaissance, tout au moins en ce qui concerne les lois qui déterminent la propagation des rayons lumineux et la forme des objets. La vue étant ainsi considérée comme le sens permettant, par excellence, de rendre compte de la vérité des choses, l'œil devenait un appareil d'optique parmi d'autres, qui pouvaient s'ajouter à lui pour accroître son pouvoir, mais sans modifier l'économie générale du monde perçu. Tout change – et la révolution commence avec Kant – lorsque l'homme n'est plus conçu comme un être prenant connaissance d'un monde régi par les lois de l'optique, mais recevant, par ses différents sens, des messages dont il assemble et interprète les données de manière à constituer une image du monde qui requiert la participation de tout son être. L'œil, alors, n'est pas un appareil optique transmettant au cerveau des images qui existent telles quelles au dehors. C'est un instrument d'encodage et de décodage transmettant des informations qui ont constamment besoin d'être interprétées et

appartient désormais au domaine de la subjectivité, exacerbée par les romantiques sous l'impulsion de la troisième critique de Kant¹³⁷. Dans cette perspective, différentes expérimentations visant à déterminer la singularité du regard de chaque peintre ont été réalisées. Il s'agissait, par exemple, de placer différents artistes devant le même motif de manière à comparer la vision que chacun en avait. C'est ainsi qu'a pu émerger l'idée défendue par Zola qu'une œuvre est « un coin de création vu à travers un tempérament¹³⁸ ». Le choix du verbe indique que Zola recentre le talent artistique autour de la capacité visuelle ; la sensibilité propre de l'artiste consiste à voir le monde différemment. On constatera par ailleurs que cette préséance du regard est plus proche de la conception que de la réalisation technique d'un tableau, et que ce présupposé demeurera majeur dans les théories esthétiques du XIX^e siècle. En littérature, le regard s'avère d'une égale importance dans la mesure où le roman se fonde sur le visible, en particulier chez Zola¹³⁹. Dans un tel contexte, le détail, qui rend compte de la perception sélective d'un individu, prend une importance toute particulière.

Cette valorisation de la perception visuelle dans le processus de création artistique n'est pas sans lien avec un certain nombre de développements techniques qui, comme la photographie, reformulent le rapport de l'image à la *mimesis*. Toutes ces évolutions du regard se font en interaction avec le contexte : elles influencent les représentations qui elles-mêmes se nourrissent des nouvelles pratiques de l'image. Ainsi, Philippe Hamon est-il amené à constater :

dont l'interprétation variera du tout au tout selon la nature des signaux reçus et selon les dispositions internes de l'être qui les reçoit. De là l'idée qu'en adjoignant à l'œil un appareil qui transforme la nature de ces signaux, ou, mieux encore, en rendant l'œil réceptif à de nouveaux signaux, on ne se contentait pas de modifier l'aspect des choses, de les faire voir ou petites, ou plus grandes, ou déformées, mais on modifiait radicalement l'être-au-monde du sujet. » (Max Milner, *La fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982, p. 158).

¹³⁷ Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Alexis Philonenko (trad.), Paris, Vrin, 1993.

¹³⁸ Émile Zola, « Mes haines » [1866], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, p. 44.

¹³⁹ William J. Berg, *The Visual Novel : Émile Zola and the Art of his Time*, University Park, The Pennsylvania State university, 1992.

Mais elle [la photographie] inaugure aussi un nouveau type de livre, l'album photographique de portraits, objet domestique et familial qui se répand au XIX^e, type de livre qui lui-même inaugure peut-être un nouveau type de lecteur et de lecture, une lecture en zigzag rapide et hasardeuse (l'acte de feuilleter), mode de lecture qui est justement celui de l'œil de tout « regardeur » d'image plane.

[...] Ce nouveau mode de lecture peut s'appliquer aussi à une combinatoire d'êtres de papier aux corps démembrés et suggérer aux romanciers un nouveau mode d'appréhension du corps social, de nouvelles structures (sérielles et permutoires), de nouvelles techniques descriptives de portraits ou de paysages (on retrouve l'« image » du zigzag chez Flaubert aussi bien pour décrire un paysage de Normandie que pour décrire un paysage de Palestine dans *Trois Contes*) et une nouvelle écriture (celle du détail, de la succession d'instantanés, du recueil, du fragment, du kaléidoscope) pour leurs récits¹⁴⁰.

Hamon présente ainsi toute l'influence qu'a pu avoir le développement de l'album sur les habitudes perceptuelles et, par extension, sur la production littéraire de l'époque. Cependant, aussi importante qu'ait été cette influence de l'album (Hamon rajouterait ici l'exposition) sur la pensée de l'époque, elle n'aurait pas pu justifier à elle seule l'évolution du regard porté sur les images. D'ailleurs, l'album trouve lui-même son origine dans d'autres développements d'ordre technique ou épistémologique comme, par exemple, l'invention de la photographie ou la mode de la collection et du catalogage. Comme nous l'avons déjà signalé, un contexte historique constitue un palimpseste complexe que l'on ne saurait expliquer de façon univoque. Nous éviterons donc de tenir une position analogue à celle adoptée par Svetlana Alpers qui, dans *The Art of Describing*, présente l'art flamand du XVII^e siècle comme une conséquence directe des développements de la chambre noire et des cartes topographiques¹⁴¹. Que la relation entre art et science ne puisse être envisagée comme unilatérale a été entre autres bien exposé par François Brunet, dans son ouvrage sur

¹⁴⁰ Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 44.

¹⁴¹ Svetlana Alpers, *The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth-Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

la naissance de l'idée de photographie¹⁴². L'auteur y analyse les différents textes qui ont annoncé le nouveau médium, montrant que celui-ci était présent dans les imaginaires avant même que la technique ne soit développée.

3 - La temporalité du détail

Constituer un détail à partir de la perception d'une image semble d'abord une opération liée à l'espace. Pourtant, il existe aussi un chronotope du détail qui s'intéresse au temps d'arrêt qu'il convoque dans la perception, dans le cheminement qu'effectue le regard qui scrute son objet. La critique souvent adressée aux amateurs de descriptions était que l'abondance de détails, de circonstances particulières du récit en ralentissait le cours et empêchait qu'une scène soit saisie dans son ensemble¹⁴³. Mais la perception des détails pouvait aussi être liée à l'instantanéité, ce qui est arrivé avec les perfectionnements du procédé photographique. L'art mnémonique tel que l'envisage Baudelaire exige une perception fugace qui ne saurait s'arrêter au détail. Ainsi, la fulgurance perceptive dont témoigne l'esquisse se trouve valorisée, l'absence de détails invitant le spectateur à la considérer comme partie d'un tout achevé qu'il peut imaginer¹⁴⁴. En revanche, la perception détaillée et détaillante implique une attention soutenue qui prend obligatoirement son temps. Comme le remarque Alain, en 1906 : « La véritable richesse des spectacles est dans les détails. Voir, c'est parcourir les détails, s'arrêter un peu à chacun, et,

¹⁴² François Brunet, *Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

¹⁴³ Dès le XVII^e siècle, les longues descriptions impatientaient Boileau qui écrit dans son *Art poétique* : « Je saute vingt feuillets pour en trouver la fin » (Nicolas Boileau Despréaux. « L'art poétique », Paris, Larousse, 1972, p. 43, Chant premier, vers 57).

¹⁴⁴ « Il n'y a pas de verbe *inachever* en français comme si l'inachèvement était une inaction ; or il peut être une stratégie. L'inachevé n'est pas seulement le non achevé : celui-ci désigne un fait, celui-là une *réalité*, donc une valeur. L'inachevé fait de son manque apparent une vertu en offrant à l'esprit une prime de séduction. Souvent la perfection dans les œuvres d'art, écrit Balzac, empêche l'âme de les agrandir. N'est-ce pas le procès gagné par l'esquisse contre le tableau fini, au Gambara, tribunal de ceux qui achèvent l'œuvre par la pensée, au lieu de l'accepter toute faite ». (Christian Godin, *La Totalité* (Tome I), Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 841).

de nouveau, saisir l'ensemble d'un coup d'œil. Je ne sais si les autres peuvent faire cela vite et courir à autre chose et recommencer. Moi, je ne saurais »¹⁴⁵.

E - Détail et vérité

1 - Le détail au moment de la création

Si on peut constater tout au long du siècle que l'attention s'est cristallisée autour du détail et de son traitement, c'est parce qu'il est le symptôme d'un changement esthétique majeur : la remise en cause générale des présupposés liés à la notion de ressemblance et donc, par implication, le déplacement de la notion de vérité en art. En effet, tous les dictionnaires de l'époque définissent la vérité en fonction de la conformité de la représentation ou du récit à la réalité¹⁴⁶. Or l'idée même de réalité devient problématique dans un contexte où se développe la conscience du caractère individuel de la perception. Par ailleurs, depuis Kant¹⁴⁷, on avait généralement admis la subjectivité des jugements de goût et l'irréductibilité du beau à des règles, ce qui rendait caducs les critères fixés par la tradition classique. Dans ce contexte, le développement de la critique d'art a permis l'émergence de multiples théories esthétiques qui recherchaient toutes une vérité d'autant plus mystérieuse qu'elle était liée à la subjectivité. Maupassant, dans la préface fondatrice de *Pierre et Jean*, rappelle certaines de ces péripéties : « Donc, après les écoles littéraires qui ont voulu nous donner une vision déformée, surhumaine, poétique, attendrissante, charmante ou superbe de la vie, est venue une école réaliste ou naturaliste qui a prétendu nous montrer la vérité, rien que la vérité et toute la vérité »¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Alain, « Voyages », *Propos sur le bonheur*, Paris, Gallimard, 1985, p. 124.

¹⁴⁶ Le dictionnaire de Bescherelle définit ainsi le mot « vérité » : « Qualité de ce qui est réellement ; conformité de l'idée avec son objet, d'un récit avec un fait, de ce que l'on dit avec ce que l'on pense. » (Louis-Nicolas Bescherelle, *Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier frères, 1856, p. 1611).

¹⁴⁷ Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Alexis Philonenko (trad.), Paris, Vrin, 1993.

¹⁴⁸ Guy de Maupassant, « Préface », *Pierre et Jean*, Paris, Flammarion, 1999, p. 18.

Doté d'une forte valeur référentielle, le détail est donc devenu un des ressorts les plus efficaces de la perspective réaliste dans la mesure où il permettait d'introduire le monde concret dans la représentation fictionnelle¹⁴⁹. Les artistes ont défendu le détail au nom cette fidélité au réel, invoquant les exigences de ce que Balzac appelle la vérité et Zola, la vie¹⁵⁰. Bien qu'ils soient au service de « l'illusion référentielle »¹⁵¹, les détails semblent donner la mesure de la précision de l'observation et des efforts d'idéalisation déployés par les créateurs. Balzac écrit dans l'avant-propos de *La Comédie humaine* : « L'histoire est ou devrait être ce qu'elle fut ; tandis que *le roman doit être un monde meilleur*, a dit Madame Necker, un des esprits les plus distingués du dernier siècle. Mais le roman ne serait rien si, dans cet auguste mensonge, il n'était pas vrai dans les détails »¹⁵². L'auteur montre ainsi que le traitement du détail dans le domaine de l'histoire comme dans celui de la fiction relève de la modélisation à l'œuvre dans toute perception. Si, à l'instar de l'histoire, la fiction est une modélisation du réel, elle ne saurait être mensongère. Les détails à *forte densité de réel*¹⁵³ contribuent alors à instaurer *la feintise partagée* qui est la condition première de la fiction selon Jean-Marie Schaeffer¹⁵⁴. L'évocation de « détails vrais » permet ainsi à Balzac de réconcilier vérité et roman et de valoriser du même coup

¹⁴⁹ Roland Barthes a bien montré comment un détail pouvait rendre un récit crédible (Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89).

¹⁵⁰ « Une bacchante ! Est-ce que tu te fiches de nous ! Est-ce que ça existe, une bacchante ?... Une vendangeuse, hein ? Et une vendangeuse moderne, tonnerre de dieu ! Je sais bien, il y a le nu. Alors une paysanne qui se serait déshabillée. Il faut qu'on sente ça, il faut que ça vive » (Émile Zola, *L'œuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [1886], p. 89).

¹⁵¹ Philippe Déan, « Deux sortes de peinture », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 22, 1997, p. 47.

¹⁵² Honoré de Balzac, « Préface », *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1976.

¹⁵³ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

¹⁵⁴ « Souvent la relation descriptive est enchâssée dans d'autres fonctions, c'est-à-dire que la réussite de la description ne doit pas être mesurée par rapport à son adéquation au monde mais uniquement par rapport à sa capacité d'induire une croyance dont la force de conviction est susceptible de se transmettre à l'argumentation qu'elle sert. » (Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, Paris, 1999, p. 111).

les talents d'observateur qu'il présente lui-même comme primordiaux chez un auteur¹⁵⁵. Dans cette perspective, l'écriture d'un roman comporte deux étapes successives : l'observation du monde et sa modélisation. De même, Zola, dans *Le Roman expérimental*¹⁵⁶, recherchait une double compétence : il devait être à la fois capable d'observer et d'expérimenter. Le paradoxe de l'auguste mensonge que l'on rencontre chez Balzac réside dans la dimension historique, voire scientifique, qu'il veut insuffler à ses romans ; il ne peut être résolu qu'en considérant la fiction comme illustrative du discours sérieux qu'elle présente¹⁵⁷. C'est peut-être en ce sens que l'on doit comprendre l'exigence de vérité en art qui parcourt tout le XIX^e siècle¹⁵⁸.

Beaucoup plus tard, en 1885, on rencontre chez Zola un propos similaire à celui de Balzac : « Nous mentons tous plus ou moins, mais quelle est la mécanique et la mentalité de notre mensonge ? Or - c'est ici que je m'abuse peut-être - je crois encore que je mens pour mon compte dans le sens de la vérité. J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte »¹⁵⁹. Dans le roman et sa théorie, on voit

¹⁵⁵ En effet, un peu plus haut, Balzac écrit : « La société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire ». *Ibid.* p. 11.

¹⁵⁶ « Eh bien ! En revenant au roman, nous voyons également que le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, donne le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. » (Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Flammarion, 2006 [1880], p. 52).

¹⁵⁷ René Audet, « La Fiction à l'essai », *Frontières de la fiction*, Alexandre Gefen et René Audet (dir.), Québec et Bordeaux, Éditions Nota bene et Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 133.

¹⁵⁸ Cependant, on ne peut évoquer cette notion de vérité qu'avec précaution, car elle peut revêtir des significations très diverses, bien qu'elle soit constamment utilisée tout comme la notion de détail. Par exemple, alors que la notion de vérité est souvent convoquée pour qualifier la fidélité des impressionnistes à leur perception, Stefan Jarocinski, dans son livre sur Debussy, suggère une lecture très différente de l'impressionnisme musical. Il cite à cet égard un rapport du secrétaire de l'Académie des beaux-arts : « On reconnaît chez lui un sentiment de la couleur musicale dont l'exagération lui fait facilement oublier l'importance de la précision du dessin et de la forme. Il serait fort à désirer qu'il se mît en garde contre cet « impressionnisme » vague, qui est un des plus dangereux ennemis de la vérité dans les œuvres d'art. » (« Rapport du secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts de 1887 », *Les arts français*, n° 16, 1918, cité par Stefan Jarocinski dans Stefan Jarocinski, *Debussy : impressionnisme et symbolisme*, Thérèse Douchy (trad.), Paris, Seuil, 1971, p. 27).

¹⁵⁹ Ce passage est extrait d'une lettre à Henri Céard datée du 22 mars 1885 (Émile Zola, *Correspondance* (Tome V), Montréal et Paris, Presses de l'Université de Montréal et Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1978, p. 249).

donc que le détail choisi au sein du réel relève à la fois de la poétique du roman et de la sensibilité perceptive de l'auteur. Situé à la charnière de l'appréhension du monde et de sa représentation dans la prose romanesque, le détail s'inscrit dans une dialectique de la vérité et du mensonge dont la problématisation réitérée nous renseigne efficacement sur les enjeux de l'écriture et, par extension, de l'image dans le rapport qu'elles instituent avec lui. Ce rapport prend de telles proportions que la méthode de l'induction, héritée de la technique de Cuvier en paléontologie, remporte un certain succès parmi des écrivains qui, comme Flaubert pour *Salammbô*¹⁶⁰, traitent le fragment en détail et tentent de reconstituer à partir de lui un ensemble plus large d'informations.

En peinture, la vérité est aussi une préoccupation majeure constamment réitérée sans que son sens soit jamais clarifié. On la rencontre comme une exigence gouvernant la création picturale tout au long du siècle, jusqu'à Cézanne et sa célèbre formule : « Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai »¹⁶¹. Alors que l'on ne saurait compter les occurrences de ce mot dans les critiques de Diderot, il semble que la vérité cesse peu à peu d'être identifiée à la *mimesis*, pour caractériser la conformité de l'œuvre à la vision du peintre, c'est-à-dire à ce qu'il voit plus qu'à ce qu'il sait. Philippe Hamon résume ainsi cette évolution conjointe de l'image et de son commentaire :

On a bien changé de tradition, de modèles et d'iconosphère : l'indice ponctuel (C. Ginzburg) remplace la grande hypotypose picturalo-théâtrale et le trope pittoresque, l'image triviale remplace la grande ekphrasis et l'image noble de la peinture historique, biblique ou mythologique, l'image « crue » remplace la peinture à sfumato, l'image plate remplace l'image « qui tourne » du tableau illusionniste qui mimait la perspective, le « volume » et les trois dimensions¹⁶².

¹⁶⁰ En effet, pour se défendre des accusations de l'archéologue Froehner, Flaubert écrit : « Où les sources manquaient, j'ai induit. » (Gustave Flaubert, « Sources et méthodes », *Salammbô*, Paris, Club de l'honnête homme, 1971, p. 490).

¹⁶¹ Cette formule est extraite d'une lettre à Émile Bernard datée du 23 octobre 1905 (Paul Cézanne, *Correspondance*, John Rewald (édit.), Paris, Grasset 1978, p. 314).

¹⁶² Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 35.

L'attribution au détail des connotations morales qui accompagnent l'idée de vérité perdue malgré l'évolution du concept et le changement des critères d'évaluation ; la vérité n'en reste pas moins désirable et elle s'impose comme ce à quoi doivent tendre littérature et peinture quel que soit le statut conféré au détail.

2 - Détail et herméneutique

Le détail pouvait donc contribuer à exprimer une certaine vérité dont il se faisait le vecteur au sein de la représentation. C'est, à de nombreux égards, sur lui que reposait le rapport de l'œuvre au réel. Mais cette assertion n'est pas seulement valable du point de vue de la création, elle est aussi sensible dans le travail d'interprétation dont les images faisaient l'objet à l'époque. En effet, la conception de l'art n'étant pas très éloignée de la vision du monde, on rencontre souvent l'idée que les détails détiennent le secret de l'œuvre. On a vu que le procès métonymique auquel appartient le détail lui conférait la possibilité de caractériser l'ensemble dont il relève à l'instar du trait physique qui peut qualifier un individu, lui-même déterminé par son milieu. Cependant, l'attribution de sens au détail a eu pour conséquence de le surdéterminer et son étude a fait l'objet d'une interprétation systématique, jugée indispensable à une analyse de texte exhaustive¹⁶³. Depuis longtemps, Boileau avait prévenu les auteurs : « ne vous chargez point d'un détail inutile », car le détail peut s'avérer insignifiant s'il n'est pas mis en relation avec un tout dont il condense alors le sens en l'enrichissant¹⁶⁴, selon que le rapport du détail à l'ensemble relève de la métonymie ou de la synecdoque. Souvent, le détail renseigne sur l'ensemble dans la mesure où il fait écart et entre en contradiction avec lui. C'est ce que Roland Barthes formalise à travers le

¹⁶³ C'est ce par quoi Roland Barthes introduit son texte sur l'effet de réel (Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84). Stéphane Vachon formule ainsi cette crainte du détail insignifiant : « Le détail appartient à une économie de l'information romanesque, il garantit l'authenticité d'une description ou du caractère d'un personnage ; il embraye l'interprétation. C'est qu'il court toujours le risque de n'être rien s'il n'est pas sémantisé – s'il ne fait pas avancer l'action, s'il n'illumine aucun environnement, s'il n'approfondit aucune psychologie ». (Stéphane Vachon, « On ne relit une œuvre que pour ses détails », *Pouvoir de l'infime : Variations sur le détail*, Luc Rassin et Franc Schuerewegen (dir.), Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p. 114).

¹⁶⁴ Christian Godin. *La Totalité* (Tome I), Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 510.

concept de *punctum* qu'il présente ainsi : « Dans cet espace très habituellement unaire [l'espace de la photographie], parfois (mais, hélas, rarement) un « détail » m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce « détail » est le *punctum* (ce qui me point)¹⁶⁵ ».

F - Les stratégies du détail

C'est dans une perspective tout autre que la sienne que nous empruntons pour ce titre l'heureuse formule de Mourey¹⁶⁶. Contrairement à la démarche retenue par le philosophe, il ne s'agira pas pour nous de voir comment le détail a été convoqué par tel artiste ou tel auteur, mais plutôt, en nous situant toujours du point de vue de la réception, de voir comment les différentes potentialités du détail que nous aurons fait émerger peuvent être regroupées en modalités opérationnelles. Nous proposons ici de nous attarder sur deux fonctionnalités du détail dont on rencontre de nombreuses occurrences dans différents contextes. Il s'agit tout d'abord de la capacité du détail à évoquer le réel, dans une représentation, ainsi que son pouvoir de séduire et de fasciner celui qui l'a remarqué.

1 - L'effet de réel

On a vu qu'un des traits les plus volontiers reconnus au détail était sa capacité à introduire de la vérité dans une œuvre. Bien avant le célèbre article de Roland Barthes¹⁶⁷ sur « L'effet de réel », Diderot a théorisé ce rapport du détail à l'effet de réel dans *Les deux amis de Bourbonne*, un texte fondateur qui mérite d'être cité un peu longuement :

Au diable le conte et le conteur historique ! C'est un menteur plat et froid...
Oui, s'il ne sait pas son métier. Celui-ci se propose de vous tromper, il est

¹⁶⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard et Seuil, 1980.

¹⁶⁶ Jean-Pierre Mourey, *Philosophies et pratiques du détail : Hegel, Ingres, Sade et quelques autres*, Paris, Champ Vallon, 1996.

¹⁶⁷ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

assis au coin de votre âtre ; il a pour objet la vérité rigoureuse ; il veut être cru : il veut intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes ; effets qu'on n'obtient point sans éloquence et sans poésie. Mais l'éloquence est une source de mensonge, et rien de plus contraire à l'illusion que la poésie ; l'une et l'autre exagèrent, surfont, amplifient, inspirent la méfiance. Comment s'y prendra donc ce conteur pour vous tromper ? Le voici : il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcés de vous dire en vous-même : Ma foi, cela est vrai ; on n'invente pas ces choses-là. C'est ainsi qu'il sauvera l'exagération de l'éloquence et de la poésie ; que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art, et qu'il satisfera deux conditions qui semblent contradictoires d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur. Un exemple emprunté d'un autre art, rendra peut-être plus sensible ce que je veux vous dire. Un peintre exécute sur la toile une tête ; toutes les formes en sont fortes, grandes et régulières ; c'est l'ensemble le plus parfait et le plus rare. J'éprouve, en le considérant, du respect, de l'admiration, de l'effroi ; je cherche le modèle dans la nature et ne l'y trouve pas ; en comparaison, tout y est faible, petit mesquin. C'est une tête idéale, je le sens ; je me le dis... Mais que l'artiste me fasse apercevoir au front de cette tête une cicatrice légère, une verrue à l'une de ses tempes, une coupure imperceptible à la lèvre inférieure, et, d'idéale qu'elle était, à l'instant la tête devient un portrait ; une marque de petite vérole à côté du nez et ce visage de femme n'est plus celui de Vénus, c'est le portrait de quelqu'une de mes voisines ¹⁶⁸.

Alors qu'on l'a longtemps considéré comme un obstacle à l'idéalisation, la capacité du détail à convaincre est souvent évoquée dans les textes du XIX^e siècle, très soucieux du rapport entretenu par la représentation avec son référent. Ainsi un passage de *L'Œuvre* de Zola montre que l'auteur est redevable à Diderot ; il s'agit du récit que Christine fait à Claude, pourtant très suspicieux, de la mésaventure qui l'a conduite à sa porte et qui lui vaut, subitement, la confiance de son hôte : « Il ne doutait plus, elle ne pouvait inventer ce cocher-là »¹⁶⁹. Dans un tel cas, le détail atteste la valeur de témoignage de la représentation, il rejoint le paradoxe que l'on a rencontré plus tôt chez Balzac et Zola qui perçoivent le

¹⁶⁸ Denis Diderot, « Les deux amis de Bourbonne », *Les deux amis de Bourbonne et autres contes*, Paris, Gallimard, 2002, p. 47.

¹⁶⁹ Émile Zola, *L'œuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [1886], p. 44.

détail emprunté à la réalité comme susceptible de servir l'illusion. Le détail est donc bien à la fois « véridique et menteur ». Bien entendu, comme l'évoque encore Diderot, ce ressort du détail est tout particulièrement efficace pour les récits à vocation historique¹⁷⁰ et on ne sera pas surpris de le voir souvent ressurgir dans ce contexte, prenant une place importante dans l'historiographie ainsi que dans les commentaires portant sur des représentations à caractère historique.

2 - La fascination du détail

Ce goût du détail historique n'est pas étranger, nous y reviendrons, à un autre élément récurrent dans la réception du détail : sa tendance à fasciner le spectateur. Le détail séduit beaucoup et sa réception en rend compte. Admirer le détail fait partie des plaisirs de l'amateur de peinture qui y trouve même une sorte de jubilation.

Si de nombreux critiques, dont Zola, se moquent de cette passion pour le détail qui semble relever du goût bourgeois, il reste difficile de renoncer à cet agrément. Ainsi, bien qu'il écrive à ce sujet : « Le désir de voir pour le fait de voir est, quant à la masse, le seul à satisfaire : de là sa jouissance du détail¹⁷¹ », Mallarmé demande par ailleurs qu'on ne prive pas les spectateurs habitués à ce plaisir :

Il ne faut viser qu'à ce que le spectateur habitué, parmi la foule ou dans la nature, à isoler le morceau qui lui plaît tout en étant incapable d'oublier tout à fait les détails conspirant à le rattacher à l'ensemble ne doive pas regretter l'absence, dans l'œuvre d'art, de l'un de ses plaisirs habituels, et, tout en se rendant compte qu'il est devant un tableau, croie à moitié voir le mirage d'une scène naturelle¹⁷².

¹⁷⁰ Baudelaire au sujet de la Mort de Marat de David : « Tous ces détails sont historiques et réels, comme un roman de Balzac ; le drame est là, vivant dans toute sa lamentable horreur... » (Charles Baudelaire. « Le musée classique du bazar Bonne-Nouvelle » [1845], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 69).

¹⁷¹ Stéphane Mallarmé, « Pour Whistler », *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1998, p. 337.

¹⁷² Stéphane Mallarmé, « Les impressionnistes et Édouard Manet », *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1998, p. 315-316.

De même, Delacroix se contredit parfois dans son *Journal* où il rapporte la séduction qu'exercent sur lui les détails et le plaisir qu'il y prend, plaisir qu'il ne saurait trouver dans sa propre peinture dont il veut qu'elle puisse s'embrasser d'un seul regard¹⁷³. Cette séduction du détail est donc un élément important de sa réception ; elle a même conduit, nous raconte Daniel Arasse, à la mutilation de la peinture, poussant à son comble l'effet du regard qui retranche littéralement un morceau de l'ensemble : en effet, certains ont découpé des tableaux afin de placer le détail qu'ils avaient choisi au centre d'une nouvelle œuvre ainsi recadrée¹⁷⁴. Il semblerait parfois que le détail ne concerne plus la vue, sens paré, au XIX^e siècle, d'une aura d'objectivité liée à la distance qu'il impose, mais au contraire à l'émotion ou à un sens plus affectif comme le toucher ou, comme dans cette moquerie de Schelling au sujet des tableaux des maîtres hollandais, l'odorat : « On les croirait faits pour l'odorat, car, pour connaître ce par quoi ils veulent plaire, il faut les approcher du visage comme des fleurs »¹⁷⁵. Le détail touche donc, notamment par l'intimité et le rapport privilégié qu'il instaure avec l'œuvre.

G - L'émergence de la matière comme comble du détail

Cette fascination provoquée par le détail et qui conduit à s'approcher toujours plus près de la peinture, a pour effet non seulement de faire perdre l'ensemble de vue, mais

¹⁷³ Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 62.

¹⁷⁴ « Le second exemple, sans doute plus éloquent encore, est apporté par le mariage mystique de Sainte Catherine (Bergame, Academia Carrara) du Vénitien Lorenzo Lotto. À l'origine, la grande zone grise qui en occupe la partie supérieure était occupée par un paysage. Mais, en 1538, quand l'armée française envahit la ville de Bergame où se trouvait le tableau, un officier français découpa le paysage et l'emporta car, comme l'explique au XVII^e siècle, Carlo Rodolfi, il avait été saisi et transporté par son charme (*vaghezza*). D'une certaine manière, cet officier français a été, par son acte de vandalisme, le véritable inventeur du paysage comme genre « autonome » de peinture, et en tout état de cause, son exemple montre que, dès 1538, la beauté d'un paysage et le plaisir artistique qu'il donne étaient, pour le spectateur, indépendants de toute considération du « sujet ». (La destinée de nombreuses peintures, coupées, démembrées, repeintes, etc., montre d'ailleurs que cet officier français n'a pas été le seul à se livrer à cette pratique pour mieux jouir d'une peinture sans avoir à considérer son sujet) ». (Daniel Arasse, « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genres », *Majeur ou Mineur ? Les hiérarchies en art*, Georges Roque (dir.), Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, p. 46).

¹⁷⁵ Friedrich W. J. Schelling, « Peinture : la couleur et le dessin », *Textes esthétiques*, Alain Pernet (trad.), Paris, Klincksieck, 1978, p. 80.

parfois d'oblitérer la représentation elle-même en atteignant son substrat matériel. Pour appréhender ce rapport de l'art à la matière, dépassant la différence entre fragment et détail et celle entre *dettaglio* et *particolare*, Didi-Huberman propose une nouvelle distinction qui précise, en négatif, la définition du détail ; il s'agit de la distinction entre le détail et le pan qu'il formule ainsi :

Le détail se définit ; son contour délimite un objet représenté, quelque chose qui a lieu, ou plutôt qui *a son lieu* dans l'espace mimétique ; son existence topique est donc spécifiable, localisable, comme une *inclusion*. Au contraire, le pan délimite moins un objet qu'il ne produit une potentialité : quelque chose *se passe*, passe, extravague dans l'espace de la représentation, et résiste à « s'inclure » dans le tableau, parce qu'il y fait détonation, ou *intrusion*¹⁷⁶.

Le pan se distingue donc du détail dans son rapport à l'iconicité, il est un accident dans la *mimesis* qui fait apparaître la matière picturale dans l'enchevêtrement de fils rouges de la dentellière de Vermeer¹⁷⁷, par exemple. Cependant, cette distinction entre le détail figuratif et le détail de matière (le pan) est efficace et efficiente si on les envisage à équidistance, depuis le point de vue raisonnable du spectateur. En effet, si on s'approche de trop près, tout détail finit par devenir un pan. Cette question de la perception détaillante débouche inexorablement, sur la question de la position que doit occuper le spectateur.

Chez les historiens de l'art actuels, le détail situé à la limite de la figuration et de la matière fait l'objet d'une véritable fascination que l'on rencontre dans de nombreux essais¹⁷⁸. Nous verrons comment, au XIX^e siècle, est perçu ce lieu de passage entre le

¹⁷⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 315.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 295.

¹⁷⁸ Didi-Huberman, par exemple, propose une analyse de *La Dentellière* de Vermeer fondée sur la description suivante d'une partie du tableau : « C'est une coulée de peinture rouge. Associée, là, à une autre, blanche, moins circonvoluée, mais non moins stupéfiante. Elle surgit du coussin de la dentellière. Elle s'effiloche déraisonnablement, *devant nous*, comme une affirmation subite, sans calcul repérable, de l'existence repérable et frontale du tableau » (*Ibid.*, p. 298). De même, Michael Fried base une partie de son analyse des *Cribleuses de blé* de Courbet sur la ressemblance du blé avec la matière picturale, élément qu'il appelle « grain – pigment » : « Finally, the falling and fallen grain has been rendered by Courbet as a multiplicity of flecks and granules of brownish ochre pigment that even a viewer unaware of any metaphorical dimension to the *Wheat Sifters* might well see as calling attention to its existence as mere stuff – the paint in those area

figuratif et la picturalité, entre le visuel et le tactile, qu'est le détail. Pour cela, nous envisagerons parallèlement l'évolution du propos sur l'image et celle de la peinture moderne qui commence à affirmer sa dimension matérielle.

actually looks *sticky* – wich is to say as the means rather than the product of representational act. » (Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1990, p. 153).

II – Le détail, du tableau à la photographie : la pétition

Goupil

Pour aborder les enjeux du détail au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, nous proposons de nous livrer tout d'abord à l'analyse du discours qu'a généré l'installation de la photographie dans le paysage visuel de la seconde moitié du XIX^e siècle. En effet, le procédé photographique qui, dès son apparition, a été caractérisé par sa capacité à rendre compte des détails¹⁷⁹, a donné lieu à une problématisation très fertile de la notion de détail. Cette réflexion a été amplifiée par la situation ambivalente de ce procédé mécanique de production d'images situé entre science, industrie et art. Le cas que nous avons choisi d'étudier fait converger les différentes valeurs attribuées au détail photographique dans un débat qui a opposé les tenants de la gravure aux partisans de la photographie dans le domaine de la reproduction de tableaux. Après avoir analysé ce débat afin d'en dégager les enjeux majeurs, nous verrons comment le détail y a été connoté de manière à devenir un argument aussi récurrent que malléable, susceptible d'être mis au service des différentes positions.

A - Détail et reproduction d'œuvres d'art

Tout d'abord, en guise d'introduction, notons que dans le contexte de la reproduction de tableaux et de la légitimation de la photographie comme art, l'étude de la notion de détail prend un relief tout particulier. En effet, c'est autour du rendu du détail que s'est construite la singularité de l'image photographique par rapport aux médiums qui faisaient intervenir la main humaine. Nous proposons d'étudier ici comment cette fidélité de l'image photographique au réel, constatée dans ses moindres détails, a pu être envisagée lorsque l'objet de la représentation était pictural. Témoignant des attentes du public en matière de reproduction de tableaux, ces textes nous renseignent sur les critères de

¹⁷⁹ On peut lire, par exemple : « ... ces étonnantes découvertes de MM. Niépce et Daguerre, qui permettaient de reproduire tout ce qui s'offre à nos yeux, dans les moindres détails » (Marc-Antoine Gaudin, *Traité pratique de photographie*, Paris, J.-J. Dubochet, 1844, p. 5).

ressemblance ainsi que sur les conceptions de l'art et de l'objectivité qui avaient cours à l'époque.

Lors de l'apparition de la photographie, de nombreux textes ont répondu à la nécessité de définir et de caractériser ce nouveau procédé de représentation visuelle. L'attribution à la photographie d'un statut singulier parmi les techniques de production d'images s'est effectuée à travers de nombreux débats dont l'enjeu principal, comme pour la querelle qui nous occupe, était de déterminer sa place dans la hiérarchie des arts. Pour cela, les auteurs ont comparé la photographie aux autres médiums redéfinissant notamment, pour chacun d'eux, les paramètres de la ressemblance et de l'imitation du réel. C'est ainsi que le discours sur la photographie, qui introduisait un nouveau type de rapport mimétique, a permis le renouvellement du regard que l'on portait sur les images et l'actualisation de problématiques qui émaillaient les textes les concernant, comme, entre autres, les notions d'idéal et d'objectivité.

La multiplication des occurrences du mot dans ce contexte en témoigne : le détail est très vite apparu comme l'élément central autour duquel s'articulait toute comparaison avec l'image photographique. La notion générique de détail, présente dès les textes annonçant l'invention du daguerréotype, semblait permettre de décrire le plus adéquatement la singularité des images photographiques. Le détail s'est donc imposé comme un vecteur privilégié pour penser et décrire la photographie.

Au XIX^e siècle, une bonne reproduction de tableaux n'était pas nécessairement une copie exacte et la fidélité qui se mesure à l'aune du détail n'était pas d'abord valorisée. Ainsi, la conception qu'expose le critique De La Gavinié, bien qu'elle soit encore d'actualité aujourd'hui, n'était pas du tout partagée à l'époque où il écrit cet article :

Or, puisque l'on accepte de si bonne grâce, dans le domaine de la peinture, la reproduction textuelle du fait, comment se montrer plus difficile là où l'imitation absolue est en apparence l'unique condition à remplir, là où il s'agit non pas d'exprimer une pensée personnelle, mais de copier avec le plus de fidélité possible les formes de la pensée d'autrui ? Que la brosse ou le crayon ait gardé en face de la nature une certaine indépendance, voilà, dirait-on, ce qu'il est juste d'accorder ; le peintre quelle que soit sa soumission aux leçons de la réalité, est tenu du moins d'agencer, de

combiner des tons, et, n'eût-il d'autre besoin que de choisir entre les divers éléments que cette réalité lui offre, une pareille tâche laisserait encore une part au goût et à l'imagination ; mais le graveur, qu'a-t-il à faire de son sentiment propre ?¹⁸⁰

Pour la plupart des auteurs qui ont pris part au débat opposant, en ce qui concerne la reproduction de tableaux, les tenants de la gravure de ceux de la photographie, la gravure devrait jouir des mêmes privilèges que la peinture. On semblait juger nécessaire que la gravure se réservât une marge d'interprétation, entre autres à cause du format différent dans lequel elle opérait¹⁸¹. Par ailleurs, les libertés prises par les graveurs qui reproduisaient un tableau restaient très appréciées, y compris par les défenseurs de la photographie tel Burty¹⁸². Pour cette dernière, en revanche, les choses se présentaient autrement : alors que la gravure était associée à l'imitation, avec tout ce que cela comportait de liberté, la photographie semblait se situer, elle, du côté de la copie, c'est-à-dire de la reproduction fidèle. Or c'est dans le rendu des détails que se manifestait cette spécificité de la photographie. Envisagé ainsi, le débat sur l'imitation et l'interprétation redoublait, en filigrane, la querelle bien plus ancienne qui s'était articulée autour de la question de l'idéalisation et qui habite encore, à la période qui nous occupe, le discours de la critique sur le réalisme littéraire et pictural. En effet, selon un détracteur de la photographie comme Boulanger, l'imitation parfaite ne saurait être un objectif que si l'on n'a pas de pensée à exprimer. C'est cette préexistence de l'idée par rapport à l'exécution est un principe majeur de la *mimesis* qui allait se transformer, à partir du romantisme, en intériorité

¹⁸⁰ De La Gavinie, *La Lumière*, 26 mars 1859.

¹⁸¹ Certains, comme Delaborde, voient dans la gravure un véritable commentaire de l'œuvre originale : « La gravure a donc une double tâche à remplir. Elle doit à la fois copier et commenter la peinture, sous peine d'abdiquer ses privilèges et de se dérober aux conditions de l'art. » (Henri Delaborde, « La photographie et la gravure », *Revue des deux mondes*, 1^{er} avril 1856). Ségolène Le Men a développé cette idée dans un article où elle envisage la gravure comme un métalangage (Ségolène Le Men, « La gravure, instrument critique », *48/14*, n° 5, 1993, p. 83-95).

¹⁸² Burty inscrit ainsi la photographie dans un rapport hiérarchique avec la gravure : « Nul doute que, dans un temps très-court, elle ne tue cette gravure et cette lithographie de pacotille, éditées sans conscience pour le besoin des âmes peu délicates, en fournissant à meilleur compte des modèles relativement supérieurs ; mais elle s'arrête à l'idéalisation, et c'est là justement que commence le rôle du graveur et du lithographe de talent. » (Philippe Burty, « Exposition de la société française de photographie », *Gazette des beaux-arts*, 1859, p. 211).

psychologique¹⁸³. Dans cette perspective, la photographie proposait un tout autre type d'image, une image qui ne laissait pas de place à la préséance d'un concept ni à une forme quelconque d'expressivité.

On comprend donc que, pour les tenants de la gravure, il ait été plus important de fournir une œuvre d'art au public que de rendre compte des moindres détails d'un original. Cette conception trahit un rapport singulier au savoir de l'œuvre qui trouvera sa formulation sous la plume de Proust rappelant que sa grand-mère lui procurait des reproductions d'œuvres architecturales réalisées par de grands artistes afin de lui offrir le « degré d'art en plus »¹⁸⁴. Ainsi, la médiation de l'interprétation, c'est-à-dire l'affirmation d'un regard singulier porté sur l'œuvre, était considérée comme le meilleur moyen d'y accéder. De plus, la gravure était souvent perçue comme un relais nécessaire entre le tableau et la photographie, en raison de la nature même de la photographie qui rendait peu justice aux couleurs et favorisait plutôt le rendu de la forme, à entendre aussi comme la forme du moindre détail.

La photographie jouait ainsi un rôle important dans le processus d'appropriation des œuvres par le grand public, car elle en réduisait le format et les introduisait dans un contexte privé et intime, propice à la jouissance des détails auxquels, pourrait-on dire, il était dans sa nature même de ne pouvoir résister. Cette particularité contribuait à expliquer le succès des reproductions photographiques de tableaux, notamment ceux de Meissonier qui présentaient un rendu très méticuleux des détails. C'est ce dont témoignent plusieurs textes qui accusent les peintres de chercher à donner à leur tableau un caractère

¹⁸³ Philippe Junod, *Transparence et opacité : Essai sur les fondements de l'art moderne*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004 [1976], p. 151.

¹⁸⁴ « elle eût aimé que j'eusse dans ma chambre des photographies des monuments ou des paysages les plus beaux. Mais au moment d'en faire l'emplette, et bien que la chose représentée eût une valeur esthétique, elle trouvait que la vulgarité, l'utilité reprenaient trop vite leur place dans le mode mécanique de représentation, la photographie. Elle essayait de ruser et sinon d'éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire, d'y substituer pour la plus grande partie de l'art encore, d'y introduire comme plusieurs « épaisseurs » d'art : au lieu de photographies de la Cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés, et préférait me donner des photographies de la Cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art en plus. » (Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987, p. 40).

« photogénique » afin de vendre davantage de reproductions. La photographie y apparaît alors comme un véritable fléau puisqu'elle était à même d'influencer le mode de production et le style des œuvres.¹⁸⁵

Les implications du détail photographique dans le contexte de la reproduction de tableaux sont donc multiples et opèrent à plusieurs niveaux ; les différentes connotations que l'on confère au détail lui permettent d'être convoqué à titre d'argument favorable ou défavorable à la reproduction photographique de tableaux.

B - Le contexte historique dans lequel s'inscrit la signature de la pétition

Pour observer au plus près des textes les enjeux attachés à la notion de détail lorsqu'elle est abordée dans le contexte de la reproduction de tableaux, nous proposons d'étudier l'ensemble des écrits auxquels a donné lieu une querelle ayant opposé, autour de cette question, des graveurs et des photographes : il s'agit du débat généré par la publication de la pétition Goupil. Le 1^{er} février 1859, une pétition adressée à Napoléon III était déposée chez Adolphe Goupil, un des plus importants éditeurs français d'images. Les signataires s'élevaient contre ce qu'ils présentaient comme la « contrefaçon » pratiquée par les photographes étrangers qui dupliquaient, dans un but commercial, des œuvres d'art ou leurs reproductions gravées sans s'acquitter des droits de reproduction. Cette démarche s'inscrivait dans un mouvement amorcé par la récente signature d'une convention entre la France et le canton de Genève destinée à instaurer une réglementation entre les deux États en ce qui concerne la propriété intellectuelle¹⁸⁶ et, en particulier, la reproduction d'œuvres

¹⁸⁵ « Ne peut-on pas rendre responsables quelques-uns de nos peintres modernes du tort fait aujourd'hui à l'art de la gravure et, par suite, de l'indifférence pour nos graveurs, qui est, nous le disons hautement, une véritable calamité ? La photographie est parvenue à dominer le talent de quelques jeunes artistes : on dirait qu'ils lui ont voué le pinceau et la palette. » (Léon Boulanger, « De l'art de la gravure et de l'avenir des graveurs en France », *Revue des Beaux-arts*, 1859, p. 44).

¹⁸⁶ L'annonce de cette convention, signée en octobre 1858, a été publiée dans *Le Moniteur* en janvier 1859. Un peu plus tard, en 1886, la convention de Berne a consacré l'internationalisation de la notion de propriété intellectuelle. Dans le premier article du débat, Léon Boulanger écrit : « En attendant qu'on puisse conclure un traité international complet, nous trouvons, dans le *Moniteur* du 20 janvier, la promulgation d'une

d'art visuelles. Le même jour, la *Revue des Beaux-arts* publiait un article de Léon Boulanger, son directeur, intitulé « De l'art de la gravure et de l'avenir des graveurs en France »¹⁸⁷ qui, sans insister sur les enjeux nationaux, proposait un long développement sur le travail du graveur et sur les dangers encourus par cette pratique séculaire face aux développements de la photographie.

Les deux documents soulignaient le préjudice moral subi par les graveurs et s'accordaient à présenter les possibilités qu'offrait la photographie en matière de reproduction d'œuvres d'art comme la cause de la fin programmée de la gravure dont la pratique cesserait d'être rémunératrice. Ils dénonçaient une conduite répandue consistant à photographier des reproductions gravées d'œuvres afin de les commercialiser sans l'accord du détenteur des droits d'auteur. Le nouveau procédé industriel permettait, en effet, de produire aisément et à grande échelle des images qui seraient vendues comme des reproductions de tableaux. D'une part, le négatif photographique simplifiait la multiplication de l'image en un très grand nombre d'exemplaires ; d'autre part, les gravures offraient une facilité d'accès et de manipulation qui les rendait plus commodes à photographier que les œuvres originales. Ce qui semble avoir posé problème aux signataires de la pétition concernait davantage la question des redevances que celle de l'appropriation en tant que telle car, à cette époque, la distinction entre original et reproduction ne faisait pas partie des préoccupations quant à l'image.

Cette prise de position en faveur des graveurs jugés victimes de la concurrence déloyale des photographes, a vite pris l'ampleur d'une cabale de sorte que plusieurs journaux sont entrés dans la mêlée. Bien que la même problématique ait déjà été soulevée

convention conclue entre la France et le Canton de Genève pour la propriété des œuvres d'esprit et d'art. Ce traité garantit la propriété des Genevois et les oblige synallagmatiquement à respecter la propriété des artistes et éditeurs français. Nous voici donc en possession d'un nouveau traité-modèle. Il nous est permis de l'envisager comme un essai tenté pour mettre fin à une si grande détresse. Cette loi, en devenant universelle, satisferait les intérêts de tous. » (Léon Boulanger, « De l'art de la gravure et de l'avenir des graveurs en France », *Revue des beaux-arts*, 1859, p. 47).

¹⁸⁷ Léon Boulanger, « De l'art de la gravure et de l'avenir des graveurs en France », *Revue des beaux-arts*, 1859, p. 43.

par Delaborde en 1856¹⁸⁸, elle a néanmoins¹⁸⁹ trouvé là, pour la première fois, un véritable retentissement public dépassant le domaine de l'art, ce que montre bien la participation d'un quotidien comme *Le Journal des débats politiques et littéraires*¹⁹⁰. Le sujet de la discussion, dans la dizaine d'articles publiés autour de la pétition Goupil, s'est cependant très tôt détourné de la question des droits d'auteur pour revenir aux querelles essentiellement esthétiques qui avaient accompagné l'avènement de la photographie. Le débat déjà mené sur la légitimité et sur la valeur artistique du nouveau médium s'est simplement trouvé réactualisé par sa transposition dans le contexte de la reproduction photographique de tableaux. En effet, la plupart des auteurs n'aborderont pas vraiment les questions concernant la duplication de peintures ou de gravures, mais revinrent plutôt sur des enjeux plus génériques inhérents au statut du médium lui-même. L'attribution d'une valeur artistique à l'image photographique n'était d'autre part pas sans implications pour la reproduction de tableaux car, selon la conception traditionnelle, les reproductions exécutées par des graveurs ou des copistes exigeaient non seulement des compétences techniques et une grande habileté mais aussi des qualités interprétatives. L'imitation des anciens faisant partie de la formation académique¹⁹¹, on comprend que la reproduction manuelle ait appartenu de plein droit au domaine de la pratique artistique, ce qui expliquerait l'énergie mise à en exclure la photographie. Dans cette perspective, Latreille, un critique favorable à la photographie, remarque que, pour effectuer une bonne reproduction photographique de tableau, il faut connaître les techniques de la peinture aussi bien qu'un peintre¹⁹². Même si

¹⁸⁸ Henri Delaborde, « La photographie et la gravure », *Revue des deux mondes*, 1^{er} avril 1856, p. 617-638.

¹⁸⁹ C'est dans les années 1850 que la photographie a connu les premiers développements technologiques qui ont rendu possible la reproduction d'œuvres d'art à grande échelle (Trevor Fawcett, « Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction », *Art History*, n° 2, vol 9, 1986, p. 190).

¹⁹⁰ Étienne-Jean Delécluze, « Feuilleton du journal des débats : gravure », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 12 février 1859.

¹⁹¹ Patricia Mainardi, « Copies, Variations, Replicas : Ninetenth-Century Studio Practice », *Visual Resources*, n°, vol 15, 1999, p. 127.

¹⁹² « Tout ce que l'artiste peintre sait sur la perspective, sur les effets, sur la lumière, le photographe doit le savoir. » (Édouard de Latreille, « La photographie à l'exposition des beaux-arts », *Revue des beaux-arts*, juillet 1859, p. 260).

la rapidité d'exécution et la rentabilité des reproductions gravées avaient souvent eu préséance sur leur valeur artistique¹⁹³, cette valeur ne reposait pas sur la fidélité de la gravure à l'original, notion anachronique qui n'est presque pas prise en considération par les auteurs ; elle était plutôt fondée sur le critère, bien plus subjectif, du respect de l'esprit que l'artiste avait insufflé à son œuvre.

Ainsi, le conflit qui nous occupe semble d'emblée viser un objectif qui dépasse les frontières de son propre objet. Les textes auxquels il a donné lieu invoquent des arguments si éloignés des problèmes spécifiques que pose la photographie dans le contexte de la reproduction de tableaux qu'il semble que le terme même de débat soit à revoir et à nuancer. Tout d'abord, nous venons de le suggérer, bon nombre des arguments invoqués semblent empruntés à des querelles précédentes. De même, la plupart des auteurs et des revues qui interviennent à propos de la pétition lancée par Goupil avaient déjà été impliqués dans différents contentieux liés à la photographie¹⁹⁴. Tout réfère donc à un débat ancien, déjà mené¹⁹⁵, ce qui amplifie l'effet d'intertextualité et de polyphonie déjà signalé par le volume des citations sur lesquelles s'appuient la plupart des auteurs. À quoi bon remettre en cause une nouvelle fois la légitimité de la photographie alors même qu'elle semblait avoir gagné cette bataille ?

En effet, au cours de l'année 1859, la photographie, dont les productions étaient jusque-là exposées au Palais de l'industrie, venait d'obtenir une place au Palais des beaux-arts, à proximité des tableaux, dans une salle adjacente¹⁹⁶. Ainsi, ce n'était plus le médium

¹⁹³ « ...heureux s'il [l'artisan photographe] peut joindre à ses travaux de longue haleine quelques essais d'une exécution plus rapide, mais peu rémunérée. » (Léon Boulanger, « De l'art de la gravure et de l'avenir des graveurs en France », *Revue des beaux-arts*, 1859, p. 46).

¹⁹⁴ C'est le cas, par exemple, de la *Revue des deux mondes* et de la *Revue des beaux-arts*.

¹⁹⁵ En effet, la question de la valeur artistique de la photographie est récurrente au cours des années 1850 et en particulier, comme le remarque André Rouillé, à partir de 1855, année de l'Exposition universelle : « C'est en 1855 que s'engage un débat de fond sur le statut et les usages des images photographiques – sur leur rapport d'un côté avec l'art, de l'autre avec la science et l'industrie. » (André Rouillé, « La photographie entre controverses et utopies », *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy (dir.), Paris, Créaphis, 1992, p. 249).

¹⁹⁶ « Cette année, enfin, la société a obtenu du gouvernement, au palais des Champs-Élysées, un espace distinct il est vrai des beaux-arts, mais qui, par sa contiguïté avec ceux-ci, acquiert aux yeux du public une

lui-même et ses performances technologiques qui se trouvaient mis en évidence, mais bien les images reproduites dans leur dimension artistique. Si cette exposition a valu à la photographie les foudres de Baudelaire, c'est bien parce qu'elle était le signe d'un déplacement des valeurs attachées à la photographie et d'une certaine évolution dans la réception du médium. Même si le cas qui nous occupe précédait de quelques mois l'exposition du Palais des beaux-arts, l'éventualité d'y déplacer les photographies était déjà en discussion au moment où la pétition fut déposée chez Goupil¹⁹⁷; celle-ci se situe donc dans un contexte où les conceptions de la photographie avaient évolué¹⁹⁸. Ainsi, Édouard de Latreille peut-il convoquer un argument d'autorité en écrivant : « Qui oserait aujourd'hui refuser ce titre d'artiste à Daguerre, à Le Gray, à Nadar, au comte Aguado, à Disdéri et à tant d'autres, qui joignent à leur talent en chimie tant de goût, d'habileté et de délicatesse dans l'exécution de leurs épreuves ? »¹⁹⁹.

Moins que de s'engager dans un nouveau débat, il semble qu'il s'agissait surtout, pour les tenants de la photographie, de conserver un terrain déjà conquis. Au sein de ce long processus de légitimation de la photographie, l'année 1859 marque un véritable tournant. Bien qu'il soit difficile d'envisager indépendamment la pétition Goupil et

importance qui lui fait une sorte de réhabilitation. » (Philippe Burty, « Exposition de la société française de photographie », *Gazette des beaux-arts*, 1859, p. 209).

¹⁹⁷ Il semblerait que cette initiative n'ait été prise qu'à l'issue de différents conflits et de décisions contradictoires dont rendent compte les procès-verbaux publiés par le *Bulletin de la société française de photographie*. « Nous croyons devoir rappeler à nos lecteurs que la troisième Exposition publique de la société française de photographie aura lieu cette année du 1^{er} avril au 15 juin prochain au palais de l'Industrie, dans un emplacement spécial, en même temps que l'exposition de peinture. » (« Troisième exposition publique de la société française de photographie », *Bulletin de la société française de photographie*, Février 1859, p. 56).

¹⁹⁸ La Gavinie a bien saisi que ce déplacement de la photographie au sein de l'exposition constituait une véritable reconnaissance officielle ; il achève ainsi un article défendant la photographie contre les signataires de la pétition Goupil : « Le gouvernement l'a si bien compris, qu'il ouvre aujourd'hui, dans son palais de l'Exposition, des salles particulières à la photographie. Cet encouragement sérieux, refusé il y a quelques années, n'établit-il pas le retour de l'opinion en faveur de l'art dont le journal dans lequel nous écrivons ces lignes a été le premier vulgarisateur ? » (La Gavinie, *La Lumière*, 26 mars 1859).

¹⁹⁹ Édouard de Latreille, « La gravure et la photographie, à M. Léon Boulanger, directeur de la revue des Beaux-arts », *Revue des beaux-arts*, 1859, p. 113. (Cet article est presque intégralement cité dans La Gavinie dans *La Lumière*, 26 mars 1859, p. 52).

l'Exposition des beaux-arts²⁰⁰, la polémique à laquelle la première a donné lieu problématise bien mieux, selon nous, la notion de détail, car la photographie y est abordée de manière plus complexe qu'à travers les plaidoyers en faveur de son statut d'art.

L'entrée de la photographie dans un domaine jusque-là réservé aux productions de la main humaine génère, en effet, une nouvelle polémique accompagnée de prises de positions tranchées. *L'art du XIX^e siècle* et *La Lumière* prennent parti pour la photographie tandis que *Le Journal des débats* soutient la gravure sans faire directement référence à la pétition. Quant à la *Revue des beaux-arts*, elle publie, en plus de l'article de Boulanger, une réponse d'Édouard de Latreille qui présente une opinion tout à fait contraire à celle de son directeur de manière à montrer l'ouverture de la revue²⁰¹. On assiste au même phénomène à la revue *L'art du XIX^e siècle*²⁰² où Arsène Durand et Justin Liénard écrivent respectivement au nom des photographes et au nom des graveurs. Cette divergence de points de vue se retrouve au sein même de la plupart des articles qui défendent la photographie. En effet, la majorité des auteurs citent la pétition en intégrant les arguments de l'adversaire, comme si le débat en lui-même conférait une légitimité au médium photographique. La stratégie permet souvent de tourner en ridicule les opposants à la photographie. De La Gavinié, par exemple, entame ainsi un article publié le 12 mars 1859 dans *La Lumière* :

Sous prétexte de défendre les intérêts de la gravure, quelques journaux prêchent depuis quelques jours une vraie croisade contre la photographie. *Le Courrier de Paris*, le grave *Constitutionnel*, *l'Union*, la sérieuse *Revue des Deux Mondes* et le *Journal des Débats* lui-même ont pris part en même temps à cette attaque inattendue. D'où vient l'organisation de cette

²⁰⁰ Ainsi, par exemple, Philippe Burty écrit : « Lorsque, il y a quelques mois, une discussion passionnée s'éleva entre les éditeurs, qui croyaient leurs intérêts compromis, et les photographes, ardents comme tous les nouveaux venus dans la lice, la *Gazette des Beaux-Arts* dut attendre que les esprits se fussent calmés, et l'exposition qui vient de s'ouvrir lui fournit aujourd'hui toute liberté pour donner son avis sur la question. » (Philippe Burty, « Exposition de la société française de photographie », *Gazette des beaux-Arts*, 1859, p. 210).

²⁰¹ Édouard de Latreille, « La gravure et la photographie, à M. Léon Boulanger, directeur de la revue des Beaux-arts », *Revue des beaux-arts*, 1859, p. 113-115.

²⁰² Arsène Durand, « La photographie, la gravure et la pétition signée chez Monsieur Goupil », *L'art du XIX^e siècle* (Tome IV), 1859, p. 51-52 et Justin Liénard, « Réponse au projet de pétition adressée à S.M. l'empereur par MM. les Graveurs et Lithographes », *L'art du XIX^e siècle* (Tome IV), 1859, p. 64-66.

formidable ligne de bataille ? Qui a dirigé si habilement et avec tant d'ensemble la stratégie du combat ? On le pense bien, ce n'est pas le hasard qui a fait éclater à la fois dans six journaux ces tirades anti photographiques. Il fallait une influence sérieuse pour obtenir ainsi le concours d'une partie si brillante de la presse française !²⁰³.

Les informations contenues dans cette tirade sont inexactes et trahissent l'intention de l'auteur d'inscrire la pratique qu'il défend dans le contexte d'une bataille en règle, voire d'un complot. En effet, un seul des journaux mentionnés (et il y en a cinq et non pas six), *Le Journal des Débats* dont De La Gavinié cite l'article de Delécluze, a exploité la polémique soulevée par la pétition²⁰⁴. En effet, le retentissement de l'affaire Goupil se limite plutôt aux revues spécialisées en arts visuels. Contrairement à ce que l'auteur veut laisser entendre, la querelle n'a pas provoqué beaucoup de réactions et la photographie ne fait pas face à une cabale. Cette stratégie a des avantages indéniables : défendre une pratique intéressante quelques initiés, en l'occurrence les lecteurs de *La Lumière* auxquels l'auteur s'adresse, contre une masse fictive de détracteurs (tous les journaux cités pour leur opposition sont généralistes et rencontrent donc un public large) n'est pas sans rappeler la rhétorique romantique défendant une figure d'artiste, seul contre tous, incompris de son temps, résistant aux brimades par la seule force de sa vocation²⁰⁵. Lorsqu'il affronte ainsi l'incompréhension de ses contemporains, le photographe se place de manière non équivoque du côté des artistes²⁰⁶.

²⁰³ De La Gavinié, « Chronique », *La Lumière*, n° 11, 12 mars 1859.

²⁰⁴ La livraison du 1^{er} mars 1859 de *La Revue des deux mondes* fait allusion à Champfleury et au réalisme mais ne va pas jusqu'à évoquer la photographie. De plus, le numéro du 31 janvier 1859 du *Courrier de Paris* mentionne, dans sa « Chronique parisienne », l'exposition de gravures du comte d'Espagnac sans pour autant comparer ces gravures à des photographies.

²⁰⁵ Nathalie Heinich, *L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

²⁰⁶ Suivons ici le conseil de McCauley selon qui cette attribution du statut d'artiste est assez récurrente dans le langage général, surtout en ce qui concerne les arts décoratifs, pour qu'il soit exclu de la prendre au premier degré (Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness : Commercial Photography in Paris 1848-1871*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994, p. 30). De plus, la vocation de la plupart des studios parisiens n'est pas artistique. Encore une fois, rappelons que notre étude porte sur les conceptions générales dont témoignent les textes et donc sur la place du détail dans le discours sur la photographie. Bien souvent, la

Grâce à cette rhétorique, l'éloge de la photographie apparaissait nécessaire alors que le nouveau médium était traité avec indifférence par les tenants de l'estampe, notamment au sein de l'Académie. En effet, les défenseurs de la gravure semblaient prendre position de manière nettement moins ferme que les tenants de la photographie. Leur réaction consistait le plus souvent en la publication d'articles qui, bien qu'ils ne mentionnent pas la pétition, défendaient la valeur de la gravure et, rappelant dans quelle tradition séculaire elle était inscrite, lui conféraient un véritable statut patrimonial²⁰⁷. Leur argumentaire faisait ainsi appel à un bon sens que l'apparition d'un nouveau médium aurait fait perdre aux contemporains pris d'un enthousiasme frénétique pour la nouveauté.

Bien qu'il ait été un peu artificiel, le soi-disant débat autour de la photographie a cependant beaucoup à nous apprendre sur le rôle qu'a pu jouer, dans ces circonstances, la question du détail. Précisons d'abord que la mise en procès de la photographie a entraîné une série d'oppositions systématiques et rigides interdisant toute nuance, notamment en ce qui concerne la spécificité des médiums en matière de reproduction. En effet, toutes les techniques dont étaient issues les images n'ont pu être inscrites dans ce système que par l'aplanissement de leurs différences, le but visé étant la formation de deux groupes distincts et opposés : d'une part, les techniques traditionnelles de représentation visuelle parmi lesquelles on comptait la lithographie, en oubliant les réserves dont elle avait fait l'objet au début du siècle ; d'autre part, l'ensemble des images produites par des procédés photographiques qui comprenait autant les daguerréotypes que les différents tirages sur papier, même s'ils ne présentaient pas tous la même qualité dans le rendu²⁰⁸. En ce qui

réalité des choses est beaucoup plus complexe que ne le laissent penser les raccourcis auxquels se livrent les auteurs pour présenter une version simplifiée, voire idéalisée, de la situation de la photographie.

²⁰⁷ « On ne saurait se le dissimuler : cet art cultivé avec tant de supériorité en France, cet art qui partage avec l'imprimerie l'honneur de reproduire et de consacrer la pensée humaine en lui donnant en quelque sorte un corps indestructible, il est menacé de mort. » (Étienne-Jean Delécluze, « Feuilletton du journal des débats : gravure », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, samedi 12 février 1859).

²⁰⁸ « Cette opposition semble d'autant plus artificielle que les frontières entre les différents médiums étaient perméables comme en témoignent la formule « héliogravure » ou encore l'usage séculaire de la chambre noire en peinture. Quant à la différence de précision du rendu entre le daguerréotype et l'image sur papier, elle persiste bien que nivelée, dès 1848, par l'utilisation que fait Niépce de Saint-Victor du négatif en verre et de

concerne la reproduction de tableaux, la photographie, on le verra plus précisément, était souvent opposée à la gravure parce qu'elle ne s'adaptait pas à la taille de la reproduction en ne permettant pas d'opérer un choix dans les détails. Pourtant, les graveurs utilisaient déjà depuis longtemps la photographie afin de travailler plus rapidement et d'effectuer des changements d'échelle géométriquement conformes²⁰⁹. Malgré ceci, la photographie continuait d'être dévalorisée par rapport aux qualités expressives de la gravure alors qu'on feignait d'ignorer sa capacité de reproduction rapide et à moindre coût. L'argument de la non-pérennité de la photographie est aussi invoqué à deux reprises alors que l'héliogravure permettait d'y remédier depuis 1855²¹⁰.

En dernière analyse, la lecture des articles rédigés à l'occasion du dépôt de la pétition Goupil révèle que l'opposition entre gravure et photographie n'a été utilisée qu'au détriment de cette dernière, les tenants de la photographie cherchant simplement à l'inscrire dans la tradition des arts visuels. Cependant, plusieurs éléments font quand même consensus entre les différents protagonistes du conflit. Tous s'accordent, par exemple, pour approuver le projet de loi visant à interdire la contrefaçon. De plus, ils reconnaissent aussi que la photographie fait du tort à la gravure d'un point de vue strictement commercial²¹¹ et nul ne s'étonne que Goupil lui-même vende aussi des photographies²¹². L'enjeu principal

l'albumine. » (*Histoire de la photographie*, Jean-Claude Lemagny et André Rouillé (dir.), Paris, Larousse, 1998, p. 30).

²⁰⁹ R. W. Buss, « La photographie appliquée à la gravure (Extrait du *Journal de la Société photographique de Londres*) », *La Lumière*, 9 avril 1859, p. 58.

²¹⁰ Burty évacue la question en convoquant à nouveau une hiérarchisation des pratiques dans le domaine de la photographie : « Enfin on a reproché à la photographie son manque de solidité. L'accusation est plus spécieuse que vraie. Les épreuves de pacotille filent vite, mais celles qui sont bien fixées au muriade d'or sont inaltérables à l'égal d'une gravure ; il est certain que ni l'action de la lumière, ni celle de l'humidité ne peuvent les modifier lorsque l'opération du fixage a été complète ». (Philippe Burty, « Exposition de la société française de photographie », *Gazette des beaux-arts*, 1859, p. 212). De plus, le problème de la pérennité se posait surtout quant à la reproduction de l'image positive (*Histoire de la photographie*, Jean-Claude Lemagny et André Rouillé (dir.), Paris, Larousse, 1998, p. 32).

²¹¹ Ainsi, De la Gavinie a pu écrire : « Nous ne voulons pas contester ici le tort porté à la gravure par la photographie. » (De La Gavinie, « Chronique », *La Lumière*, n° 11, 12 mars 1859).

²¹² Pierre-Lin Renié, « Les premiers pas de l'édition photomécanique : l'exemple de la phytoglytie chez Goupil et Cie », *Les cahiers de l'estampe contemporaine*, n° 5, vol. 2, 1993, p. 32. De plus, Stephen Bann nous apprend qu'en 1858 Goupil publie un catalogue de l'œuvre de Delaroche photographiée par Bingham

de la pétition Goupil étant d'encourager l'État à légiférer pour mieux défendre les droits d'auteur des graveurs, c'est sur ce point-là qu'on aurait pu s'attendre à des oppositions ; or il n'en fut rien, bien au contraire. Nul ne conteste, d'une part, que soit pratiqué un commerce de reproductions de tableaux sous forme de photographies prises à partir de gravures. De même, l'intérêt et l'importance de la gravure d'interprétation dans le paysage artistique ne font l'objet d'aucune remise en cause malgré le fait que les graveurs produisaient très souvent leurs images à la va-vite, à cause de la faible rémunération de leur travail²¹³. Certains graveurs en étaient même venus à décalquer des photographies, ce qui constituait un important gain de temps²¹⁴.

C - Enjeux économiques et nationalistes

L'analyse des connotations attachées au détail implique de les mettre en relation avec un contexte, ce qui rend nécessaire la prise en compte d'éléments apparemment étrangers à la question du détail, mais nécessaires à la compréhension des valeurs, incluant les valeurs idéologiques, dont il a pu être affecté. Par exemple, comme l'a remarqué François Brunet²¹⁵, ce sont des considérations nationalistes qui auraient amené l'Académie

qui a clairement opéré d'après des gravures commandées par ailleurs à Goupil (Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée : l'économie visuelle au XIX^e siècle », *Études photographiques*, n° 9, 2001).

²¹³ « La demande croissante d'images, l'apparition de la lithographie puis de la photographie conduisent les graveurs à produire rapidement des œuvres de second plan, souvent exécutées dans un mélange d'aquatinte, de manière noire et d'eau-forte. La famille Jazet, entre autres, s'en est fait une spécialité, conjointement avec Goupil, à tel point que l'on parle à l'époque de « procédé Goupil » pour définir de telles pratiques. Les catalogues de l'éditeur pour la période 1840-1870 renferment une myriade d'images de ce type [...] » (Pierre-Lin Renié, « Guerre commerciale, bataille esthétique : la reproduction des œuvres d'art par l'estampe et la photographie, 1850-1880 », *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Véronique Goudinoux et Michel Weemans (dir.), Bruxelles, La lettre volée, 2001, p. 62). Il est aussi fait mention de ce genre de pratique parmi les solutions qu'Anatole, personnage des frères Goncourt, trouve pour survivre grâce à son art (Edmond et Jules Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996 [1867], p. 152).

²¹⁴ « De là d'insurmontables difficultés lorsqu'il s'agit de rendre l'effet coloré d'un tableau ; mais du moins elle donne au dessinateur un calque fidèle, de la grandeur qu'il désire, et qu'il n'a plus qu'à remplir de son modelé. » (Philippe Burty, « Exposition de la société française de photographie », *Gazette des beaux-arts*, 1859, p. 212).

²¹⁵ « En se doublant d'une rivalité franco-britannique, la procédure radicalisa l'opposition de deux « inventions de la photographie », parallèles, l'une française et sur métal, et l'autre anglaise et sur papier, qui ne devaient converger que peu à peu. » (François Brunet, *Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 65).

des sciences à privilégier le daguerréotype au détriment de divers autres procédés photographiques, comme le procédé sur papier de Bayard. En effet, on opposait alors le daguerréotype français au talbotype anglais qui présentait certes beaucoup d'avantages, mais n'offrait pas un rendu des détails comparable à celui du daguerréotype dont c'était la principale force. Pour cette raison, tout procédé sur papier était identifié à l'invention anglaise et s'est trouvé ignoré.

Les enjeux économiques relatifs au commerce de reproductions d'œuvres d'art étaient aussi très importants dans le contexte d'une prolifération des documents imprimés et d'une introduction massive de l'image dans la sphère privée, non seulement à titre d'élément de décoration, mais aussi à travers de nouveaux modes de collection comme les albums. Dans ce sens, la pétition Goupil était indubitablement liée à des intérêts commerciaux et ce d'autant plus qu'elle émanait d'un éditeur. En effet, les éditeurs autant que les graveurs avaient à s'inquiéter de la reproduction photographique d'œuvres gravées, même si leur réalisation avait tout d'abord été perçue comme un investissement. À l'époque, la rentabilisation de la gravure était déjà préoccupante puisque Adolphe Goupil, l'initiateur de la pétition, utilisait lui-même la photographie pour reproduire des œuvres d'art. Le fait qu'aucun protagoniste du débat²¹⁶ n'ait mentionné cet élément, apparemment paradoxal, montre bien que le véritable enjeu de la pétition était d'éviter que des photographies ne soient réalisées et commercialisées de façon illégale, à partir de gravures payées par des éditeurs qui n'en tireraient aucun profit. Ainsi, la pétition visait une situation tout à fait précise et n'a débordé sur des questions esthétiques que dans la mesure où certains de ses énoncés, repris et complétés par l'article de Boulanger, présentaient une critique plus générale de la photographie : « Ainsi fait la photographie, après avoir tué l'art,

²¹⁶ Cependant, Liénard accuse les éditeurs d'être responsables cet état de fait : « Si la photographie était le fléau réel, le fléau destructeur de la gravure, il faudrait alors en accuser MM. les éditeurs qui, les premiers, ont répandu cette *peste* pour le gain du moment, étalant et vantant outre mesure cette nouvelle invention, manquant ainsi de prévoyance et restant dans les bas-fonds du mercantilisme, tâchant d'arriver à vendre zéro, comme ceux qui expédient des pendules sans mouvement, et des bouteilles d'eau comme vins fins. » (Justin Liénard, « Réponse au projet de pétition adressée à S. M. L'Empereur par MM. les Graveurs et Lithographes », *L'art du dix-neuvième siècle*, 1859).

elle trafique du travail d'autrui »²¹⁷. Cette déclaration montre comment une hostilité, à l'origine de nature esthétique, se double ici d'une préoccupation économique. *Le Journal des débats* est encore plus explicite : « La photographie, avec sa faculté de tout absorber et de tout reproduire, favorise la contrefaçon »²¹⁸.

Il est clair que l'enjeu majeur de la pétition Goupil est commercial. Il n'y a donc pas lieu d'être surpris que, dans une affaire de gros sous, soit soulevée la question des valeurs morales. La reproduction d'œuvres d'art par la photographie s'étant vite avérée être une industrie très lucrative²¹⁹, les positions se sont d'autant plus radicalisées²²⁰ qu'il était de bon ton, dans les institutions et dans les discours sur l'art de l'ancien régime, de s'élever au-dessus des basses considérations pécuniaires. Les intérêts nationaux refont aussi surface. Plusieurs auteurs soulignent l'injustice d'une législation qui, interdisant aux photographes français de contrefaire les œuvres étrangères, laisserait aux étrangers la possibilité de contrefaire des œuvres françaises²²¹. Mais, surtout, cet appel aux sentiments patriotiques²²²

²¹⁷ Léon Boulanger, « De l'art de la gravure et de l'avenir des graveurs en France », *Revue des beaux-arts*, 1859, p. 46.

²¹⁸ Étienne-Jean Delécluze, « Feuilleton du journal des débats : gravure », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, samedi 12 février 1859.

²¹⁹ Selon McCauley, en 1859, 30,6 % de la production des studios parisiens était déjà constituée de reproductions d'œuvres d'art (Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness : Commercial Photography in Paris 1848-1871*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994, p. 271).

²²⁰ Périer évoque l'interaction entre le monde de l'art et celui de l'argent que génère la photographie en utilisant encore une structure binaire : « N'êtes-vous pas ému d'avance par ces touchants mariages de la hausse et du modelé, de l'escompte et du clair-obscur, des profits et pertes et de la gloire ? Et n'est-on pas heureux de se dire que, pour arriver droit au plus grand artiste, on n'aura qu'à se renseigner chez un agent de change ? » (Paul Périer, « Exposition universelle : photographes français », *Bulletin de la société française de photographie*, 1855, cité dans André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 277).

²²¹ « Victimes du mauvais vouloir de leurs compatriotes, nos graveurs sont encore en butte aux vexations des photographes étrangers qui, chaque jour, s'engagent à plaisir dans cette armée de contrebandiers, et vont infecter l'Europe et l'Amérique de leur pacotille à vil prix. » (Léon Boulanger, « De l'art de la gravure et de l'avenir des graveurs en France », *Revue des beaux-arts*, 1859, p. 46).

²²² Bien entendu, la situation était sensiblement la même dans plusieurs autres pays, notamment en Angleterre où la pratique de la photographie était aussi très développée. Anthony J. Hamber écrit à ce sujet : « By the mid-1860s photographic piracy was badly affecting the engraving trade and was taken seriously enough by the British government for a review to be carried out by the 1866 Art Union Law Select Comitee. » (Anthony J. Hamber, « Photography in nineteenth-century art publication », *The Rise of the Image : Essays on the History of Illustrated Art Book*, Ashgate, Rodney Palmer and Thomas Frangenberg, 2003, p. 220).

se trouve lié au fait que la gravure est présentée comme un véritable patrimoine dont les réussites valorisent la nation, un argument propre à convaincre le gouvernement d'agir pour la protéger²²³. La concurrence internationale appelle un vocabulaire de l'invasion et de la piraterie, dans l'article liminaire au débat que rédige Boulanger²²⁴. Ces arguments nationalistes s'ajoutent aux arguments moraux pour renforcer l'opprobre jeté sur les photographes, suivant une stratégie discursive relevant de la rhétorique de propagande. Cependant, les arguments moraux débordent la question des intérêts nationaux ; ils réapparaissent sous différents éclairages qu'il convient maintenant de considérer.

D - Les vecteurs de la moralisation du détail

La pétition Goupil, nous l'avons signalé, véhicule d'emblée un jugement moral très négatif à l'égard des photographes en parlant de contrefaçon. Le dictionnaire Bescherelle²²⁵ de 1856 définit ainsi le terme : « Action de copier, d'imiter, de fabriquer une chose au préjudice de celui qui a le droit exclusif de la faire, de la fabriquer » ; l'exemple donné, « être condamné pour contrefaçon », insiste beaucoup sur la gravité de toute violation de ce nouvel espace de la propriété privée, violation susceptible de sanction pénale. L'article du dictionnaire nous apprend par ailleurs que ce sont surtout les livres, la musique et la gravure qui font l'objet de contrefaçons. Les auteurs des textes qui nous intéressent convoquent souvent des arguments moraux, car la rhétorique qu'ils déploient vise autant à toucher l'intelligence que les sentiments des lecteurs. Sous la plume de ses détracteurs, c'est l'image photographique elle-même dans sa spécificité technique et esthétique qui devient agent d'escroquerie.

Ainsi, la photographie est-elle souvent dénigrée pour le peu de travail qu'elle nécessite ; il résulterait de ce caractère expéditif un manque de probité de l'opérateur.

²²³ Léon Boulanger, « De l'art de la gravure et de l'avenir des graveurs en France », *Revue des Beaux-arts*, 1859, p. 46.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Louis-Nicolas Bescherelle, *Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier frères, 1856, p. 765.

Défendant son métier, Léon Boulanger multiplie les références à son « burin »²²⁶ et présente le graveur en bon père de famille et en honnête travailleur²²⁷, capable de saisir la dimension morale d'un sujet représenté. Quant à l'éditeur, il est esquissé en victime qui, « saisi au collet »²²⁸, cède ses droits au photographe, ce qui semble abusif lorsque l'on sait à la tête de quelle fortune se trouvait Goupil en 1859. Sous la plume de Boulanger, le graveur et l'éditeur sont ainsi menacés par un ennemi commun : le photographe qui, tel un magicien, « fait agir un petit appareil »²²⁹ dont on n'aurait pas le secret.

Le travail s'instaure donc comme critère moral dans ce débat. En effet, on reproche beaucoup aux photographes de ne pas consacrer beaucoup de temps à leur pratique. Boulanger, par exemple, oppose les huit ou dix ans que mettra un graveur à réaliser une planche au « coup de baguette »²³⁰ du photographe. À supposer que l'on concède à ce dernier le mérite d'un quelconque labeur, il relèvera plus ouvertement du métier et de la compétence technique (Boulanger parle de l'artisan photographe) que de la pratique de l'art²³¹. Le photographe, en effet, ne pouvait se livrer au type d'exercice rigoureux et appliqué du graveur ; son lot se limitait au choix et au maniement d'émulsions chimiques ou encore à l'évaluation du temps d'exposition, autant d'éléments qui allaient rendre la reproduction encore plus précise, plus fidèle à l'original. C'est ce sur quoi les tenants de la photographie insistent eux-mêmes, en valorisant l'effort et le savoir-faire du photographe et

²²⁶ L'insistance est d'autant plus palpable que la gravure au burin était déjà devenue une pratique rare à l'époque (Pierre-Lin Renié, « Guerre commerciale, bataille esthétique : la reproduction des œuvres d'art par l'estampe et la photographie, 1850-1880 », *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Véronique Goudinoux et Michel Weemans (dir.), Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 61).

²²⁷ Il nous met en situation en écrivant : « Ne pouvant suffire aux besoins de la famille, femme et enfants poussent au brocantage un père désespéré de se voir entre les mains des exploiters. » (Léon Boulanger, « De l'art de la gravure et de l'avenir des graveurs en France », *Revue des beaux-arts*, 1859, p. 46).

²²⁸ Léon Boulanger, « De l'art de la gravure et de l'avenir des graveurs en France », *Revue des beaux-arts*, 1859, p. 46.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

en calibrant les différents degrés de maîtrise des techniques²³². Plusieurs critiques ont évoqué cette compétence en termes d'attention aux détails : détails du motif, dont on doit contrôler le rendu, détails du dispositif, dont on doit apprendre à masquer les traces. C'est ce que développe Burty, en dressant une petite liste de ces éléments non désirés qui ne sont évités que par le savoir-faire du photographe :

La photographie porte avec elle les traces indélébiles de son action mécanique. Si la lumière frise de profil la peinture sur panneau devant laquelle l'objectif est braqué, le grain du chêne paraîtra sur l'épreuve comme une moire ; si elle tombe sur une peinture largement broyée, les points lumineux qui s'accrochent aux sommets des empâtements donneront de petits points blancs ; il peut arriver encore que l'on voie reparaître le contour des dessous qui n'avaient été recouverts que d'un léger glacis²³³.

Le détail permet donc de mesurer la qualité de la photographie, non seulement à travers ce qui est reproduit (où s'impose son rendu fidèle) mais aussi à travers le processus même de la reproduction (où il se fait discret). Avant que la photographie n'investisse le territoire du détail, toute représentation détaillée se réclamait d'un travail patient et appliqué ayant pour corollaire l'abnégation et l'oubli de soi²³⁴. Ces qualités demeurent pour la photographie : lorsqu'elle est associée à la minutie et à la précision du travail, elle se trouve investie de connotations positives.

²³² En effet, on voit vite que ce qui est à nouveau en cause, c'est moins la légitimité de l'usage de la photographie que sa dimension artistique. Bien qu'il s'en défende tout d'abord, Édouard de Latreille, dans une réponse à Boulanger, aborde la question de la valeur esthétique de la photographie. Il écrit à ce sujet : « Je ne renouvellerai pas ici l'éternelle et oiseuse dispute à savoir si la photographie est un art et si les photographes sont des artistes ; je constate seulement une chose en passant, c'est que le père de la photographie était un artiste éminent, et que des œuvres photographiques dignes de quelque intérêt sortent des mains de véritables artistes. » (Édouard de Latreille, « La gravure et la photographie, à M. Léon Boulanger, directeur de la revue des Beaux-arts », *Revue des Beaux-arts*, 1859, p. 113). Plus loin, il replace le débat du point de vue du praticien pour créer une distinction ferme entre deux types de photographes, celui qui n'a pas conscience de ce qu'il fait et qui profite de l'instantanéité du médium et celui dont la démarche en elle-même est artistique de manière à faire naître un objet d'art indépendamment de la technique.

²³³ Philippe Burty, « Exposition de la société française de photographie », *Gazette des beaux-arts*, 1859, p. 211.

²³⁴ Cette dimension s'inscrit dans le contexte de la valorisation du travail que l'on commençait, notamment, à mesurer en heures.

Cependant, il est bon de rappeler ici qu'avant de se voir assimilé à une pratique, le détail présentait un statut épistémologique ambigu ; il y avait quelque chose de potentiellement immoral dans le type de rapport au monde qu'il instituait. En effet, dès la Renaissance, on estimait que lorsqu'il n'était pas purement ornemental et donc, dans une certaine mesure, parfaitement inutile, le détail rendait compte d'une réalité crue, non maîtrisée²³⁵. Son statut de circonstance particulière l'opposait à toute idéalisation édifiante²³⁶ comme l'ont souvent rappelé les détracteurs des réalistes à qui l'on reprochait de trouver leur inspiration dans des sujets vulgaires²³⁷. La capacité du détail prosaïque à évoquer une réalité triviale en initiant une chaîne de relations métonymiques se trouve ainsi à l'origine de nombreux scandales à la suite desquels l'ensemble d'une production pouvait être jugé inconvenant²³⁸. Cette façon d'envisager le détail comme source de connexions métonymiques se retrouve dans le discours auquel a donné lieu la pétition Goupil. En effet, les détails photographiques, produits d'une incapacité de sélectionner propre au dispositif lui-même, étaient souvent jugés vulgaires ; la gravure, en revanche, pouvait choisir et accéder à une forme d'idéalisation et à un registre expressif interdit à la photographie²³⁹. C'est ce dernier argument que Boulanger développe lorsqu'il soutient que, contrairement au

²³⁵ C'est ce que développe Naomi Schor dans le premier chapitre de son livre sur le détail, intitulé « Gender : In the Academy » (Naomi Schor, *Reading in Detail : Aesthetics and the Feminine*, New York et Londres, Routledge, 1987).

²³⁶ Ce point de vue sur le détail, relayé par la citation précédente de Proust, montre bien la relation qui a pu être établie entre la vulgarité du détail et celle du médium qui en rend compte de façon inconditionnelle.

²³⁷ Comme le remarquait Balzac dans l'avant-propos de *La Comédie humaine* : « Si vous êtes vrai dans vos peintures, si, à force de travaux diurnes et nocturnes, vous parvenez à écrire la langue la plus difficile du monde, on vous jette alors le mot "immoral" à la face. » (Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1976, p. 14).

²³⁸ Ainsi, Daniel Arasse développe le cas de *Rolla de Gervex*, tableau jugé immoral en raison d'un détail : un corsage tombé sur le sol, au premier plan. (Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 358).

²³⁹ Cela explique la récurrence, dans les textes, des allusions à la théorie des sacrifices ainsi que l'évocation très fréquente, quant au portrait, de l'art de Van Dyck. Ce dernier était, au XIX^e siècle, une référence à laquelle les critiques comparaient souvent le travail des portraitistes, il était considéré comme le plus grand. Paul Périer le cite à deux reprises, dans le court article publié en 1855 dans le *Bulletin de la société française de photographie*, tandis que La Blanchère inscrit sa pratique du portrait photographique dans la filiation de ce grand peintre. (Henri de la Blanchère, *L'Art du photographe*, Paris, Amyot, 1860, cité dans André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 376).

médium mécanique, la gravure est capable de lier les détails à l'ensemble, c'est-à-dire de les inscrire dans un tout en perspective²⁴⁰.

Les défenseurs de la photographie mettent plutôt, comme on pouvait s'y attendre, l'accent sur la capacité de la photographie à reproduire tous les détails sans distinction, ce qui fait d'elle une excellente source de documentation, un outil fiable, objectif, exhaustif, pouvant servir au développement des connaissances. Ces connotations positives attachées au détail ressortent dans la défense de l'image photographique, mais elles informent aussi les procédés mêmes de l'argumentation. En effet, les auteurs proposent à plusieurs reprises de revenir sur l'idée qu'ils défendent en convoquant plus de détails²⁴¹ c'est-à-dire, dans ce contexte argumentatif, non pas en fournissant un supplément d'exemples ni en invoquant des circonstances particulières et contingentes, mais plutôt en apportant des précisions et des preuves venant étayer la démonstration de manière à la rendre convaincante.

Envisagé comme la plus petite, la plus précise unité du connaissable, le détail devient ainsi un élément capital du plaidoyer en faveur de la reproduction photographique d'œuvres d'art. En effet, bien que Daguerre ait initialement cherché, par son invention, à satisfaire une clientèle bourgeoise²⁴², la multiplication des détails ordinaires et leur propension à donner aux images un statut de document, servent le projet de faire de la reproduction photographique d'œuvres d'art l'instrument d'une certaine démocratisation de l'art. Dans un des derniers articles auxquels a donné lieu la querelle, De la Gavinié reprend les arguments de chacun et reconnaît une certaine utilité de la photographie en ces termes :

²⁴⁰ « Le graveur, au contraire, découvre dans le moindre détail mille rapports qu'il met en relief et qu'il féconde. Il décompose un rayon, il en fait jaillir toutes les nuances du prisme. » (Léon Boulanger, « De l'art de la gravure et de l'avenir des graveurs en France », *Revue des Beaux-arts*, 1859, p. 45).

²⁴¹ De Latreille, par exemple, écrit : « Vous le voyez, Monsieur le directeur, j'ai été obligé de maintenir aujourd'hui la discussion, à la hauteur d'un fait général ; mais s'il fallait redescendre dans la lice avec d'autres preuves et d'autres détails, certes ma tâche se simplifierait encore, et peut-être ne serait-ce pas sans intérêt pour nos lecteurs. » (Édouard de Latreille, « La gravure et la photographie, à M. Léon Boulanger, directeur de la revue des Beaux-arts », *Revue des Beaux-arts*, 1859, p. 115).

²⁴² Ainsi, Arago, lorsqu'il présente le Daguerrotypage à la chambre des députés en 1839, souligne le potentiel de l'invention dans le champ des loisirs : « Le Daguerrotypage ne comporte pas une seule manipulation qui ne soit à la portée de tout le monde. » (François Arago, *Rapport à la Chambre des députés*, 18, cité dans André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 40).

On voit tout de suite quelle est l'importance d'un pareil résultat pour les artistes : c'est mettre à leur portée des richesses enfouies jusqu'alors dans les cartons des collectionneurs privilégiés de la fortune ; c'est vulgariser, au profit de tous, ces admirables planches du grand maître bolonais [Marc-Antoine Raimondi], qui étaient le monopole du petit nombre, car les artistes retrouvent dans l'épreuve photographique de 2 fr. tout ce qu'ils auraient cherché dans l'original de 2 000 fr., c'est-à-dire la science de la composition, la beauté de la forme, la largeur et la fermeté du dessin, Raphaël et Marc-Antoine tout à la fois²⁴³.

Cet argument, à savoir que la reproduction photographique constitue un document aisé à propager et susceptible de faire connaître l'œuvre au plus grand nombre, est repris et décliné notamment par Durand²⁴⁴, qui estime que les graveurs devraient se réjouir de voir leurs œuvres reproduites par la photographie, car cela leur permet d'être plus diffusés et mieux reconnus. Comme lui, la plupart des défenseurs de la photographie émettent le pronostic qu'à long terme, la diffusion des œuvres gravées sous forme de photographies entraînera l'accroissement du marché de la gravure, en développant le goût des spectateurs pour les arts visuels auxquels ils auront désormais accès grâce à la reproduction de masse que permet la photographie. Dans son article, Durand va même plus loin, accusant les signataires de la pétition de vouloir faire de l'art une aristocratie en ne laissant pas la reproduction photographique faire son œuvre de vulgarisatrice.

Ce point de vue, de même que l'éloge de la précision offerte par la photographie, est lié à une conception tout à fait contemporaine du savoir et de sa diffusion. En effet, les auteurs insistent souvent sur la propriété qu'a la photographie de reproduire des images non seulement en grand nombre, mais aussi en format très réduit, ce qui permet à tous de se les approprier. La photographie, contrairement à la gravure, offre des représentations extrêmement détaillées quelle que soit la taille du support ; or doter le plus grand nombre d'un accès aux images les plus précises possible est le but avoué de la plupart des atlas scientifiques, géoramas, panoramas et autres dispositifs visuels du même type qui

²⁴³ De La Gavinie, *La Lumière*, 26 mars 1859.

²⁴⁴ « Contrefaçon, ma mie, que je voudrais un peu être volée par vous ; et que vous rendriez service à ma gloire en vous emparant de mon génie... si j'en avais ! » (Arsène Durand, « La photographie, la gravure et la pétition signée chez Monsieur Goupil », *L'art du XIX^e siècle* (Tome IV), 1859, p. 52).

fleurissent au cours du XIX^e siècle. Puisque la photographie satisfait une partie des exigences de son temps, il n'est donc pas étonnant que l'argument du progrès surgisse souvent dans le contexte de sa défense, y compris dans la défense des reproductions photographiques de tableaux. Présenté comme un pur produit du progrès, l'avènement de la photographie apparaît alors comme un développement inéluctable. Certains auteurs feignent de l'inscrire dans un processus naturel et attribuent au soleil la paternité de cette nouvelle invention²⁴⁵ (ce qui résout efficacement le problème des droits d'auteurs !) tandis que d'autres font preuve d'un plus grand relativisme en classant l'engouement pour la photographie parmi les phénomènes de mode ; ces derniers, comme ceux qui accueillent la plupart des inventions, seraient appelés à disparaître²⁴⁶. L'insistance que mettent les défenseurs de la gravure à vanter la longue tradition dont relèvent leur médium et leur pratique fait ressortir par contraste à quel point la photographie, et son mode d'approche du réel, pouvaient être associés à l'expérience contemporaine²⁴⁷ et risquaient de faire tomber en désuétude les médiums plus anciens. C'est d'ailleurs en rappelant que la gravure n'était pas en décadence que Boulanger entame la défense de cet art même s'il l'associe à l'ancien régime en évoquant une œuvre relevant de la propagande royaliste²⁴⁸. De même, plusieurs articles publiés au même moment que la pétition défendent la gravure sans mentionner la photographie. C'est le cas d'un texte d'Alfred Michiels intitulé « Les progrès de la gravure

²⁴⁵ Arsène Durand, « La photographie, la gravure et la pétition signée chez Monsieur Goupil », *L'art du XIX^e siècle* (Tome IV), 1859, p. 52.

²⁴⁶ « Il en sera de même de la photographie, dont on fait injustement une rivale de la gravure, quand l'attrait de la nouveauté aura disparu et que l'engouement sera passé. » (Justin Liénard, « Réponse au projet de pétition adressée à S.M. l'empereur par MM. les Graveurs et Lithographes », *L'art du XIX^e siècle* (Tome IV), 1859, p. 65).

²⁴⁷ D'ailleurs, Compagnon place Baudelaire, ce grand détracteur de la photographie, parmi ce qu'il appelle les antimodernes. (Antoine Compagnon, *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005).

²⁴⁸ Il s'agit de Louis XVII prisonnier au temple de Wappers, gravé par Meunier (Léon Boulanger, « De l'art de la gravure et de l'avenir des graveurs en France », *Revue des Beaux-arts*, 1859, p. 44).

sur bois en France »²⁴⁹ qui inscrit cette pratique dans l'époque contemporaine en en faisant un art vivant.

En outre, l'insistance sur la notion de travail dans la querelle qui nous occupe a pour effet d'inscrire la reproduction d'images dans un contexte évolutif, soumis à de nouveaux impératifs organisationnels et technologiques. Désormais, on considère plus souvent la valeur du travail en termes de rapport entre temps de production et quantité de produits à fournir plutôt qu'en termes de qualité d'exécution²⁵⁰. En contrepartie et pour concurrencer la gravure, qui appartient à une tradition de travail plus ancienne, le nouveau médium doit aussi être valorisé dans sa dimension artisanale, ce qui se traduit par la mise en avant du savoir-faire des photographes. Cet intérêt pour la performance technique à laquelle, selon Zola²⁵¹, Meissonier devait tout son succès, n'est probablement pas sans lien avec la morale et le goût bourgeois pour lesquels comptait d'abord et avant tout le travail soigné. Chez un exécutant méticuleux comme Meissonier on aurait pu, selon la remarque de Burty, compter à la loupe les poils d'un cheval²⁵². La confusion entre éthique et économie dans l'attribution d'une valeur au détail photographique, qui s'exprime souvent dans les textes, semble

²⁴⁹ Alfred Michiels, « Les progrès de la gravure sur bois en France », *Revue universelle des arts*, vol. 8, Paris, octobre 1858-mars 1859, p. 193-201.

²⁵⁰ Émile Defonds semble regretter cela lorsqu'il souligne l'importance accordée au processus de fabrication dans l'évaluation d'un objet d'art : « On attache en général une trop grande importance aux moyens matériels dont nous nous servons, à tel point, qu'une œuvre exécutée d'une certaine manière perdrait toute sa valeur et tout son prestige aux yeux d'un certain public ; c'est une erreur grossière : en art, les moyens ne sont rien, le résultat est tout. » (Émile Defonds, « De la photographie au point de vue de l'art », *L'Artiste*, 17 avril 1859, p. 250).

²⁵¹ Dans un compte rendu du Salon de 1867, Zola se moque ainsi des admirateurs de Meissonier : « Cependant, à côté de moi, deux amateurs, la loupe à la main, regardaient une des figurines. L'un d'eux s'écria brusquement : « L'oreille y est tout entière. Regardez donc l'oreille. L'oreille est impayable. » L'autre amateur regarda l'oreille qui, à l'œil nu, paraissait un peu plus grosse qu'une tête d'épingle, et, quand il eut bien constaté que l'oreille existait dans son intégralité, ce furent des exclamations sans fin d'admiration et d'enthousiasme. Puis les deux amateurs étudièrent les autres morceaux de la figurine et déclarèrent ne jamais avoir rien vu de plus délicat, de plus vif, de plus fin, de plus spirituel, de plus fini, de plus ferme, de plus précis, de plus parfait. » (Émile Zola, « Nos peintres au Champs-de-Mars » [1867], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 179).

²⁵² « ... il est un Jockey à cheval dont rien ne peut égaler la précision absolue, sans sécheresse dans les moindres détails du costume de l'homme et de la robe de l'animal : avec une loupe on compterait les poils. » (Philippe Burty, « Exposition de la société française de photographie », *Gazette des beaux-arts*, 1859, p. 213).

inspirée de l'acception commerciale du terme²⁵³. Certains auteurs, comme Périer, présentent le succès de la photographie comme une conséquence de l'ignorance des bourgeois en matière d'art²⁵⁴. Cet argument s'accompagnait souvent d'effets comiques. Dans la mesure où elle requiert d'accéder à un certain niveau d'interprétation du texte, l'ironie à l'égard du goût bourgeois permettait aux auteurs de faire naître chez le lecteur le sentiment d'une compréhension réciproque et instaurait une distance avec le public amateur de photographie victime de la moquerie. L'ironie contribuait ainsi à entériner l'opposition entre le public susceptible de saisir l'anti-discours (public qui s'estime sensible aux arts, amateur de peinture et de gravure, attaché à une conception traditionnelle du travail) et le public qui en est victime (public amateur de photographie constitué de bourgeois ouverts à l'industrialisation de l'art). C'est ainsi, notamment, que le débat sur la reproduction photographique s'est trouvé investi d'enjeux sociaux.

E - Les résurgences de la querelle entre le dessin et le coloris

L'attribution au détail d'une valeur morale ou sociale emprunte donc différentes voies et peut servir des points de vue complètement divergents. Il faut y voir la conséquence d'une histoire longue semblant parfois répondre à des rythmes temporels différents. Par exemple, on retrouve, dans le contexte de la pétition de 1859, des résurgences d'un vieux débat qui avait animé le champ de l'esthétique depuis la Renaissance : celui de la rivalité entre le dessin et la couleur. En effet, il semblerait que cette querelle familière ait été relancée par l'apparition de la reproduction photographique de tableaux, parce que la photographie, à l'instar de la gravure, valorisait bien plus la forme que la couleur. C'est peut-être pour cette raison que la photographie de reproductions gravées semblait satisfaisante à certains : c'est le trait, essentiellement, qui comptait.

²⁵³ « Vente par petite quantité, par opposition à la vente en gros. » (Louis-Nicolas Bescherelle, *Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier frères, 1856, p. 611).

²⁵⁴ Ceci était rendu très sensible par l'association ironique que l'on faisait souvent entre la valeur artistique et la valeur financière des œuvres. On en rencontre un exemple très probant dès 1855 dans le texte déjà cité de Paul Périer (voir note 220).

Comme le montrent les textes de Charles Blanc²⁵⁵ que l'on a coutume de citer abondamment à ce propos, le dessin, en 1876, était encore considéré comme opposé à la peinture, elle-même divisée entre ces deux compétences, l'une graphique, l'autre chromatique. Les considérations de genre dont s'accompagnait, depuis la Renaissance, cette opposition entre le dessin, réputé masculin, et la couleur associée au féminin se trouvent confirmées dans l'opposition entre la photographie dont la pratique, en raison de sa dimension technique, était réputée masculine et le métier de copiste qui, en revanche, était essentiellement pratiqué par des femmes.

Les prédispositions de la photographie, du moins la photographie dans l'état de développement où elle se trouvait à l'époque, à rendre mieux compte des formes que des couleurs, l'ont d'abord orientée vers la reproduction d'œuvres admirées pour leur valeur graphique, comme celle de Raphaël²⁵⁶. Les tableaux d'un peintre comme Titien, reconnus pour la richesse de leurs coloris, n'ont par contre été reproduits que très tardivement. Pourtant, certains auteurs comme Latreille²⁵⁷ n'hésitent pas à insister sur le fait que la photographie rend mieux compte des couleurs que la gravure, ce qui la légitime comme technique de reproduction des tableaux. Dans cette perspective, le détail en tant qu'élément iconique a tendance à s'effacer au profit d'un autre type de détail, lié cette fois-ci à la facture du tableau. C'est ainsi que Burty²⁵⁸ s'autorise à louer « l'effet pictural » que la photographie est souvent capable de saisir. Une fois établi que la photographie est plus efficace que la gravure pour reproduire les œuvres d'art, il semblerait que le débat ait oublié les problèmes de contrefaçon et que ses véritables enjeux concernaient désormais l'utilité de la gravure comme médiation de la peinture.

²⁵⁵ Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Jules Renouard, 1867.

²⁵⁶ R. W. Buss, « La photographie appliquée à la gravure (Extrait du Journal de la société photographique de Londres) », *La Lumière*, 9 avril 1859.

²⁵⁷ « Tout s'y harmonise tellement dans la gamme du blanc et du noir, que le sentiment des couleurs s'y manifeste en quelque sorte. » (Édouard de Latreille, « La gravure et la photographie, à M. Léon Boulanger, directeur de la revue des Beaux-arts », *Revue des Beaux-arts*, 1859, p. 114).

²⁵⁸ Philippe Burty, « Exposition de la société française de photographie », *Gazette des beaux-arts*, 1859, p. 211.

F - Détail et objectivité

Si le photographe ne manifeste pas toute l'abnégation²⁵⁹ qu'aurait demandée au graveur un travail aussi précis que la reproduction d'une peinture, c'est, en revanche, au nom de l'oubli de soi-même, de l'absence d'interférence humaine dans le processus de reproduction, que sa démarche se voit conférer un coefficient d'objectivité étranger à l'intervention du graveur. Par ce biais, la défense de la photographie comme procédé mécanique peut encore s'appuyer sur un critère moral, l'auteur ayant eu la modestie de s'effacer pour assurer une plus grande fiabilité du transfert.

Lorsque la photographie est louée au nom de l'objectivité, nous l'avons déjà suggéré, c'est sa valeur documentaire qui se trouve mise de l'avant. Pourtant, cette destination l'inscrit dans un dessein étranger aux arts visuels traditionnels et l'oppose en cela à la gravure. En effet, dès son apparition, la photographie a été très admirée pour sa capacité à rendre compte d'une multitude de détails, c'est-à-dire à rendre une image favorisant l'observation et donc la connaissance²⁶⁰. Ainsi, De La Gavinié n'hésite pas à convoquer un jeu de mots lié à l'appareil photographique en écrivant : « Quel que soit le talent de ceux qui cherchent à traduire littéralement, sans interprétation originale, l'œuvre d'un maître, ils n'arriveront jamais, cela est incontestable, à la vérité de l'objectif »²⁶¹. Burty reprend autrement cette idée en écrivant dans la *Gazette des beaux-arts* : « La photographie est impersonnelle, elle n'imité pas, elle copie ; là est sa faiblesse comme sa

²⁵⁹ Ce terme, qui peut paraître un peu fort *a priori*, est pourtant celui utilisé par Boulanger et par De La Gavinié. De plus, la formule de Boulanger, selon qui le graveur travaille pour « quelques billets de 1 000 francs », montre que l'auteur cherche à valoriser une activité réalisée pour le seul amour de l'art tandis que la photographie, elle, était déjà payante et essentiellement commerciale.

²⁶⁰ Les applications scientifiques font d'emblée partie du potentiel de l'image photographique ; Arago en fait mention dès la présentation du daguerréotype (François Arago, *Rapport à la Chambre des députés*, 18, cité dans André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 36).

²⁶¹ De La Gavinié, « Chronique », *La Lumière*, n° 11, 12 mars 1859, p. 43.

force ; car elle rend avec la même indifférence le détail oiseux et ce rien à peine visible, à peine sensible qui donne l'âme et fait la ressemblance »²⁶².

Mais la fidélité du document photographique aux détails de l'original n'est pas un argument très souvent invoqué dans le contexte de la reproduction de tableaux, car, comme nous l'avons vu, la conformité à l'œuvre originale, avant la photographie, reposait sur la conformité à ce que l'on considérait être l'esprit de l'œuvre plutôt qu'à la fidélité du rendu des détails. Par ce qui nous apparaît aujourd'hui une forme de paradoxe, on loue chez les graveurs leur capacité à restituer une ressemblance à travers l'esprit d'une œuvre bien plus qu'à travers ses détails. L'importance accordée au senti et à l'interprétation dans les reproductions gravées de tableaux, témoigne de ce que la relation que les contemporains du XIX^e siècle entretenaient avec l'image artistique ne procédait pas encore des exigences du savoir établies par la science. La photographie d'œuvres d'art n'avait donc pas à se soucier de la reproduction des détails. Pour bon nombre de critiques, ce n'était pas là, en effet, que se logeait l'émotion et les détails, dans leur contingence particulière, leur inspiraient parfois un certain mépris. De manière générale, la mode de l'ébauche, de l'image prise sur le vif²⁶³ qui avait alors les faveurs de la critique s'opposait au rendu précis des photographies. C'est dans ce contexte que s'est installée, en marge de la notion d'objectivité de la représentation, celle, polymorphe, de vérité de l'art, récurrente au cours du XIX^e siècle et elle-même très investie de valeurs morales. Cette vérité, ambiguë, que l'on voyait dans les ébauches et le rendu esquissé, relevait de la sensibilité de la perception plus que de la saisie des détails.

Ainsi, l'importance accordée aux détails dans les reproductions photographiques de tableaux témoigne de l'évolution du regard porté sur les œuvres et du modèle de connaissance auquel on les rattache. Vers la fin du siècle, les reproductions photographiques vont contribuer à la radicalisation d'une certaine forme de rapport à l'art

²⁶² Philippe Burty, « Exposition de la société française de photographie », *Gazette des beaux-arts*, 1859, p. 211.

²⁶³ « Crucial, then, to the change in the meaning of plein air is a shift in attitudes to fini and a re-evaluation of the role and importance of the « sketch », a breakdown in the dividing line between the two and the rise of the aesthetics of *non-fini* (unfinished). » (Anthea Callen, *The Art of Impressionism : Painting Technique and the Making of Modernity*, New Haven et Londres, Yale university Press, 2000, p. 11).

qui s'appuie sur l'observation minutieuse et sur la connaissance précise. Cependant, cela s'exprime moins à travers le repérage, ou reconnaissance, du réel représenté qu'à travers celle des modalités de sa représentation. Ainsi, se développe le *connoisseurship*²⁶⁴, technique d'analyse des œuvres dont nous observerons les présupposés au prochain chapitre, qui permettait d'identifier un tableau grâce aux détails. De même, l'observation des détails jouera un rôle majeur, un peu plus tard, dans l'élaboration des différentes histoires des métamorphoses de la forme, inspirées de modèles organiques²⁶⁵ dont les méthodes, empruntées aux sciences de la nature, qui serviront le projet de l'école de Vienne de créer des chaires de recherche en histoire de l'art indépendantes des chaires de littérature et d'esthétique. En effet, en isolant des motifs pour étudier leur évolution à travers l'histoire non seulement des représentations, mais aussi de l'ornementation (Riegl, par exemple, fonde sa méthode sur l'observation des motifs ornementaux de tapis persans²⁶⁶), cette nouvelle histoire de l'art se détache de la prééminence du sujet au profit d'un rapport à l'œuvre fondé sur l'activité détaillante de l'observateur; elle remplit ainsi les conditions nécessaires à la constitution d'une discipline indépendante fondée non sur l'interprétation, mais sur l'observation de l'évolution de la forme.

Enfin, la rapidité de saisie que permet le dispositif photographique contribue à en faire un outil répondant à l'ambition d'accumuler et de répertorier le plus grand nombre d'informations visuelles sur le monde. Envisagée dans cette perspective, la reproduction d'œuvres d'art est susceptible d'apporter une connaissance qui se rapproche des critères de l'idéal scientifique. Par ailleurs, la photographie permet de démocratiser l'accès à l'art, particularité qui semble assez importante pour faire oublier les aspects plus critiquables de

²⁶⁴ Giovanni Morelli, *De la peinture italienne : Les fondements de la théorie de l'attribution en peinture : à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili*, Nadine Blamontier (trad.), Paris, Lagune, 1994 [1890].

²⁶⁵ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Claire et Marcel Raymond (trad.), Paris, G. Monfort, 1994.

²⁶⁶ Aloïs Riegl, *Questions de style : Fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, Hazan, 1992 [1893].

son mode de reproduction²⁶⁷. On ne s'étonnera donc pas que les reproductions photographiques de tableaux soient jugées convenables pour les spectateurs les moins aisés, alors que les amateurs d'art, les esthètes, préfèrent les reproductions gravées.

Cependant, insister sur les effets positifs de la saisie mécanique propre à la photographie présentait un certain danger pour un médium en train d'acquérir le statut d'art. En effet, la capacité de la photographie à reproduire les détails avec précision et à constituer ainsi un document jugé fiable lui a valu l'attribution d'un statut ancillaire, dû non seulement à l'absence de liberté de choix du photographe, mais aussi à l'inféodation au réel du dispositif photographique lui-même. D'ailleurs, l'exactitude est l'élément qui, selon la définition du Bescherelle, marque la différence entre la copie et l'imitation²⁶⁸. Celle qui deviendrait, la même année, sous la plume de Baudelaire, l'« humble servante »²⁶⁹ des arts, était aussi perçue comme un outil efficace pour conserver la mémoire d'objets en permettant d'en garder une image à disposition malgré leur éloignement. Ainsi présentée, la photographie risquait de se voir attribuer un rang inférieur au sein de la hiérarchie des arts visuels.

En cherchant à la défendre, plusieurs auteurs ont donc cantonné la photographie au domaine de l'industrie car, comme le rappelle Latreille²⁷⁰, la photographie peut faire l'objet d'une reproduction infinie tandis que la capacité de la planche gravée est limitée. Cette dichotomie entre art et industrie semble être une résurgence de l'ancienne opposition de valeur entre les arts libéraux et les arts serviles qui a longtemps sous-tendu la hiérarchie des arts. Cependant, la photographie ne s'insérait pas aisément dans un tel système de

²⁶⁷ « Quand donc cessera-t-on de faire de l'Art une aristocratie, et de sa divinité une belle dédaigneuse ? » (Arsène Durand, « La photographie, la gravure et la pétition signée chez Monsieur Goupil », *L'art du XIXe siècle* (Tome IV), 1859, p. 51).

²⁶⁸ Louis-Nicolas Bescherelle, *Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier frères, 1856, p. 201 et 275.

²⁶⁹ « Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. » (Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie » [1859], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 274).

²⁷⁰ Édouard de Latreille, « La gravure et la photographie, à M. Léon Boulanger, directeur de la revue des Beaux-arts », *Revue des Beaux-arts*, 1859, p. 114-115.

classification. Bien qu'elle ait été lucrative, elle ne faisait pas, après tout, intervenir la main humaine. Ainsi, la nature de la photographie contribuait à la remise en question générale de la traditionnelle hiérarchisation des pratiques artistiques dont témoigne, notamment, la tentative de revalorisation des arts décoratifs à laquelle se consacre la *Revue des arts du XIX^e siècle*. Dans un tel contexte, on comprend que la fidélité des détails photographiques, qui est souvent perçue comme la trace du caractère mécanique du médium, puisse constituer un obstacle à la conquête du statut d'œuvre d'art.

La valeur artistique de la photographie a donc tout d'abord été discréditée au nom du détail, non seulement parce que ce dernier rappelait son caractère mécanique, mais aussi parce que la précision des détails constituait la différence la plus frappante entre les images obtenues par le procédé photographique, réputé artisanal, et les autres images dont le caractère artistique était déjà reconnu. Bien que l'on ait vu dans le rendu des détails que présentait l'image photographique une ouverture vers des perspectives infinies en matière de développement des savoirs, il semblerait qu'on n'ait pas envisagé que cela puisse caractériser une nouvelle pratique artistique. Si de nombreux auteurs ont exalté l'image photographique et son objectivité au point de la présenter comme une opération de la nature elle-même, une opération capable de saisir même des éléments invisibles à l'œil nu²⁷¹, ils n'ont cependant pas cessé de lui reprocher de ne pas idéaliser son objet. La préoccupation pour le rendu fidèle a introduit dans le débat sur la valeur artistique de la photographie l'assimilation du détail vrai au détail laid, une association qui motivait déjà les critiques adressées au réalisme de Courbet²⁷².

²⁷¹ Ainsi, Gustave Planche écrit, en 1857 : « L'œuvre du soleil a cela de singulier qu'elle exprime sans pitié les détails que nos yeux n'aperçoivent pas. » (Gustave Planche, « Le paysage et les paysagistes », *Revue des deux mondes*, 15 juin 1857, p. 756-787).

²⁷² Théophile Gautier joue ainsi de l'homophonie entre « vrai » et « laid » dans un article consacré à Courbet : « ... Tandis que les réalistes simples se contentent du fac-similé de la nature telle qu'elle se présente, notre jeune peintre, parodiant à son profit le vers de Nicolas Boileau Despréaux, paraît s'être dit : « Rien n'est beau que le laid, le laid seul est aimable ». Les types vulgaires ne lui suffisent pas ; il y met un certain choix, mais dans un autre sens il outre à dessein la grossièreté et la trivialité. » (Théophile Gautier, « Salon de 1850-1851 : Monsieur Courbet », *La Presse*, 15 février 1851).

Le jugement porté sur le détail photographique reprenait donc souvent les arguments convoqués à l'encontre du réalisme en peinture, tandis que la querelle sur l'idéalisation se trouvait elle-même renforcée par l'apparition de la photographie qui plaçait au premier plan la question du choix des détails. En effet, les exigences de l'idéalisation impliquaient que l'artiste effectue un choix parmi les détails représentés ; or le photographe ne choisissant pas les détails reproduits sur la photographie, il semble qu'il n'ait pas pu accéder au statut d'artiste. La qualité de la *mimesis* et la valeur artistique d'une œuvre ne résidant pas forcément dans la précision du rendu, il devenait nécessaire de resituer et de redéfinir ce qui fondait une bonne représentation.

Les détracteurs de la photographie la blâmaient aussi de ne pas présenter les qualités de la peinture. Tout d'abord, la prolifération des détails risquait de nuire à l'unité de la composition d'ensemble. Ainsi, Boulanger loue le talent des graveurs à lier entre eux les différents éléments de l'image, même à partir d'un seul détail : « Le graveur, au contraire, découvre dans le moindre détail mille rapports qu'il met en relief et qu'il féconde. Il décompose un rayon, il en fait jaillir toutes les nuances du prisme »²⁷³. De plus, on critiquait l'image photographique pour son manque de profondeur, un aplatissement imputable en partie à la surabondance des détails²⁷⁴. Enfin, le traitement des détails en peinture impliquait une sélection entre différents éléments, ce qui suggérait un choix motivé et donc une production de sens²⁷⁵. Le débat sur la valeur artistique de la photographie posait ainsi, en

²⁷³ Léon Boulanger, « De l'art de la gravure et de l'avenir des graveurs en France », *Revue des Beaux-arts*, 1859, p. 45. Il est à noter que Latreille utilise sensiblement le même argument mais cette fois au profit de la photographie : « La lumière s'y [dans la reproduction] trouve distribuée comme dans le tableau lui-même. » (Édouard de Latreille, « La gravure et la photographie, à M. Léon Boulanger, directeur de la revue des Beaux-arts », *Revue des Beaux-arts*, 1859, p. 114).

²⁷⁴ Ainsi, quelques années auparavant, reprochant à la photographie de placer tous ses éléments sur le même plan, Périer qualifiait les images photographiques de « trompe-l'œil collés sur un fond de papier suie » ou de « plan cadastral » et jugeait que les modèles n'y étaient rien de plus qu'un « accessoire du velours d'Utrecht. » (Paul Périer, « Exposition universelle : photographes français », *Bulletin de la société française de photographie*, 1855, cité dans André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 277).

²⁷⁵ Comme le remarque Roland Barthes qui a remis en question la pertinence de cette démarche, la tradition critique tend généralement à donner un sens à chaque détail (Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89).

dernière analyse, le problème de la signification de ces images qui semblaient prélevées directement du réel. En rangeant les détails parmi « ce qui n'intéresse que le regard »²⁷⁶, Delaborde marque à quel point il pouvait exister encore, à une époque où la tradition était déjà en crise, un écart de valeur entre la saisie visuelle et l'intervention intellectuelle par rapport au représenté.

La valeur artistique de la photographie n'a donc d'abord été envisagée que par rapport à la peinture et les détracteurs du nouveau médium ont aisément montré qu'il ne s'inscrivait pas dans la même lignée que le plus ancien. De nombreux auteurs ont par contre choisi de défendre la photographie en mettant justement en valeur ce qu'elle avait de commun avec la peinture²⁷⁷. Comparant art et industrie, Latreille, par exemple, remarque que l'intervention du photographe peut être semblable à celle du peintre jusque dans son manque de rigueur et de probité : « Vous savez mieux que moi que dans toutes les branches de l'art et de l'industrie, il y a des hommes dont l'incapacité notoire n'a d'égale que leur ruse, et qui ne vivent que de ce qu'ils enlèvent à la vie d'autrui »²⁷⁸. En réponse à Boulanger qui insistait sur la spécificité du travail du graveur en nommant fréquemment son burin, Latreille utilise le mot « pinceau » pour évoquer la pratique du photographe. Par une inversion rhétorique, il a fait du rendu automatique des détails propre à la photographie un véritable obstacle à vaincre. L'opérateur n'y arrive que par deux qualités essentielles à l'artiste : sa capacité à choisir les détails et sa maîtrise des compétences techniques nécessaires à la sélection des détails. Le mérite des photographes semblait d'autant plus grand qu'ils avaient à choisir parmi une multiplicité de détails d'une beauté exceptionnelle.

²⁷⁶ Delaborde, cité dans De la Gavinie, *Chronique*, La Lumière, n° 11, 12 mars 1859, p. 44.

²⁷⁷ La Blanchère, par exemple, décrivait son programme en ces termes : « Moins de finesse, plus d'effet ; moins de détails, plus de perspective aérienne ; moins épure, plus tableau ; moins de machine, plus d'art : voilà ce que nous cherchons. » (Henri de la Blanchère, *L'Art du photographe*, Paris, Amyot, 1860, cité dans André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 375.); il avait déjà amorcé une réflexion similaire en 1857 : « Ainsi donc, selon nous, la photographie a deux voies bien distinctes à suivre : la reproduction idéalement fine des détails, et la création intelligente d'œuvres d'art, de tableaux » (Henri De la Blanchère, « Études photographiques », *La Lumière*, 7 février 1857, p. 23).

²⁷⁸ Édouard de Latreille, « La gravure et la photographie, à M. Léon Boulanger, directeur de la revue des Beaux-arts », *Revue des beaux-arts*, 1859, p. 114.

On voit ainsi comment l'auteur de ce texte s'est approprié les références des amateurs de peinture et leur vocabulaire pour défendre la pratique photographique, faisant fi de la spécificité du médium et exagérant le potentiel technique qu'il pouvait alors offrir.

La valeur artistique de la photographie dépendait donc du fait qu'elle était ou non placée en opposition à la peinture, dans des textes qui envisageaient le choix des détails comme une condition de l'art. Dans cette perspective, la photographie était d'autant plus efficace qu'elle présentait, grâce à ses détails, des sujets parfaitement individualisés²⁷⁹. De cette manière, le statut du photographe était souvent ballotté entre les deux camps, réputés opposés et inconciliables, de l'art et de l'industrie tandis que les photographies elles-mêmes louvoyaient dans les lieux d'exposition²⁸⁰ destinés à l'art ou à l'industrie.

Par ailleurs, c'est essentiellement en raison de son caractère mécanique et de sa capacité à rendre systématiquement les détails, que la photographie n'a pas été immédiatement appréciée comme un art à part entière. Cela signifie que l'on considérait avant tout la démarche du producteur plutôt que la spécificité du produit. Il est significatif que des photographies individuelles aient rarement fait l'objet de commentaires ; la réflexion et l'argumentation portaient plutôt le procédé lui-même, ce qui montre combien l'intentionnalité de l'artiste, qui s'exprimait notamment à travers le choix des détails, était importante dans la conception de l'art du temps²⁸¹. Comme le remarque Philippe Junod au sujet du réalisme, qu'il s'agisse pour l'artiste de rendre compte d'un objet ou de sa perception, l'idée du tempérament n'est pas évacuée²⁸². Les textes de l'époque rendent bien

²⁷⁹ Peter Gallissen et Loren Daston, « The image of objectivity », *Representations*, n° 40, 1992.

²⁸⁰ Comme on l'a vu, lors de l'*Exposition universelle de 1855*, les photographies étaient encore exposées dans le pavillon de l'industrie (André Rouillé, « La photographie française à l'Exposition universelle de 1855 », *Le Mouvement social*, n° 131, 1985, p. 87-103).

²⁸¹ L'importance capitale du choix dans toute démarche artistique se fait sentir, chez La Blanchère, à travers la répétition. En effet, il écrit : « La photographie est l'art de l'imitation par excellence, c'est le calque de la nature et la nature nous entoure de modèles ; l'essentiel est de choisir et surtout de bien choisir », puis, quelques lignes plus bas : « Copier n'est pas tout, imiter n'est rien, je le répète, l'essentiel est de choisir et de bien choisir » (Henri de la Blanchère, *L'Art du photographe*, Paris, Amyot, 1860, cité dans André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 376).

²⁸² Philippe Junod, *Transparence et opacité : Essai sur les fondements de l'art moderne*, Paris, Jacqueline Chambon, 2004 [1976], p. 98.

compte du fait que la photographie invitait à reconsidérer le fondement même des arts visuels. En radicalisant ses enjeux, elle a par exemple renouvelé le débat sur le détail en peinture. Alors que le concept d'art restait globalement lié à la *mimesis*, les conflits générés par la photographie l'ont ainsi déplacé vers la question du choix des détails.²⁸³ Peu à peu, la photographie a pu accéder au rang de pratique artistique en prouvant qu'elle était elle-même l'instrument par excellence de ce genre de choix. En effet, si l'appareil ne permettait pas vraiment à l'opérateur de sélectionner les éléments qui allaient apparaître sur la photographie, le cadrage, en isolant une partie du réel, était lui-même le produit d'un choix.

L'importance du cadrage photographique et du choix qu'il implique apparaît tout d'abord dans le contexte de la photographie d'architecture, où l'on rencontre les premières occurrences du mot « détail » pour désigner la reproduction d'une partie de bâtiment au détriment de l'ensemble. En ce qui concerne la reproduction photographique de fresques, par contre, les légendes des livres d'art ont plutôt recours au terme « fragment »²⁸⁴, qui semble exprimer le regret de ne pas voir reproduite la totalité d'une œuvre dans un seul cadre. Ainsi, le cadrage permettait de reconsidérer la question du choix et donc celle de l'art en photographie. Montrant que la pratique de la photographie, sans être moins artistique, était différente, qu'elle constituait un support à partir duquel l'individualité de l'artiste pouvait s'exprimer à travers des prises de décisions singulières, Charles Nègre écrit : « En nous donnant la précision perspective et géométrique, la photographie ne détruit pourtant pas le sentiment individuel de l'artiste : c'est toujours l'objet à reproduire qu'il faut avoir choisi ; c'est le point de vue le plus avantageux qu'il faut trouver ; c'est l'effet le plus en harmonie avec l'objet à reproduire qu'il faut saisir »²⁸⁵.

Ainsi, c'est en grande partie le déplacement de l'intervention artistique du choix des détails vers celui du cadrage qui a permis de faire accéder la photographie au statut d'art en

²⁸⁴ En effet, dans ce contexte, le mot « fragment », évoquant le vestige, renie à lui seul les choix du photographe car il n'y a rien de volontaire dans le fragment. Le caractère déictique du cadre est alors complètement ignoré au profit de ce qu'il délaisse.

²⁸⁵ Charles Nègre, « Note » à propos du Midi de la France, sites et monuments photographiés, 1853, cité dans André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 133.

prenant en considération la liberté du praticien. Cette valorisation du cadrage photographique était aussi celle de la perception des détails puisque l'opération mise en œuvre est sensiblement la même dans chacun des deux cas. Si le rendu des détails trahissait un automatisme discréditant la pratique de la photographie, celle-ci, en revanche, a révélé le caractère original du cadrage et donc de la perception des détails. Au fil des débats, on peut constater que la notion de détail a évolué parallèlement au statut de la photographie qui devenait peu à peu le moyen d'expression d'un artiste dont les choix signalaient l'individualité.

L'étude synchronique des réseaux de significations attachés au terme « détail » dans le cadre de la pétition Goupil permet de constater comment le mot peut être investi de différentes valeurs acquises dans des contextes historiques divers. Ces valeurs resurgissent dans le débat à travers les différents arguments qui invoquent le détail, montrant qu'elles sont latentes dans toute utilisation du terme. De cette manière, l'étude synchronique du détail à laquelle nous nous livrons conduit à des considérations diachroniques, car elle contribue à inscrire cette notion dans l'histoire des idées et de leur circulation. Le cas de la pétition Goupil révèle qu'en ce qui concerne le détail, comme souvent, des valeurs morales viennent étayer les arguments esthétiques. Ce cas présente un intérêt d'autant plus grand pour notre étude que l'argumentation autour du détail demeure à un niveau général et qu'elle ne se disperse pas à travers des séries d'exemples. De plus, le détail apparaît être au cœur des problématiques liées à la *mimesis* et permet d'observer les modalités de la crise qu'elle subit au XIX^e siècle. Les exigences d'un public qui se diversifie entrent en considération dans la réception d'images dont les multiples fonctions s'affirment, nécessitant un traitement particulier des détails. Par ailleurs, les différentes valeurs attachées au détail montrent bien que cette notion subit des modifications avec l'apparition de la photographie et que, via le détail, l'idée de tempérament et de point de vue, d'individualité de l'artiste, s'installe au sein de l'idée de ressemblance.

III – Détail et attribution : le *connoisseurship* de Giovanni Morelli

- À quoi me servira de devenir connaisseur ? Dit Dalègre qui avait la bosse de l'enthousiasme local médiocrement développée.

- À ne pas passer pour un ignorant.
-Peuh ! Fit Dalègre.

Champfleury, Le Violon de faïence

Il s'agit à présent de transposer l'étude des détails dans un autre contexte afin de voir comment les présupposés qui leur sont attachés et dont nous avons suivi l'apparition lors du débat initié par la pétition Goupil ont pu être réinvestis dans un discours de nature différente. Alors que la querelle que nous venons d'analyser marquait l'apparition de nouveaux moyens de reproduction et de diffusion de l'œuvre d'art destinés à la démocratiser, le cas qui nous occupe maintenant porte sur l'image un regard déterminé par d'autres exigences, celles d'une observation à visée scientifique qui cherche dans les détails le fondement de son expertise. En effet, nous étudierons le rôle des détails dans la perception des connaisseurs, tout particulièrement celle de Giovanni Morelli²⁸⁶ qui a développé une méthode singulière d'attribution²⁸⁷ dont il a décrit les principes dans une série d'articles publiés au cours des années 1870. Nous aurons ainsi considéré la notion de détail à partir de points de vue opposés : celui de la réception d'images destinées au grand public qu'elles devaient édifier et éduquer, et celui de la réception d'œuvres d'art par une communauté d'experts visant à se démarquer non seulement du grand public, mais aussi les uns des autres.

²⁸⁶ Nous ne nous étendrons pas sur la biographie et la personnalité de Morelli car cet aspect a été abondamment développé, notamment par Carol Gibson-Wood (Carol Gibson-Wood, *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York, Garland, 1988).

²⁸⁷ Comme le remarque Nigel Llewellyn : « C'est une pratique de l'histoire de l'art qui, loin de reposer sur des certitudes, se fonde sur un artifice, une démarche inventée par les connaisseurs et concevable uniquement dans le contexte de leurs attentes personnelles, de leur théorie globale de l'art, de leurs penchants idéologiques et de la conjoncture exacte où ils s'insèrent. En somme, l'activité de connaisseur aura été un phénomène historique. » (Nigel Llewellyn, « Une science du regard : les connaisseurs », *Histoire de l'histoire de l'art* (Tome II), Édouard Pommier (dir.), Louvre et Klincksieck, 1997, p. 296).

La méthode d'attribution de Morelli consiste essentiellement à identifier des détails qui constitueraient un indice de la manière d'un peintre. En effet, sans justifier ce qui a motivé son choix, mais investissant dans sa démarche une acuité d'observation qu'il tire de sa formation médicale²⁸⁸, Morelli sélectionne un certain nombre d'éléments (particulièrement des détails anatomiques comme les oreilles et les doigts) qui, plus que n'importe quels autres, porteraient la marque d'un style et permettraient, par comparaison, de différencier les originaux des copies²⁸⁹. Ces détails pourraient être considérés comme la signature de l'artiste, car ils représentent un véritable condensé de sa manière ; selon Morelli, ils n'évolueraient pas beaucoup au cours de la carrière. Alors que, comme on l'a vu précédemment, l'idée était déjà bien ancrée que l'artiste s'exprimait dans l'œuvre à travers un choix délibéré de détails, la perspective du connaisseur laisse entendre que ce sont des éléments inconscients, une façon quasi automatique qu'a le peintre de rendre certains traits même les plus insignifiants, qui révèlent le mieux son individualité²⁹⁰.

Quant au regard susceptible de repérer ce type de détail, Morelli lui attribue une forme d'objectivité scientifique qui l'oppose au regard esthétisant situé, depuis Kant²⁹¹, du côté de la subjectivité. Or cette dimension esthétique, qui conditionne le regard, semble

²⁸⁸ Scallen décrit ainsi le point de vue d'un autre connaisseur, Bode, sur la méthode morellienne : « He [Bode] maintained that such an approach revealed Morelli's expertise as a physician, thereby acknowledging the analogy to science, but also distancing this method from the ability to evaluate aesthetic merit. He warned that Morelli's method was too prone to error. Ears, or fingers, could take many different forms even in the same painting by one master. Furthermore, color, tonality, depiction of drapery, technique of paint application, and even the materials used had meaning when determining attribution, as did inscriptions on paintings, such as signatures » (Catherine B. Scallen, *Rembrandt, Reputation and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, p. 96).

²⁸⁹ « Maintenant que la forme fondamentale de la main et de l'oreille est caractéristique chez tous les artistes originaux et peut servir donc de norme dans l'attribution de leurs œuvres, les accessoires serviront tout au plus à reconnaître plus facilement les œuvres des artistes privés d'originalité ». (Giovanni Morelli, « Prologue », *De la peinture italienne : Les fondements de la théorie de l'attribution en peinture à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili*, Nadine Blamontier (trad.), Paris, Lagune, 1994 [1890], p. 103).

²⁹⁰ « In other words, for Morelli a detail was important if, first, it was free from conventional pressures and, secondly (and possibly just for this reason), it has a value or significance for the artist : just as, in Freudian analysis, a trait must first have acquired a meaning for the person (Freud would here add « consciously and unconsciously ») before it can do so for the analyst ». (Richard Wollheim, *On Art and the Mind*, Londres, Allen Lane, 1973, p. 184).

²⁹¹ Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Alexis Philonenko (trad.), Paris, Vrin, 1993.

prévaloir parmi les historiens auxquels s'oppose Morelli. Il écrit ainsi : « Et pourquoi, du moins aux yeux d'un spécialiste de la nature, un ongle serait-il moins esthétique qu'un cheveu ou qu'une autre partie du corps humain ? »²⁹² Cette exigence de scientificité conduit donc le connaisseur à lutter contre ce qu'il peut y avoir de subjectif dans la conception même du détail en normalisant son appréhension : la méthode morellienne contraint, en effet, le regard qui découpe le tableau en lui imposant d'être attentif à des détails précis. Le caractère empirique de la méthode ainsi que la recherche de systématisation se manifestent dans le type d'attention portée au détail qui s'avère similaire à celle exigée par la pratique de la physiognomonie et dans la graphologie.

La démarche proposée par Morelli s'accompagne d'une forte prise de position contre les autres méthodes d'attribution, surtout celles qui se basent sur l'impression générale suscitée par une œuvre, ce qui produit infailliblement une tension entre la partie objectivement observée et un tout vaguement senti. Dans la méthode morellienne, l'attention portée au détail apparaît au contraire comme un moyen légitime d'appréhender l'ensemble de l'œuvre, dans la mesure où elle confère à ce détail le statut d'une signature. Ce qui ne manque pas de produire, malgré cette différence fondamentale de perspective, une autre forme de surdétermination du détail²⁹³. Ainsi, l'examen des textes de Morelli, qui ont reçu une grande audience à l'époque, témoigne des voies par lesquelles a pu s'imposer, dans la pensée du XIX^e siècle, l'idée que l'étude des détails était susceptible de générer un savoir sur une image dans son ensemble.

²⁹² Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *Op. cit.*, p. 136.

²⁹³ « On l'aura compris, la réflexion sur le statut et le rôle du connaisseur touche à l'une des grandes questions de l'histoire de l'art, celle de la réception des œuvres : selon quels modèles et quelles règles en juge-t-on et quels juges les artistes doivent-ils reconnaître ? » (Martial Guédron, *Peaux d'Âmes : l'interprétation physiognomonique des œuvres d'art*, Paris, Kimé, 2001, p. 18).

A - La méthode morellienne et la photographie

On imagine bien le rôle qu'a pu jouer la photographie dans le développement d'une démarche basée sur la comparaison et sur l'observation²⁹⁴. Le statut accordé à la photographie et aux détails photographiques par les connaisseurs diffère considérablement de celui qui lui a été conféré par les journalistes qui sont intervenus dans le débat sur la pétition Goupil. Cela vient du fait que l'utilisation de l'image et le rapport à l'œuvre originale n'étaient pas les mêmes. Tandis que les photographies fournissaient au grand public des objets de décoration ou des modèles à imiter pour les artistes amateurs, elles ont joué le rôle d'aide-mémoire pour les connaisseurs qui ne pouvaient en aucun cas se passer de connaître les œuvres originales. Alors que, dans le cadre de la reproduction de tableaux où la gravure avait été souveraine avant l'arrivée de la photographie, on recherchait seulement à respecter l'esprit général de l'œuvre, les connaisseurs, eux, n'auraient pas pu se contenter d'approximations puisqu'ils se servaient des photographies de tableaux pour en étudier et en comparer les détails grâce auxquels ils pouvaient démasquer les copistes.

Comme l'ont montré Loren Daston et Peter Gallissen, l'apparition de la photographie dans le contexte scientifique de la seconde moitié du XIX^e siècle a introduit des modèles singuliers²⁹⁵, dans la mesure où les photographies dont on louait les détails présentaient à chaque fois un *specimen* bien particulier du sujet représenté. Se trouvant, en raison du rendu des détails qu'elle pouvait offrir, du côté de la distinction et de la différenciation, la photographie se révéla un instrument nécessaire à la démarche d'attribution. La gravure, en revanche, parut n'être d'aucun secours au connaisseur qui ne pouvait pas en retirer du savoir. Ainsi, Morelli, dans le premier texte qu'il publie, attaque-t-

²⁹⁴ Comme le remarque Catherine Scallen, l'usage de la photographie dans le contexte de l'histoire de l'art se développe à la fin du siècle pour des raisons techniques, l'évolution se faisant essentiellement avant 1890, année où Morelli publie un ouvrage à partir d'une série d'articles antérieurs. « Problems with the registration of certain painting tones made such hesitation to adopt the new medium understandable. With the development of more sensitive film emulsions in the 1880s, however, the use of photographs became more widespread and dominated art history from the 1890s onward. In comparative analysis, photography helped to legitimate implicit or explicit claim for the scientific basis of connoisseurship, supporting the aspirations of art history as an academic discipline » (Catherine B. Scallen, *Op. cit.*, p. 32).

²⁹⁵ Peter Gallissen et Loren Daston, « The Image of Objectivity », *Representations*, n° 40, 1992.

il Charles Blanc, reprochant au ministre d'avoir porté des jugements fondés sur de très piètres gravures²⁹⁶. Par ailleurs, il semblerait que la fréquentation des œuvres originales acquière une valeur en elle-même et qu'elle s'impose comme une spécificité de la démarche des connaisseurs.

On rencontre cette idée dès l'introduction, conçue sous forme de dialogue entre un connaisseur et un amateur, de l'ouvrage que Morelli consacre à la peinture italienne : « Même à moi, simple amateur, qui ne connaissais ce portrait que par des photographies, il me semble toujours inexplicable de trouver des gens, et même des savants qui se tiennent pour infailibles, pour soutenir qu'un tel joyau est une copie »²⁹⁷. Si la photographie s'avère un outil utile aux connaisseurs, il apparaît tout à fait clair que connaître des œuvres seulement par la photographie constitue un trait d'amateurisme qui perdure, comme le suggère la célèbre formule d'André Malraux : « L'histoire de l'Art depuis cent ans, dès qu'elle échappe aux spécialistes, est l'histoire *de ce qui est photographiable* »²⁹⁸. Dans cette perspective, les spécialistes apparaissent comme les garants d'une histoire de l'art qui ne s'en laisse pas imposer par les prouesses du médium photographique. Déjà, dans le même ouvrage, Morelli soutenait qu'il était impossible de se former sans se déplacer pour voir les œuvres : « - Comment voulez-vous, entre autres, que le débutant en science de l'art soit en mesure de distinguer sur des photographies les œuvres authentiques et les faux, quand aujourd'hui on photographie tout ce qui se présente, le bon et le médiocre, les œuvres authentiques et les fausses ? »²⁹⁹. Il appelait de cette manière l'existence d'une autorité capable d'identifier les œuvres à coup sûr et de choisir celles qui devaient être exposées et photographiées.

²⁹⁶ Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *Op. cit.*, p. 161.

²⁹⁷ Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *Op. cit.*, p. 147.

²⁹⁸ André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1963, p. 111.

²⁹⁹ Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *Op. cit.*, p. 116.

B - Une méthode fondée sur l'observation

La fréquentation des œuvres originales et le recours à la photographie revêtent une importance toute particulière dans ce contexte, car la méthode morellienne est avant tout basée sur l'observation. Nous développerons plus loin l'idée qu'à l'époque de Morelli, l'observation était à de nombreux égards un gage de scientificité. Cependant, avant de prétendre faire accéder l'étude des arts au rang de science, une méthode fondée sur l'observation avait l'avantage de conférer une certaine indépendance à l'analyse de la peinture par rapport au repérage de ses sources écrites. L'observation des détails que préconise Morelli obligeait, en effet, le connaisseur à se détacher du sujet de l'œuvre. Or la peinture de la Renaissance italienne à laquelle s'intéressait Morelli témoignait d'une véritable recherche sur les moyens de transposer en tableaux des textes sources, religieux, mythologiques, littéraires ou historiques. Faisant emprunter aux connaisseurs un chemin différent de celui des peintres Morelli semble s'affranchir de cette prééminence du texte³⁰⁰ qu'il s'agisse de récits nécessaires à l'identification des sujets et à leur interprétation³⁰¹ ou encore de documents historiques qui pouvaient renseigner sur l'origine de l'œuvre ou sur la vie du peintre. Morelli s'oppose en cela aux connaisseurs de son temps dont il stigmatise ainsi, ironiquement, le point de vue sur sa méthode :

Seul le document écrit [les] autorise à déterminer avec une sécurité absolue si une preuve provient de tel ou tel maître ; tous les autres moyens pourraient tout au plus servir à des gens qui ont la vue courte, comme la vessie à ceux qui ne savent pas nager, quand ils ne finissent pas par apporter à l'étude de

³⁰⁰ À ce titre, Scallen met les textes de Morelli en perspective en rappelant le débat qui l'a opposé à autre historien de l'art, Wilhem de Bode, selon qui l'attribution devait naître de la confrontation des sources : « By critiquing Morelli's concentration on form, details above all else, however, and the consequent dismissal of the consideration of inscriptions, color, and media as well as documentation in the earlier literature, Bode promoted an attributional practice that depended on both external and internal characteristics of art works, whereas Morelli insisted on treating the evidence of the pictorial forms alone » (Catherine B. Scallen, *Op. cit.*, p. 97).

³⁰¹ « La critique d'art morellienne avait en tout cas l'avantage, pour les hommes de la génération de Riegl, de rejeter les considérations de sujet. » (Henri Zerner, *Écrire l'histoire de l'art : figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, 1997, p. 29).

l'art une confusion fâcheuse et à favoriser le dilettantisme le plus dangereux...³⁰²

Cependant, la méthode de Morelli ne consiste pas seulement en l'observation de détails significatifs de la manière d'un peintre ; il s'agit plutôt là de la dernière étape du processus de l'identification auquel doit, selon lui, se livrer un connaisseur déjà familier des œuvres. La formation du connaisseur implique donc l'éducation de son regard, l'acquisition d'une culture visuelle, dirait-on aujourd'hui. Il doit être capable de saisir dans chaque œuvre ce qui la distingue des autres et fait sa singularité, ce que Morelli formule ainsi :

Il me semble à vrai dire que le premier devoir d'un professeur d'histoire de l'art doit être de fixer l'attention de son élève sur ce que l'œuvre d'art présente de caractéristique. Les élèves devraient apprendre aussi à se familiariser avec les artistes primitifs et difficiles du XV^e siècle et à converser en esprit avec eux. D'autant plus profonde serait alors leur jouissance devant les œuvres sublimes d'un Raphaël, d'un Titien, d'un Corrège. Pourquoi la majorité de la classe cultivée, en Allemagne même, ne sait-elle pas comprendre les œuvres du grand Dürer ? Parce qu'elle n'a pas appris à voir, parce que ce qu'il y a d'anguleux, souvent sans beauté mais toujours caractéristique dans sa manière de s'exprimer est resté incompréhensible à nos yeux³⁰³.

Cette volonté de comprendre les œuvres semble donc devoir s'entendre moins en termes d'approfondissement que dans le sens étymologique du terme, l'idée de « prendre avec soi », de « saisir ». Alors que la connaissance et la compréhension des arts étaient souvent perçues comme des compétences d'esthète, elles apparaissent ici pouvoir être acquises à condition de s'absorber dans l'examen des œuvres. Or, nous l'avons vu au chapitre précédent, la différence entre l'inné et l'acquis recouvre fréquemment la différence entre l'art et l'artisanat ainsi que la différence entre le subjectif et l'objectif. En effet, ce qui peut être compris et partagé par tous semble relever de cette dernière instance tandis que les jugements de goût demeurent par définition individuels. C'est cette objectivité que Morelli semble rechercher en élaborant une méthode qui, d'une part, peut être maîtrisée par

³⁰² Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *Op. cit.*, p. 120-121.

³⁰³ *Ibid.*, p. 113.

n'importe qui ayant fourni le travail d'apprentissage nécessaire³⁰⁴ et, d'autre part, conduit à des résultats similaires quel que soit le chercheur qui la mette en œuvre

C - Les prétentions scientifiques de la méthode morellienne

L'importance accordée par Morelli à l'observation des tableaux est directement liée aux prétentions scientifiques de sa méthode et de sa conception du *connoisseurship* qu'il appelle, d'ailleurs, « science de l'art »³⁰⁵. Le recours à un modèle scientifique expérimental (précisons que Morelli semble entendre par là une « méthode née de l'observation »³⁰⁶) présente un intérêt tout particulier, car il instaure un rapport à l'œuvre où le regard et l'expérience prédominent³⁰⁷.

1 - L'histoire de l'art comme science

Dans ce contexte d'émergence de la pensée scientifique moderne et d'une approche scientifique de l'histoire, la conception de l'histoire de l'art évolue vers une professionnalisation de la discipline³⁰⁸ qui ne saurait plus désormais être pratiquée en

³⁰⁴ Il faut souligner ici que l'on se trouve une nouvelle fois en présence d'une opposition, récurrente à l'époque concernée, entre l'inné et l'acquis, c'est-à-dire entre la technique et le tempérament. Nous avons déjà rencontré cette opposition dans le contexte de la photographie. Ainsi, Nadar exploite la différence entre l'inné et l'acquis dans un célèbre texte où il évoque ce qui ne s'apprend pas en photographie (Nadar, « Mémoire pour la revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar », 1857, cité dans André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 238-240).

³⁰⁵ « C'est donc précisément l'étude de toutes les parties individuelles qui constituent la forme d'un tableau que je voudrais recommander à ceux qui, non contents de rester des amateurs délirants sur l'art, ont véritablement le désir et les dispositions voulues pour parvenir à la science de l'art. » (Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *Op. cit.*, p.)

³⁰⁶ Jaynie Anderson, « Giovanni Morelli et sa définition de la « scienza dell'arte » », *Revue de l'art*, n° 75, 1987.

³⁰⁷ D'ailleurs, Morelli, dans un texte publié en 1874, sous le pseudonyme russe de Lermonieff, déclare que la méthode lui semble plus proche de celle d'un anatomiste que d'un spécialiste des arts (Richard Wollheim, *On Art and the Mind*, Londres, Allen Lane, 1973, p. 186).

³⁰⁸ « Whereas science was an intellectual activity that any eighteenth-century gentleman with enough leisure time and interest could conduct, during the nineteenth century, it became a professional pursuit, and its methods were increasingly limited to activities that illuminated the processes and products of nature or events of human history, thus leading to the terms « natural sciences » and « historical sciences ». In the 1820s and 1830s this intellectual trend influenced the transformation of writing on art into the new discipline of art history ». (Catherine B. Scallen, *Op. cit.*, p. 29).

dilettante³⁰⁹. Morelli contribue à répandre l'idée que l'historien de l'art ne doit en aucun cas se laisser aller à une interprétation et à une attribution subjectives ; il faut désormais porter un regard de spécialiste sur l'œuvre d'art. Dans la perspective de constituer l'histoire de l'art en science³¹⁰ et de donner au travail des connaisseurs une légitimité, il s'impose de suivre le modèle d'autres sciences qui bénéficient déjà d'une certaine reconnaissance :

Comme le botaniste doit connaître ses plantes [...], le zoologiste ses animaux pour distinguer du premier coup d'œil le lionceau du chat domestique, la figue de la courge, l'historien de l'art est tenu de connaître ses monuments, ses statues et ses tableaux s'il veut en donner une idée adéquate à lui-même d'abord, à ses auditeurs et à ses lecteurs ensuite³¹¹.

Étant doté d'une formation en anatomie comparée, Morelli connaissait bien le discours et la logique scientifiques de son temps. À de nombreux égards, il a transposé ses connaissances médicales (concernant, par exemple, le caractère individuel de la forme de l'oreille) et les spécificités du discours scientifique dans le domaine de l'histoire de l'art.

Cependant, ce sont manifestement les méthodes proposées par la graphologie et la physiognomonie, des disciplines indicielles très répandues et recevant une grande audience à l'époque, qui inspirent le plus Morelli et lui permettent de s'appuyer sur des raisonnements déjà acceptés. Si les physiognomonistes rencontraient un succès considérable en recherchant, dans les traits du visage, l'empreinte de la personnalité profonde, il pouvait sembler évident que l'on puisse procéder de la même manière avec les tableaux³¹². Quant à la graphologie, elle donnait lieu à une activité de détection qui pouvait

³⁰⁹ « Ironically, while it was Morelli's method that would enter into the historiography of art history's methodologies, and not Bode's ill-defined and non-theory-based practice, the professionalization of connoisseurship itself that came to be seen as concomitant with its « scientific » practice would increasingly work against the rise of other figures like Morelli, one of the last significant amateur connoisseurs to work primarily outside of the institutional framework of the university or museum » (Catherine B. Scallen, *Op. cit.*, p. 101).

³¹⁰ Dans *Les mots et les choses*, Foucault rappelle que les « sciences humaines » ont souvent transféré les modèles issus des sciences naturelles (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990, p. 378).

³¹¹ Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *Op. cit.*, p. 112.

³¹² « C'est sur ce modèle que, vers le milieu du XIX^e siècle, ont été écrites les premières grandes monographies d'artistes accompagnées de catalogues raisonnés et il n'y a rien d'étonnant à ce que les

s'avérer fructueuse pour les arts. C'est ce que Morelli évoque en comparant non seulement la signature d'un passeport à celle d'un tableau, mais aussi les historiens à des agents de police :

Dans le bon vieux temps [...] quand les passeports étaient à la mode, c'étaient précisément les filous les plus rusés qui savaient se procurer les plus réguliers et incontestables, et tromper les agents de la police avec ces documents écrits. Exactement de la même façon, ce furent et ce sont toujours les historiens et les directeurs de galeries qui sont menés par le bout du nez par les documents écrits et les signatures. Je pourrais vous citer par douzaines, Monsieur, de fausses signatures de vieille ou fraîche date qui se trouvent sur des tableaux de célèbres galeries³¹³.

L'histoire de l'art envisagée par Morelli est, à de nombreux égards, anthropomorphique : elle cherche à classer les tableaux comme les physiognomonistes distribuaient les individus par catégories sociales, psychologiques ou morales ou comme la police cataloguait les récidivistes. Elle se démarque en cela des pratiques de l'histoire de l'art qui se développent au sein de l'école de Vienne à la toute fin du siècle et fondent leur objectivité sur le modèle des sciences naturelles en proposant une histoire organique de la forme qui évolue suivant des cycles³¹⁴.

La pratique du *connoisseurship* préconisée par Morelli convoque donc un nouveau modèle de regard, propre au XIX^e siècle, similaire à celui des enquêteurs³¹⁵. Carlo

ouvrages de criminologie publiés au cours de la même période présentent des analogies frappantes avec ce type d'approche. » (Martial Guédron, *Op. cit.*, p. 56).

³¹³ Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *Op. cit.*, p. 127.

³¹⁴ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, Claire et Marcel Raymond (trad.), Paris, Plon, 1952 [1915] et Aloïs Riegl, *Questions de style : Fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, Hazan, 1992 [1893] sont deux ouvrages caractéristiques de cette démarche. Les premiers travaux de Wölfflin ayant été publiés à la fin des années 1880, les écrits de ces deux auteurs sont donc à peu près contemporains de ceux de Morelli.

³¹⁵ « Cependant, il existe des règles, mais ces règles ne donnent ni l'œil, ni l'oreille ; chez le connaisseur en peinture, elles semblent produire l'effet d'une bonne paire de lunettes : elles modifient, pour ainsi dire, sa vue de manière à lui faire apercevoir ce qu'il n'aurait pas remarqué sans elles. Nous pouvons dire à peu près la même chose de la science physionomique » (Perneti cité par Martial Guédron dans Martial Guédron, *Op. cit.*, p. 35).

Ginzburg³¹⁶ a ainsi présenté la technique de Morelli comme un exemple parfait d'investigation indicielle dont il situe l'émergence au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. À l'intérieur de ce paradigme, le regard est formé à chercher les détails susceptibles d'être investis d'un sens bien plus large que le leur en les traitant comme des traces, c'est-à-dire en les inscrivant dans une chaîne de causes et de conséquences qui en décuple la pertinence. Morelli définit ainsi ce type de regard qui s'attache à traquer le détail :

Ne vous impatientez pas si je vous parle aussi longtemps de choses qui peuvent vous paraître pour l'instant tout à fait insignifiantes et même ridicules. Il m'importe avant tout de vous accoutumer à prendre en compte, dans l'observation d'une œuvre d'art, chaque détail, même le plus minime ; ainsi, apprendrez-vous avec le temps que les bagatelles les plus simples peuvent servir à mettre sur la bonne voie, surtout pour les peintures des maîtres de second ordre³¹⁷.

Cette méthode d'appréhension de l'œuvre d'art, qui prend l'allure d'une approche documentaire³¹⁸, se distingue de l'expérience esthétique traditionnellement réservée à une élite d'amateurs. De plus, alors que cette dernière s'exprime essentiellement à travers un langage de type littéraire³¹⁹, la méthode morellienne repose sur un usage plus argumentatif du discours³²⁰ (ce qui n'empêche pas que la qualité et la justesse du raisonnement laissent parfois à désirer) ainsi que sur des documents graphiques (des dessins et des schémas)

³¹⁶ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes : Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 41, vol. 6, 1980, p. 3-44.

³¹⁷ Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *Op. cit.*, p. 142.

³¹⁸ « Bode seemed untroubled by the total lack of archival evidence in support of this hypothesis, believing that the paintings themselves were evidence that should be considered just as trustworthy as written documents. This premise oversimplified the positivist historical enterprise by the implicit assumption that paintings were created for the same reasons as documents, and could be treated as such ». (Catherine B. Scallen, *Op. cit.*, p. 62).

³¹⁹ «... pourtant, presque tous les nouveaux écrivains d'histoire de l'art en Italie ne sont pas des esthètes d'une espèce plutôt ennuyeuse, pour lesquels l'histoire de l'art, entre nous, vise principalement à briller et à attirer le lecteur par des descriptions pompeuses de tableaux, des phrases sonores, avec plus ou moins de considérations piquantes et d'analogies ». Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *Op. cit.*, p. 118.

³²⁰ « Regardez dans ce portrait de Titien la main avec la pulpe du pouce excessivement accentuée et n'omettez pas d'observer la forme arrondie de l'oreille » Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *Op. cit.*, p. 142.

pouvant être versés comme preuves. Par exemple, à titre d'argument visuel, Morelli insère dans son ouvrage une planche illustrative répertoriant, par peintre, les différents modes de représentation des oreilles (fig. 1).

Pour souligner la nouveauté du rapport au langage qu'instaure le *connoisseurship*, Morelli écrit :

C'est précisément l'étude de tous ces détails particuliers constituant la forme d'une œuvre d'art que je voudrais recommander à ceux qui n'entendent pas seulement être des amateurs verbeux, mais désirent éprouver le vrai plaisir de pénétrer avec hache et couperet au cœur du maquis enchevêtré de l'histoire de l'art pour parvenir, si possible, à la science de l'art. Comme il existe une langue écrite, il existe aussi une langue qui s'exprime avec les formes³²¹.

Une telle formule est lourde de sens pour notre étude. Elle présuppose que la peinture est une langue constituée de formes dont les détails constitueraient les plus petites unités, sortes de lettres qu'il suffirait de déchiffrer. Ce qui nous apparaît aujourd'hui comme une conception fautive, une comparaison forcée, ne semblait pas si absurde moins d'un siècle après les découvertes de Champollion qui remettaient en cause la frontière artificielle tracée entre les lettres et les dessins³²².

Morelli utilise justement la métaphore du défrichage pour rendre compte des efforts que demande sa pratique et de son caractère novateur, puisqu'il considère être le premier à explorer des zones inconnues de l'œuvre. Par ailleurs, la référence à la hache et au couperet paraît tout à fait suggestive sous la plume d'un spécialiste des détails dont on a vu qu'ils émanaient, dans le contexte de la peinture, d'un découpage opéré par le regard du spectateur. Préconiser un déplacement de l'attention vers les détails plutôt que vers

³²¹ Giovanni Morelli, « Introduction », *Op. cit.*, p. 164.

³²² « L'écriture hiéroglyphique est un système complexe, une écriture tout à la fois figurative, symbolique et phonétique dans un même texte, dans une même phrase, je dirais presque dans un même mot. » (Jean-François Champollion, *Précis du système hiéroglyphique des anciens égyptiens ou recherches sur les éléments premiers de cette écriture sacrée, sur leurs diverses combinaisons et sur les rapports de ce système avec les autres méthodes graphiques égyptiennes*, Paris, Treuttel et Würtz, 1824, p. 327).

l'ensemble marque donc un net basculement de l'esthétique vers la rigueur et le sérieux de la démarche scientifique³²³.

2 - La standardisation du regard de l'historien de l'art

Nous l'avons dit, la sélection de détails à observer face à un tableau demande au connaisseur un contrôle rigoureux du regard³²⁴; c'est un excellent moyen de compenser le caractère subjectif de la perception qui, on l'a vu précédemment, se trouve en général mobilisé par la fascination pour le détail. L'aspect systématique de la méthode morellienne d'observation contribue aussi à lui donner l'allure d'une science³²⁵. Par ailleurs, ce caractère systématique ne se rencontre pas seulement dans le choix des détails permettant d'effectuer une attribution, mais aussi dans une hiérarchisation du type de détails auxquels le spectateur doit être attentif. Henri Zerner a clairement expliqué la progression des éléments à observer selon la méthode de Morelli : il s'agit, en premier lieu, de diriger son attention vers l'expression de la figure principale puis vers les détails expressifs en tant que tels et, enfin, vers les détails qui ne sont pas porteurs d'expression, mais qui renseignent d'autant plus efficacement sur l'identité du peintre qu'ils échappent à sa conscience. Cette hiérarchie se retrouve aussi dans la gradation des constats qui permettent de déterminer

³²³ Une telle association est sensible dans ce portrait de femme par Lavater où la contiguïté montre bien l'importance accordée à l'attention aux détails dans une démarche de connaissance et de sérieux. : « *Savante qui pense profondément, examine en détail, discute, pèse et n'admet rien sans l'avoir préalablement soumis aux lumières de sa raison...* » (Johann Caspar Lavater, *Le Lavater des dames ; ou, l'art de connaître les femmes sur leur physionomie*, Paris, Hocquart, 1809, p. 34).

³²⁴ Une telle tentative était déjà à l'œuvre chez Lavater : « Pour Lavater, l'œil du physiognomoniste ne doit pas être tenté de s'égarer. Aussi devra-t-il être pris dans un dispositif graphique fondé sur le principe de la frontalité, sur un parallélisme strict entre le fond et le tracé des figures ainsi que sur les orthogonales chères à l'esthétique néoclassique. » (Laurent Baridon et Martial Guédron, *Corps et arts : physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 82).

³²⁵ « Morelli n'a pas inventé une démarche, mais il a en fait systématisé la pratique des connaisseurs des XVIII^e et XIX^e siècles. Sa vraie originalité, c'est qu'il a cherché à donner à cette pratique une justification intellectuelle, à lui établir une base rationnelle, à en faire une activité scientifique » (Henri Zerner, *Op. cit.*, p. 11). Par ailleurs, Catherine Scallen signale que les connaisseurs adaptent souvent leur démarche à l'oeuvre à laquelle ils ont affaire : « The Rembrandt connoisseurs lacked a method in this sense ; there were no « telling details », no sign elements that they consistently valued more highly than others as evidence for making attributions. Documentary data might prevail in one case, a signature in another, characteristics of style in a third, and « quality » in a fourth ». (Catherine B. Scallen, *Op. cit.*, p. 33).

l'origine de l'œuvre : il faut tout d'abord identifier la ville, puis l'école et, pour finir, arriver au nom du peintre. La méthode morellienne suggère qu'il y a une bonne manière de regarder les œuvres pour en tirer des renseignements utiles. Cela est tout à fait significatif d'une tendance à rationaliser et à systématiser une approche qui était traditionnellement basée sur la sensibilité.

Dans son ouvrage sur la vision dans le contexte de l'émergence de la modernité, Jonathan Crary³²⁶ avait remarqué que certains dispositifs visuels du XIX^e siècle, comme les panoramas, imposaient au spectateur une distance idéale. De même, la méthode de Morelli s'accompagnait de toutes sortes de contraintes, car on ne pouvait pas toujours s'approcher d'œuvres souvent exposées en hauteur comme, par exemple, les tableaux d'églises. Les détails dont Morelli préconisait l'observation nécessitaient de maintenir une grande proximité avec l'œuvre même s'il s'agissait essentiellement de détails figuratifs plutôt que de minuties de facture. Mise à part l'observation des cieux et des fonds des tableaux sur lesquels il passe rapidement, Morelli insiste surtout sur des détails, certes petits, mais toujours représentatifs. On peut en déduire que la distance qu'il préconise comme un standard pour l'observateur est celle que l'on pourrait garder par rapport un tableau exposé à hauteur humaine.

3 - La puce à l'oreille

Arrêtons-nous un instant sur un des détails qui, selon Morelli, porte le plus sûrement la marque du peintre : l'oreille. Certes, l'oreille n'est pas expressive, donc elle peut être réalisée par le peintre de manière pratiquement mécanique, sans volonté d'y faire apparaître des effets. Puisque l'artiste ne s'en souciait pas outre mesure, il apparaît aussi logique à Morelli que le copiste en ait fait autant. L'oreille permettrait donc de repérer la manière d'un artiste, car son exécution demeurerait de l'ordre du réflexe. Un tel motif, s'il n'est pas porteur de sens pour le profane, sert très bien le projet du connaisseur dont l'approche, fortement motivée, se distingue encore de certains engouements de l'époque pour les tours

³²⁶ Jonathan Crary. *L'Art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.

de force dans l'infiniment petit. Zola, dans un compte rendu du Salon de 1867, en avait fait le portrait-charge chez les admirateurs de Meissonier :

Cependant, à côté de moi, deux amateurs, la loupe à la main, regardaient une des figurines. L'un d'eux s'écria brusquement : « L'oreille y est tout entière. Regardez donc l'oreille. L'oreille est impayable. » L'autre amateur regarda l'oreille qui, à l'œil nu, paraissait un peu plus grosse qu'une tête d'épingle, et, quand il eut bien constaté que l'oreille existait dans son intégralité, ce furent des exclamations sans fin d'admiration et d'enthousiasme. Puis les deux amateurs étudièrent les autres morceaux de la figurine et déclarèrent ne jamais avoir rien vu de plus délicat, de plus vif, de plus fin, de plus spirituel, de plus fini, de plus ferme, de plus précis, de plus parfait³²⁷.

Le fait que nulle part, dans les textes de Morelli, l'intérêt pour le motif de l'oreille ne soit justifié, laisse penser que ce choix pouvait être de l'ordre de l'évidence. En effet, comme le remarque Ginzburg, la configuration de l'oreille connaissait un grand succès parmi les enquêteurs et les tenants des disciplines indicielles. Dans la mesure où l'oreille ne se modifie pas avec l'âge, elle pouvait, par exemple, être utile à Bertillon pour démasquer les récidivistes. De plus, la forme de l'oreille, tout en étant propre à chaque individu, n'en conserve pas moins la trace d'un héritage biologique. Selon Guéron : « Lorsque Morelli scrute l'oreille des personnages des tableaux qu'il analyse pour en accorder la paternité, cela ne peut manquer de nous faire penser aux considérations d'Amédée Joux sur la possibilité d'identifier un père par l'analyse de l'oreille de son enfant »³²⁸. Le traitement de l'oreille constitue donc un bon exemple de la façon dont Morelli a développé sa méthode du *connoisseurship* par analogie avec d'autres disciplines indicielles. Outre le caractère anthropomorphique de la méthode, la logique à laquelle elle répond souligne combien Morelli établit un lien de causalité fort entre le peintre et les personnages qu'il représente.

³²⁷ Émile Zola, « Nos peintres au Champs-de-Mars » [1867], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 179.

³²⁸ Martial Guéron, *Op. cit.*, p. 109.

C - Le discrédit de l'usage des textes

1 - Contre le littéraire et le philosophique

La volonté claire de Morelli d'inscrire sa pratique du *connoisseurship* dans le domaine de la science s'accompagne du dénigrement systématique de toute approche de l'art inspirée par la littérature ou la philosophie. Ce positionnement a eu pour effet de mettre à distance les deux disciplines qui gouvernaient jusque-là l'étude des arts et de mettre en opposition la recherche de la vision d'ensemble avec l'étude systématique des détails. Morelli critique ainsi sévèrement Charles Blanc : « Il faut espérer que Monsieur Blanc s'apercevra que, avec sa soi-disant étude de la *tournure* d'esprit, de *l'âme* d'un maître, on n'a rien fait ou fort peu quand il s'agit de déterminer l'auteur d'une œuvre d'art avec une plus ou moins grande sécurité scientifique »³²⁹. De plus, le refus de Morelli d'utiliser des textes pour appréhender les tableaux va jusqu'au dénigrement de tous les ouvrages d'histoire de l'art, dont les biographies d'artistes qui auraient pu contribuer au processus d'attribution.

Morelli ne tolère donc, comme savoir sur la peinture, que ce qui provient de la fréquentation assidue des œuvres, une position d'autant plus aisée à tenir que sa méthode vise uniquement l'attribution et non pas l'interprétation. Cependant, en attribuant les œuvres, le *connoisseurship* s'inscrit dans une démarche historique, puisqu'il s'agit là d'une étape préliminaire indispensable. Voici comment Morelli conçoit le rapport entre le connaisseur et l'historien de l'art : « Je voulais seulement dire que le germe de l'historien de l'art, si germe il y a, ne peut se développer et fleurir que dans la tête du connaisseur ou, en d'autres termes, que le futur écrivain de l'histoire de l'art doit trouver des éléments fondamentaux pour son histoire dans les pinacothèques et non dans les bibliothèques. *Bref, pour devenir historien de l'art, il faut être connaisseur* »³³⁰. La forme concrète que prendra la rédaction d'une telle histoire de l'art correspond en fait au catalogue, forme qui connaît

³²⁹ Giovanni Morelli, « Introduction », *Op. cit.*, p. 159.

³³⁰ Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *Op. cit.*, p. 118.

un grand succès au XIX^e siècle, notamment grâce au développement des techniques de reproduction d'images³³¹.

2 - Les catalogues

Si Morelli ne rédige pas lui-même de monographies ni de catalogues, on constate cependant qu'il encourage ses amis et ses disciples à le faire. Il présente néanmoins cet exercice laborieux avec une certaine ironie :

Si l'on pense d'autre part quel travail ennuyeux et futile est aux yeux de la plupart la compilation d'un catalogue, il faut concéder que l'on ne peut attendre d'un historien de l'art ou d'un directeur de galerie renommé et affairé qu'il s'adonne à semblable chose. C'est donc un travail de débutant ou d'étudiant, une catégorie d'hommes à laquelle je reconnais appartenir, qui veulent mériter leurs galons dans la science de l'art, pendant qu'il faut réserver à l'historien et au philosophe de l'art, les régions les plus pures et les plus éthérées afin qu'ils puissent les survoler et, planant entre ciel et terre, suivre librement le génie de l'art³³².

Aboutissement de l'examen minutieux des détails auxquels s'est livré le connaisseur, le catalogue vient ainsi enrichir les nombreux projets de compilation qui marquent alors la production du savoir. Quant à la démarche morellienne, elle semble relever de la fascination pour l'indice qui a marqué l'épistémologie du temps.

D - Les innovations apportées par Morelli

1 - Le *connoisseurship* avant Morelli

Comme l'explique Ginzburg, si la recherche des indices a constitué une tendance lourde des sciences humaines à partir des années 1870, l'appropriation d'un objet par l'examen de ses moindres détails était néanmoins un principe depuis longtemps reconnu. C'est en tout cas un des postulats qui sous-tendent le *connoisseurship* avant Morelli. En

³³¹ Roland Recht, « La mise en ordre : note sur l'histoire du catalogue », *Cahiers du MNAM*, n° 56/57, 1995.

³³² Giovanni Morelli, « Introduction », *Op. cit.*, p. 157.

effet, ce type de compétence provient d'une longue tradition d'attribution que Gibson-Wood fait remonter au XVI^e siècle³³³. Martial Guédron abonde dans le même sens :

Il se trouve que ce credo de l'histoire de l'art attributionniste avait déjà été formulé par Vasari au milieu du XVI^e siècle, lorsqu'il déclarait qu'un œil exercé pouvait pénétrer l'individualité de chaque œuvre avec autant de certitudes qu'un chancelier identifiait l'écriture de ses fonctionnaires. En fait, dès le début de la Renaissance, il n'était pas rare que l'on prétende pouvoir reconnaître les grands peintres à travers leurs compositions. Par la suite, l'art d'attribuer les œuvres contribua incontestablement à développer la mystique de la personnalité de l'artiste, dont l'histoire de l'art n'est pas prête d'être délogée.³³⁴

Martial Guédron situe la systématisation de ces méthodes au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, lors de l'apparition du catalogue³³⁵.

C'est à partir du moment où s'est imposée la tâche d'attribution que le terme connaisseur s'est, selon cet historien, distingué de celui du curieux ou de l'amateur. Il s'agissait pour les connaisseurs de développer le sentiment de la qualité des œuvres, de pouvoir identifier l'artiste qui avait peint un tableau et, enfin, d'être en mesure de déceler des copies. Guédron écrit ainsi au sujet d'un connaisseur anglais animé par la même ambition : « Pour Richardson, le connaisseur devait être capable de déceler ce *je ne sais quoi* cher aux hommes du XVIII^e siècle, une entité indéfinissable que les yeux du commun des mortels ne pouvaient voir et qui distinguait pourtant les œuvres des grands maîtres »³³⁶. Le *connoisseurship* relevait alors du jugement de goût dont nous avons déjà signalé que Kant, à la même époque, a montré le caractère subjectif.

Pour savoir ce qu'était un connaisseur du XIX^e siècle avant Morelli, nous pouvons nous en remettre à Champfleury qui, dans un court roman publié en 1861 et intitulé *Le violon de Faïence*, fait le récit de l'apprentissage d'un bourgeois de province (Dalègre)

³³³ Carol Gibson-Wood, *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York, Garland, 1988.

³³⁴ Martial Guédron, *Op. cit.*, p. 55.

³³⁵ *Ibid*, p. 12.

³³⁶ *Ibid*, p. 14.

formé par un ami parisien (Gardillanne) à devenir connaisseur en céramique. Le maître adresse à son élève l'injonction suivante «... regarde avec attention les pièces que je fais passer devant tes yeux et tâche de ne pas oublier leurs formes »³³⁷. La leçon s'accompagne d'un complément d'information : « Comme Dalègre avait manié ces objets, et que le chef de bureau était certain que leur forme resterait gravée dans l'esprit de son ami, Gardillanne jugea à propos de joindre à ses remerciements quelques mots d'explication sur ces faïences, leurs dates approximatives, les marques peintes derrière et certains détails précis qui devaient s'accrocher à la pensée de Dalègre »³³⁸. Alors que s'achève la formation de l'élève, on voit s'affirmer la conscience qu'une expertise vient de s'installer : « Dalègre ne cacha pas l'origine de sa science et en rapporta tout l'honneur à Gardillanne qui, à mesure qu'il lui expédiait quelques pièces, lui en donnait l'origine, la fabrique, et lui faisait remarquer divers détails auxquels un ignorant ne s'attache pas »³³⁹.

Le propos est assez clair : bien avant Morelli, c'est déjà sur l'attachement aux détails que repose la science du connaisseur³⁴⁰. Cependant, il n'est pas vraiment précisé, au-delà de quelques « marques peintes », de quels détails il s'agit. On apprend que le connaisseur doit tout d'abord posséder une excellente mémoire, presque photographique, qui lui permette de constituer son propre catalogue de formes et de détails de manière à pratiquer la comparaison. Cela fait aussi partie des qualités requises pour un connaisseur selon Morelli, lequel illustre sa méthode, comme on l'a vu, avec des planches similaires à des planches anatomiques, qui représentent des séries d'oreilles ou de mains destinées à faire valoir les différentes manières que peuvent employer les grands maîtres. Cette tendance au classement, perçu comme garant d'objectivité, constitue d'ailleurs le véritable

³³⁷ Champfleury, *Le Violon de faïence*, Paris, Droz, 1985 [1862], p. 60.

³³⁸ *Ibid*, p. 61.

³³⁹ *Ibid*, p. 65.

³⁴⁰ Par exemple, on peut lire : « Parmi les débris des choses antiques conservées à la villa Albani, il y a une tête qui fut trouvée en 1757 et dont il ne reste que la moitié, où l'on voit à la fois les indices d'une main ancienne et celle d'une main barbare. L'ouvrier des derniers temps, voyant sans doute, qu'il ne réussirait pas bien, laissa son ouvrage imparfait : l'oreille et le cou attestent le style de l'ancien Artiste » (Johann Joachim Winkelmann, *Histoire de l'art de l'antiquité* (Tome III), M. Huber (trad.), Leipzig, Jean Gottl. Imman. Breitkopf., 1781, p. 263).

élément novateur de la méthode morellienne.³⁴¹ Elle confère son caractère systématique à l'attention portée aux détails. En effet, l'approche de Morelli puis, de façon encore plus rigoureuse, celle de Berenson après lui³⁴², est d'autant plus déconcertante que le découpage du détail pourrait être le lieu d'exercice par excellence de la subjectivité. En effet, on l'a vu, le détail n'existe qu'à partir du moment où un observateur l'a isolé de l'ensemble auquel il appartient, qu'il en a fait, suivant la définition de l'époque, « une circonstance particulière ».

De même, on a vu que l'association entre l'attribution de tableaux et la graphologie était déjà en germe dans les textes de Vasari. Un autre moment significatif se situe au début du XVIIIe siècle alors que, comme l'explique Guédron : «... Pernety ébauche ainsi une approche physiognomonique qui sera un des fondements de la méthode attributionniste »³⁴³. La méthode morellienne n'est donc pas non plus novatrice dans l'inspiration qu'elle retire d'autres pratiques d'identification. Toute son originalité réside exclusivement dans le fait qu'elle prétende être systématique et objective.

2 - L'impression d'ensemble dans la méthode morellienne

Comme on l'a vu, une grande partie des prétentions scientifiques de la technique d'attribution de Morelli reposait sur l'importance attribuée à l'observation des détails par opposition à l'impression d'ensemble. Certes, l'attention portée à des détails réputés insignifiants permet à l'observateur de se dégager de la tyrannie du tout³⁴⁴. Remarquons,

³⁴¹ « Les listes de détails caractéristiques, différents d'artiste à artiste, rédigées par Morelli marquèrent sa tentative d'appliquer au domaine de l'art des procédés semblables à ceux de la classification scientifique » (*Ibid.*, p. 25).

³⁴² Hayden B. J. Maginnis, « The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship : Morelli, Berenson, and Beyond », *Art History*, n° 1, vol. 13, 1990.

³⁴³ Martial Guédron, *Op. cit.*, p. 42.

³⁴⁴ « Mais il y a plus : par le mode de lecture discontinu qu'elle impose, cette méthode rompt avec l'idéologie – celle-là bien peu perverse – qui veut qu'un tableau fasse l'objet d'une saisie – d'une révélation – instantanée ; et par le soupçon qu'elle porte à concevoir d'un écart, voire d'une contradiction possible entre le message global et l'information parcellaire que l'image véhicule, elle fait apparaître, par-delà l'ordre manifeste de la figuration, les indices d'un jeu latent de déterminations contraires qui, pour se laisser surprendre à travers des traits étrangers à l'ordre de l'expressivité, dénoncent du même coup leurs alliances formelles. » (Hubert Damisch, « La partie et le tout », *Revue d'esthétique*, n° 2, vol. 23, 1970, p. 184).

par exemple, que dans sa *Letter on Connoisseurship* (1857), William N. Wilkins, un connaisseur britannique dont la pratique est antérieure à celle de Morelli, préconisait que l'on s'attache tout d'abord à l'idée d'un tableau et que l'on en saisisse le propos général afin d'établir si les détails dont use le peintre sont pertinents ou sont seulement le produit d'une stratégie de séduction. De même, bien qu'il s'en défende, Morelli ne semble pas renoncer à l'étude de l'ensemble du tableau qui permet d'évaluer des éléments tels que la composition ou la couleur. Morelli fait ainsi intervenir le tableau comme ensemble composite :

Par exemple, quelle est dans une peinture la forme à travers laquelle s'expriment l'esprit, l'âme, la tournure d'esprit du peintre ? Seulement la position et le mouvement du corps humain, la forme du visage, la couleur, le drapé ? Ce sont là, certes des constituants importants de la forme, mais ce n'est pas toute la forme. À celle-ci appartient par exemple la main, une des caractéristiques les plus expressives, l'oreille, le fond du paysage s'il y en a un, l'accord et l'harmonie des couleurs. Dans l'œuvre d'un véritable artiste, toutes ces parties du corps sont des caractéristiques individuelles, donc pleines de signification ; car, je l'ai déjà dit, ce n'est que par la connaissance que l'on peut pénétrer dans l'âme, la tournure d'esprit du créateur. Le caractère ou le style d'une œuvre d'art naît en même temps que l'idée ou, pour mieux dire, l'idée de l'artiste engendre la forme et détermine le caractère et le style. Les copistes ne peuvent avoir ni caractère, ni style parce que l'idée qui crée la forme dans leurs œuvres n'est pas d'eux³⁴⁵.

De plus, le talent qui permettrait à certaines sensibilités de repérer un chef-d'œuvre au premier coup d'œil fait partie de l'idéal du connaisseur tel que le conçoit Morelli. Selon lui, en effet, le connaisseur doit être doté de prédispositions naturelles qui doivent à leur tour être nourries par un travail assidu. Ainsi, le *connoisseurship* de Morelli semble ajouter, aux exigences qui pesaient déjà sur l'esthète, d'autres obligations liées aux valeurs de son temps : un labeur zélé et une rigueur toute scientifique.

Comme le remarque Llewellyn au sujet de Berenson, héritier de Morelli, le talent de l'esthète ne s'évacue pas aussi facilement que le voudrait l'expertise du connaisseur :

³⁴⁵ Giovanni Morelli, « Introduction », *Op. cit.*, p. 163.

Berenson s'offusque des propos de Morelli en déclarant que « le connaisseur ne doit surtout pas avoir la bosse de la philosophie » autrement dit qu'il doit s'en tenir à l'expérience, l'observation et la déduction, à l'instar du naturaliste. Cependant, quand Berenson tire des conclusions, il ne cache jamais qu'il mêle à une méthode quasi scientifique une série de jugements que l'on est forcé de ranger dans la catégorie du goût³⁴⁶.

La valeur qu'accordent les connaisseurs à l'impression d'ensemble émanant d'un tableau est donc très ambiguë et ne soutient pas l'opposition rhétorique, convoquée par Morelli, entre le détail et le tout. La méthode comparative permettant d'observer les détails indépendamment de l'ensemble du tableau, on ne s'étonnera pas qu'elle mobilise la majeure partie du projet de Morelli qui, en revanche, reste vague sur la façon d'aborder les ensembles, puisque cette étape de l'appréhension ne peut être soumise à une conduite de nature scientifique. En outre, la tradition accordait aux connaisseurs une grande intuition et un raffinement sensoriel hors du commun. Cette dernière qualité s'exprime dans le roman de Champfleury, par l'exaltation des capacités olfactives du héros : « Gardillanne flaira les fragments d'une ancienne tapisserie... »³⁴⁷. Les Goncourt célèbrent une performance semblable : « Greuze, grimpé sur une échelle en compagnie de son ami Wille, au Luxembourg, interrogeait le génie dont il flairait la peinture, le nez sur la toile pendant de longues heures : Rubens ! »³⁴⁸. Ces allusions au flair du connaisseur ne sont pas sans rappeler les propos de Ginzburg pour qui les sciences indicelles étaient héritées d'un savoir cynégétique. Pourtant, l'intuition ne semble pas avoir de place dans la technique morellienne, bien qu'elle ait un rôle à jouer pour qui fréquente assidûment les tableaux. Comment Morelli lui-même aurait-il pu constater que la singularité de l'artiste se trouve condensée plus efficacement dans les oreilles et dans les mains sans se fier tout d'abord à

³⁴⁶ Nigel Llewellyn, « Une science du regard : les connaisseurs », *Histoire de l'histoire de l'art* (Tome II), Édouard Pommier (dir.), Paris, Louvre et Klincksieck, 1995, p. 314.

³⁴⁷ Champfleury, *Le Violon de faïence*, Paris, Droz, 1985 [1862], p. 56.

³⁴⁸ Edmond et Jules de Goncourt, *L'art du XVIIIe siècle*, Paris, Quantin, 1880, p. 299.

son intuition ? Pourtant, Morelli ironise au sujet de l'intuition, se moquant de ceux qui ont assez de flair pour pouvoir « sentir un parfum raphaëlesque s'exhaler »³⁴⁹ d'une toile.

3 - Les enjeux nationalistes

Le développement de la méthode morellienne a aussi largement contribué à la reconnaissance du patrimoine italien, car la nécessité d'observer les œuvres sur place, affirmée avec beaucoup d'insistance, donnait un crédit considérable aux auteurs italiens d'histoire de l'art. Comme l'affirme Morelli, rien ne vaut le contact direct pour connaître une œuvre : « Nous ne sommes ni dans la docte Allemagne, ni dans l'omniscient Paris, [...] nous sommes à Florence et devant ce tableau³⁵⁰ ». Morelli a souvent tendance à opposer ainsi sa méthode au savoir de chercheurs issus d'autres pays qu'il envisage avec ironie. Mais les enjeux nationaux ne se limitent pas à l'appartenance de l'historien. En effet, dans un article récent sur l'histoire de la signature des tableaux, Charlotte Guichard a bien montré quels pouvaient être les enjeux de l'attribution par rapport au marché de l'art. Or ce marché se développe au XIX^e siècle³⁵¹ et représente un intérêt important³⁵² autant pour des raisons de prestige national que parce que l'achat et la vente des œuvres d'art suscite une importante circulation de capitaux. Au regard de ces enjeux politiques et économiques, la démarche d'attribution de Morelli prend un relief tout particulier.

³⁴⁹ Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *Op. cit.*, p. 137.

³⁵⁰ « Morelli a accentué la dimension conflictuelle de son rapport à l'histoire de l'art allemande, pour mieux célébrer la nouveauté de sa propre méthode formelle. » (Pascal Griener, « Idéologie « nationale » ou science « positive » ? », *Revue de l'art*, n° 146, 2004, p. 48).

³⁵¹ Charlotte Guichard, « La signature dans le tableau aux XVII^e et XVIII^e siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés & Représentations*, n° 25, 2008.

³⁵² « L'une des données fondamentales pour une histoire de l'histoire de l'art au XIX^e siècle réside dans l'affairisme d'une époque où les grands collectionneurs se sont servis dans une riche moisson disséminée à travers l'Europe par suite des ambitions napoléoniennes ». (Nigel Llewellyn, « Une science du regard : les connaisseurs », *Histoire de l'histoire de l'art* (Tome II), Édouard Pommier (dir.), Paris, Louvre et Klincksieck, 1995, p. 298).

E - Le peintre dans le tableau

1 - L'œil de l'artiste

Si Morelli affirme aussi haut le caractère scientifique de sa méthode sans pour autant renoncer à ce que l'attribution peut avoir d'intuitif et de subjectif, ce n'est peut-être pas seulement parce que l'exigence d'objectivité a atteint une limite, mais aussi parce qu'il ne veut pas se priver de la valeur symbolique attachée à la fréquentation des œuvres d'art. En effet, si la méthode morellienne menait à identifier l'auteur d'un tableau (un auteur réputé, un maître, car seul celui qui avait un nom pouvait mériter l'effort d'attribution), elle permettait aussi d'asseoir une réputation : celui qui savait reconnaître se trouvait lui-même reconnu. Personnage politique et personnalité du monde de l'art, Morelli avait une tendance à se faire valoir, ce dont témoigne abondamment sa correspondance. Aussi, après avoir présenté les connaisseurs comme de véritables entomologistes (formulation évoquant l'observateur besogneux), il ne dédaigne pas de les élever au rang d'artistes. Il écrit à ce sujet :

Il va de soi que, en même temps, l'ami de l'art ne doit jamais négliger l'étude de la nature environnante. S'il veut comprendre l'art, il doit être artiste lui-même : ce qui revient à dire qu'il doit apprendre à considérer les hommes et choses autour de lui avec l'œil de l'artiste ³⁵³.

On trouve aussi un écho de cette attribution d'une valeur symbolique forte au travail du connaisseur dans ce texte extrait du prologue de son ouvrage :

Car il y a deux manières de voir : l'une dépendant de l'œil *externe*, l'autre de l'œil *interne*. La première manière de contempler les choses de ce monde est le propre de la grande multitude, d'une crédulité sans borne sur laquelle la plupart des écrivains d'art ont toujours compté ; l'autre est le privilège d'un très petit nombre d'amis de l'art et d'artistes éclairés et indépendants. À ceux-là seuls, comblés de dispositions naturelles et préparés par des études longues et passionnées, est réservée la possibilité de découvrir un sens spirituel sur un visage humain, dans la forme et le mouvement de la main, dans l'attitude du corps, en somme dans tout ce qui se rapporte à la figure

³⁵³ Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *Op. cit.*, p. 116.

humaine, sens qui échappe aux autres ou leur semble ne mener à rien, ce qui revient au même. En un mot, une juste conception, dans les œuvres d'art, des formes extérieures à la connaissance desquelles j'attache une importance spéciale ne sont pas l'affaire de n'importe qui, cette connaissance extérieure de la forme humaine n'est pas *accidentelle* comme beaucoup le croient, mais dépend de causes *spirituelles*, tandis que les accessoires sont accidentels et inhérents aux habitudes³⁵⁴.

Cette parenté du connaisseur avec l'artiste apparaît d'autant plus forte que l'observation des détails implique une proximité avec l'œuvre : le connaisseur se place à portée du geste qui a créé le détail. Autre similarité entre le connaisseur et l'artiste, ces planches de détails anatomiques avec lesquelles Morelli illustre sa méthode ressemblent à celles dont les peintres eux-mêmes remplissaient leurs cahiers de croquis. Les présupposés de la méthode morellienne ne sont d'ailleurs pas si éloignés de la pratique de l'esquisse, notamment à travers l'idée que certains détails parmi les plus utiles à l'identification sont réalisés très rapidement et échappent au contrôle conscient de l'artiste. Cela peut sembler d'autant plus paradoxal que cette manière de peindre sans soumettre les détails à un dessin rigoureux, à mesure qu'elle se développe, rend obsolètes les méthodes de Morelli qui ne seront plus applicables avec la peinture moderne. Cependant, derrière l'idée de vitesse de réalisation perdure une autre idée, très ancienne, voulant que l'artiste ne fasse que recopier une image mentale³⁵⁵. La conception de la peinture qui transparait en filigrane de la méthode

³⁵⁴ Giovanni Morelli, « Prologue », *Op. cit.*, p. 102.

³⁵⁵ Là encore, l'analogie avec la graphologie est frappante. C'est ce dont témoigne ce texte de 1878 qui voit dans l'écriture l'expression de l'âme et met en relation cette découverte avec deux nouveautés contemporaines (la photographie et la découverte du sens des hiéroglyphes) : « Il en est ainsi dans cette autre photographie de vous-même que vous produisez en mettant votre âme en exercice par le langage de la plume. Il y a bien la forme que produit la plume ; mais nous avons vu que ce trait physique n'est plus rien, qu'il disparaît dans la spontanéité de l'œuvre intellectuelle, que c'est l'intelligence elle-même qui vient se photographier avec tout un ensemble merveilleux de facultés, d'instincts, d'aptitudes, etc., qui la composent. Avare ou prodigue, franche ou rusée, calme ou exaltée, faible ou forte, de volonté douce ou anguleuse de caractère, débordant de puissance d'art et de poésie, ou étrangère à tout sentiment de la forme, ardente et ambitieuse ou mélancolique et découragée, les mille manifestations de l'être intime viendront se produire malgré vous, vous étant une complète inconscience et ne pouvant pas soupçonner que vous vous êtes peints là avec une exactitude rigoureuse. [...] J'ai pu dire que j'avais découvert la photographie de l'âme comme Niepce et Daguerre ont découvert la photographie du visage. Seulement j'ai appris à lire l'âme dans une manifestation inconsciente de son être où de beaux génies avaient bien soupçonné qu'elle déposait quelque chose de sa nature intime, sans pouvoir deviner l'énigme, sans pouvoir déchiffrer l'hiéroglyphe. Champollion a fait l'alphabet de l'écriture des Égyptiens. J'ai trouvé les signes par lesquels l'âme se trahit dans ses plus

morellienne est donc considérablement redevable à la vision que l'on avait de la peinture au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, notamment celle de Baudelaire pour qui le *peintre de la vie moderne* doit rendre compte du réel perçu après qu'il a été synthétisé par le truchement de son imagination. Bien que le point de vue de Charles Blanc sur l'attribution, point de vue auquel s'oppose Morelli, véhicule une conception plus conventionnelle de la peinture où la technique n'est pas novatrice et fait l'objet d'un apprentissage, on peut voir que pour lui seul compte l'« esprit du peintre » :

Plus les maîtres sont grands, plus leur âme est engagée dans leurs ouvrages. Pour juger de l'authenticité d'un tableau, il importe donc de connaître l'esprit du peintre plus encore que ses procédés, car les procédés s'apprennent, le faire se transmet et s'imite, mais l'âme ne saurait se transmettre ; elle est essentiellement inimitable. Ainsi, à l'inverse de la plupart des connaisseurs qui regardent principalement, dans l'œuvre d'un artiste, aux habitudes de son pinceau, j'aimerais mieux m'enquérir avant tout de la tournure de son esprit³⁵⁶.

Bien qu'il situe ailleurs (dans la composition d'ensemble plutôt que dans les détails) le rapport entre l'inné et l'acquis, ce texte de Charles Blanc débute par une affirmation qu'il partage avec Morelli et avec bon nombre de connaisseurs qui cherchent le peintre dans son œuvre.

2 - Le détail comme trace laissée par l'artiste

Si, comme le dit la locution allemande, « Le diable est dans les détails³⁵⁷ », il semblerait que, pour Morelli et ses contemporains, l'artiste s'y trouve aussi. La métonymie qui intervient ici n'initie pas directement un rapport entre le détail et l'ensemble du tableau; cependant, l'idée que la présence singulière du peintre, celle qui insuffle son esprit à l'œuvre, se trouve concentrée dans les détails est bien de cet ordre. Morelli avait fait sien le

finances » (Jean-Hippolyte Michon, *Système de graphologie : l'art de connaître les hommes d'après leur écriture*, Paris, Bibliothèque Graphologique, 1878, p. 49-50).

³⁵⁶ Charles Blanc, « La peinture de Léonard de Vinci », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1861, p. 67.

³⁵⁷ Cette petite formule (« *Der Teufel steckt im Detail* »), dont on attribue la paternité à plusieurs auteurs allemands, appartient plutôt à la langue allemande elle-même, il s'agit d'une locution encore présente dans le langage courant.

proverbe latin : « *Ex engue leonem* » (« on reconnaît le lion à sa griffe » ou, plus littéralement, « de la griffe, le lion »). En effet, on a vu que la méthode d'attribution morelienne était anthropomorphique. À de nombreux égards, il semblerait que le connaisseur tentait parfois d'étudier les figures humaines comme si c'était leur identité qu'il fallait établir et non celle du peintre. La logique de l'argumentation morellienne opère constamment un amalgame entre le peintre et sa figure sans que pour autant le connaisseur postule la projection directe, mimétique, de l'artiste dans le tableau, cette projection s'effectuant par le truchement du style³⁵⁸. Cette idée fait partie des lieux communs de la peinture, on la rencontre dès l'antiquité³⁵⁹ et elle se développe au fil du temps³⁶⁰, malgré les pratiques d'atelier où différents peintres agissent sous le contrôle d'un maître qui n'exécute parfois que des parties très restreintes du tableau.

Morelli lui-même cite à ce sujet Léonard de Vinci :

Léonard de Vinci dit au Chapitre XLIII : « Le peintre qui aura les mains mal faites en donnera de semblables à ses figures ; il fera de même pour tous les autres membres, à moins qu'une longue étude ne l'ait prévenu ». Et au chapitre LXV du *Traité de Peinture*, il observe à nouveau que les peintres tombent très facilement dans le vice de transposer les défauts de leur corps sur les peintures qu'ils représentent, car « ayant réfléchi plusieurs fois à la cause de ce défaut, il me semble qu'il faut penser que l'âme qui régit et

³⁵⁸ « On l'aura compris, la projection de l'âme du peintre dans son œuvre ne serait en aucun cas une projection parfaitement transparente et immatérielle, qui s'opposerait à la projection de son apparence physique sur la toile, ou en l'investissant dans ses états d'âme, le peintre ne peut se livrer que par le truchement de la lumière, de la couleur et de la matière. Ce serait donc la manière dont son esprit et son corps travaillent cette matière qui ferait la spécificité de son œuvre. Le style d'un peintre – ses formes expressives, ses choix chromatiques, son rythme, la pression qu'il exerce sur le pinceau – serait simultanément la traduction de son physique, de sa physiognomie, de sa physiologie et celle de ses sentiments, de son caractère, de sa façon de penser. » (Martial Guédron, *Op. cit.*, p. 55).

³⁵⁹ Agnès Rouveret, « De l'artisan à l'artiste : quelques *topoi* des biographies antiques », *Les « Vies » d'artistes*, Matthias Waschek (dir.), Paris, ENSB-A et Louvre, 1996.

³⁶⁰ « La question de la projection mimétique de l'artiste dans son œuvre a été abordée à de nombreuses occasions au cours de la Renaissance et la plupart des auteurs ont adopté le point de vue développé par Léonard selon lequel le peintre se projette physiquement dans ses œuvres parce qu'il y projette son âme, étant entendu que l'âme gouverne le corps et qu'elle a un impact sur la moindre de nos actions y compris l'acte de peindre. » (Martial Guédron, *Op. cit.*, p. 51).

gouverne le corps détermine aussi notre jugement avant même que nous l'ayons fait nôtre³⁶¹. »

Bien qu'il ne reprenne pas à son compte les propos de l'illustre peintre, celui-ci a tout de même pour Morelli un statut d'autorité car ce sont souvent les tableaux de Léonard de Vinci qui font l'objet de ses enquêtes. Le connaisseur s'attache aussi au motif des mains qui préoccupe le peintre italien. De plus, on trouve une trace des idées de Léonard de Vinci dans le texte de Morelli dont ce dernier cite le passage suivant :

Comme la plupart des gens, en parlant aussi bien qu'en écrivant, ont des mots et des expressions de prédilection, des tournures habituelles dont ils se servent sans se rendre compte et même, ce n'est pas rare, là où elles n'ont que faire, de même presque tout peintre a des manières habituelles qui lui échappent sans qu'il en soit conscient. Il arrive même que l'artiste reproduise dans son œuvre quelques-uns de ces défauts et de ces anomalies physiques.

Si la confiance de Morelli dans le fait qu'un style d'artiste³⁶² se trouve concentré dans les détails émane d'une tradition déjà ancienne, sa méthode trahit aussi sa sensibilité à une réalité très contemporaine. À une période où l'individualité et la liberté de l'artiste s'affirment de plus en plus contre la tradition, il apparaît logique que l'on accorde davantage de crédit à la singularité des traces qui trouvent leur pendant dans les signatures. Comme le remarque André Chastel : « Le nombre des tableaux anonymes du XIX^e et du XX^e siècle est incroyablement plus faible que pour les périodes antérieures. C'est à partir des romantiques qu'il est habituel de trouver des tableaux régulièrement signés³⁶³ ». Déjà en 1859, Théophile Gautier expliquait par l'individualisme de son époque la disparition de la peinture murale en France :

Abstraction faite de quelques essais tout récents, la peinture murale n'a guère été pratiquée en France depuis plus d'un siècle ; le plafond d'*Hercule*

³⁶¹ Giovanni Morelli, *Op. cit.*, p. 163.

³⁶² Comme le note Hubert Damisch : « Il n'y a de style, pour Morelli, qu'individuel, le concept dénotant à la fois un écart, une différence spécifique, et la qualité de forme qui confère à une œuvre sa valeur singulière. » (Hubert Damisch, « La partie et le tout », *Revue d'esthétique*, n° 2, vol. 23, 1970, p. 182).

³⁶³ André Chastel, « Signature et signe », *Revue de l'Art*, n° 26, 1974, p. 10.

de Lemoine et les décorations de Versailles sont les derniers travaux de ce genre. À dater de là, on n'a peint que des tableaux de chevalet d'une dimension plus ou moins restreinte dont l'exécution est et devait être le principal mérite. La touche du maître en fait la plus grande valeur et l'idée d'une vaste composition rendue par des mains étrangères choque les préjugés d'individualisme. Accoutumés que nous sommes à estimer avant tout le *faire* de l'artiste, nous n'apprécions pas autant sa pensée. Il nous faut pour ainsi dire dans chaque coup de brosse le paraphe de sa signature³⁶⁴.

Ce texte de Gautier renforce encore une fois le *topos* de l'opposition entre la technique et l'idée, qui est à l'œuvre dans de nombreux textes de notre corpus. Le détail paraît d'emblée situé du côté de la technique tandis que l'idée s'exprimerait dans l'ensemble. Certains ont identifié chez Morelli une sensibilité toute romantique³⁶⁵ entièrement tournée vers l'identification du nom propre, préférablement du grand nom, fût-il celui d'une école ou d'un atelier, à défaut de désigner un artiste particulier³⁶⁶. Comme s'il s'agissait d'une évidence, Morelli défend implicitement l'idée que le style est le vecteur de l'expression individuelle de l'artiste alors même que l'école de Vienne et Wölflin en particulier défendront à peine plus tard le projet d'une histoire de l'art sans nom, d'une histoire universelle des styles³⁶⁷.

En effet, la méthode morellienne semble postuler que l'artiste joue un rôle surdéterminant par rapport à son œuvre. À l'instar de ses contemporains, découvrant dans

³⁶⁴ Théophile Gautier, « Le Panthéon », *L'Art moderne*, Paris, Michel Levy frères, 1856, p. 2.

³⁶⁵ Edgard Wind, *Art and Anarchy*, New York, Knopf, 1963.

³⁶⁶ « The end was not merely to assign names to individual paintings but to develop a sense of the individual artistic personalities for a time and place and the characteristic traits of the different schools » (Catherine B. Scallen, *Op. cit.*, p. 32).

³⁶⁷ « On peut ainsi difficilement imaginer deux approches historiques aussi éloignées que celle du suisse Henrich Wölflin et de l'italien Giovanni Morelli. Le premier vise une histoire de l'art « sans nom d'auteur », fondée sur les grandes polarités stylistiques auxquelles chaque œuvre individuelle donne un corps particulier ; le second s'intéresse exclusivement à donner (ou à redonner) leurs noms d'auteurs aux tableaux des musées européens. Cependant, l'examen auquel ils soumettent l'œuvre de peinture porte sur les « unités les plus petites » (Wölflin), sur des « particularités [...] signes purement matériels, très caractéristiques » de l'auteur (Morelli). Comme l'a montré Hubert Damish, selon des voies très différentes et avec des objectifs divers, Wölflin et Morelli visent tous deux à « localiser théoriquement l'écart entre norme collective et pratique individuelle » et, pour cela, ils manifestent tous deux une attention rigoureuse au concret des œuvres, à leurs détails. » (Daniel Arasse, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 9-10).

les détails corporels (empreintes digitales, oreilles) des indices de la personnalité et du caractère, Morelli fondait sa méthode d'attribution sur le présupposé que chaque artiste possède une manière propre de représenter certains détails. Ainsi, l'observation des détails permettait de faire affleurer la singularité du peintre, mais aussi celle du tableau, ce qui s'avérait un outil précieux dans le contexte de la peinture de la Renaissance, où les sujets et l'iconographie étaient assez récurrents. Morelli le constate ainsi :

Alors que le modèle des Saints appartient en grande partie à l'école en général et que le traitement des plis est transmis aux élèves par l'exemple du maître, chaque peintre autonome a sa propre manière de concevoir et de représenter le paysage et, plus encore, la forme de la main et de l'oreille. Chaque peintre notable, pour ainsi dire, a son type d'oreille et de main qui lui est propre³⁶⁸.

3 - La main de l'artiste

Arrêtons-nous quelques instants sur cette main que Morelli considère comme un élément particulièrement significatif de la manière d'un artiste. Alors que l'oreille est révélatrice en raison de son inexpressivité, il en irait tout autrement de la main au sujet de laquelle il écrit : « Après le visage, il n'est pas de partie du corps humain aussi caractéristique, aussi individuelle, aussi spirituellement animée et parlante que la main. Une des plus grandes difficultés pour les artistes est de la représenter de manière satisfaisante et il fut en tout temps réservé aux héros de l'art de résoudre complètement le problème³⁶⁹ ».

Le motif correspond, pour les peintres, à un véritable morceau de bravoure, à tel point qu'ils exigeaient d'être payés plus cher s'ils devaient représenter des mains dans un portrait. La différence avec l'oreille est ici importante. Alors que l'exécution de l'oreille semble être de l'ordre du réflexe, la main réclame un effort conscient d'originalité. Elle est donc aussi, par analogie, le lieu où la main de l'artiste, entendue comme sa manière de peindre, s'exprime. En ce sens, l'observation de la main, c'est-à-dire des techniques

³⁶⁸ Giovanni Morelli, « Introduction », *Op. cit.*, p. 165.

³⁶⁹ Giovanni Morelli, *Op. cit.*, p. 163.

déployées par l'artiste pour la représenter, constitue autant une forme de jugement esthétique qu'un exercice d'observation empirique.

4 - Les implications sociales du *connoisseurship*

On a vu dans le chapitre précédent que l'attention au détail pouvait paraître vulgaire et triviale. Le *connoisseurship* de Morelli n'échappe pas à cette critique. Wilhem de Bode, le spécialiste d'anatomie comparée auquel nous avons déjà fait allusion, comparait par exemple Morelli à un chirurgien, ce qui n'était pas un compliment en regard de la chose artistique³⁷⁰. On peut comprendre dans cette perspective la remarque suivante de Morelli :

Et si ce reproche que l'on me fait en Italie était fondé, pourquoi mes adversaires n'ont-ils jamais cherché à tourner en dérision ma méthode d'attribution, surtout mes adversaires allemands qui se complaisent à me prendre pour un homme incapable de voir le sens spirituel d'une œuvre d'art, donnant pour cette raison une importance particulière accordée aux moyens extérieurs, tels que les formes de la main, de l'oreille et même, *horribile dictu*, d'une chose aussi antipathique que les ongles³⁷¹.

Bien qu'il faille aborder avec prudence les propos de Morelli, qui aimait exagérer l'ampleur des débats entourant ses travaux afin de donner de l'importance à ses conclusions, ses remarques ne sont pas sans évoquer les objections que l'on avait pu faire au réalisme. Le caractère trivial de ce qui était représenté contaminait, pour les opposants au mouvement, la qualité même de la représentation. Ici, le connaisseur se trouve atteint par la trivialité des détails auxquels il attache de la valeur et semble d'autant plus s'éloigner de l'idéal qu'il se rapproche du corps.

Morelli avait pour sa part le don de retourner l'argument. Pratiquant le genre d'association arbitraire dont il était lui-même victime, il pouvait opérer une association positive entre le peintre et le motif peint. Il écrit à propos de Raphaël :

Dans ce tableau n'apparaît plus cette main bourgeoise que le jeune Raphaël peignait fidèlement d'après nature, mais on découvre déjà la main fine,

³⁷⁰ Catherine B. Scallen, *Op. cit.*, p. 96.

³⁷¹ Giovanni Morelli, « Prologue », *Op. cit.*, p. 102.

« aristocratique » qui deviendra courante tout au loin de l'époque romaine. Bien que dans ce tableau, le métacarpe soit large et un peu plat et rappelle le type de main du maître Timoteo Viti, et comme dans les tableaux antérieurs de Raphaël, les extrémités des doigts sont finement effilées. En somme, nous nous trouvons devant une main féminine pleine de distinction ou, si vous préférez, « idéale »³⁷².

Dès l'introduction de l'ouvrage de Morelli sur la peinture italienne, on pouvait lire une remarque similaire :

Botticelli au contraire présente une main très osseuse et, si j'ose dire, plébéienne – que Messieurs les démocrates me pardonnent ! –, les ongles sont larges carrés, aux bords durs et noirs. Cette main et, en outre, les narines gonflées, les draperies mouvantes aux longs plis, la transparence de ses couleurs où l'or rouge cerise est la note dominante – alors que, chez Fra Filippo, le bleu clair et le gris clair forment le ton fondamental – permettent de distinguer facilement les tableaux de Botticelli de ceux de ses imitateurs³⁷³.

Par ailleurs, à certains moments, les vices du plagiaire³⁷⁴ qui se livre à une activité immorale semblent pouvoir déteindre sur les figures : « Un copiste aurait peint ces yeux au regard admirable, cette bouche altière, ce noble front ? Jamais³⁷⁵ ».

Ainsi, Morelli se livrerait, lorsqu'il étudie les figures, à une forme de physiognomonie ; il semble prétendre deviner, à partir de ses indices anatomiques, l'origine sociale d'une figure que tenteraient de camoufler un habit et un décor. Il écrit par exemple : « Si l'artiste n'avait pas cherché à l'ennoblir par des accessoires raffinés, comme le livre enluminé, la loupe, la clochette d'or finement ciselé, le riche vêtement sacerdotal, les tapisseries, etc., ce Médicis aurait l'air d'un aubergiste enrichi ! »³⁷⁶.

³⁷² Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *Op. cit.*, p. 145.

³⁷³ Giovanni Morelli, « Introduction », *Op. cit.*, p. 166.

³⁷⁴ « On le voit, c'est sur un ton qui se situe entre celui du scientifique et celui du moralisateur que Morelli dénonce les faiblesses techniques du plagiaire, les assimilant pour ainsi dire aux stigmates d'un malade ou d'un délinquant. L'obsession est toujours la même, garder l'image des grands maîtres pure et intacte. » (Martial Guédron, *Op. cit.*, p. 110).

³⁷⁵ Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *Op. cit.*, p. 147.

³⁷⁶ *Ibid.*, *Op. cit.*, p. 148.

F - La postérité de la méthode morellienne

1 - La réception de la méthode

Dans les milieux spécialisés, la réception des textes de Morelli est très partagée. En revanche, elle a paradoxalement rencontré un certain succès auprès du grand public, car les analogies ménagées avec d'autres domaines ont permis d'en rendre la théorie accessible. Désormais, on pouvait comprendre de quoi retournait l'attribution si bien qu'un romancier comme Paul Bourget a pu baser l'intrigue d'un roman sur l'identification d'un tableau par un disciple de Morelli³⁷⁷. De plus, la méthode a manifestement semblé assez intéressante aux frères Goncourt, reconnus eux-mêmes comme fins connaisseurs, pour qu'Edmond aille jusqu'à falsifier les dates du journal afin de s'octroyer la paternité de l'approche anatomique de Morelli³⁷⁸.

En revanche, le caractère a priori objectif de la méthode s'opposait à la sensibilité qui, pour beaucoup, demeurait nécessaire à l'appréciation de l'art. Une des critiques majeures faites à la démarche morellienne est donc qu'elle ne laisse pas de place au plaisir d'admirer les œuvres et qu'elle brime la jouissance de l'art en contraignant l'observation.

³⁷⁷ La méthode de Morelli y est ainsi décrite par son disciple (le passage, assez savoureux, mérite d'être cité longuement) : « Je suis arrivé à la conviction qu'il n'y a pas dix tableaux sur cent qui soient de l'auteur auquel on les attribue, pas dix... les plus douteux sont les signés... Je sais. Il y a Vasari. Mais Vasari, c'est un texte à revoir d'abord, et c'est plein de fables... Il y a les archives. C'est plein de documents faux... Voyez la note insérée par cet abbé Pierrotto dans la marge du manuscrit Caleffino. Mais La Critique arrive, La Critique, Reine du monde, comme on devrait l'appeler bien plus justement que la fortune, avec ses procédés infaillibles. Ce sont ceux de la science. Que c'est passionnant, cette recherche de la vérité, et amusant !... Quand on a La Méthode, (décidément ce sont les mots entiers qu'il faudrait mettre en majuscules et colorier comme faisait Barbey d'Aurevilly pour des manuscrits) on est assuré de ne pas se tromper. Quelle joie alors que de provoquer les clameurs des ignorants !... Le jour où je me suis permis d'insérer dans un périodique de Paris un article affirmant que le portrait de la femme du palais Varenna n'était pas, ne pouvait être de Léonard, vous ne vous imaginez pas le *tolle*. Je n'avais pas toutes mes preuves, mais l'analyse bien faite d'une œuvre ne trompe jamais, jamais !... Elles sont venues ces preuves, et écrasantes : le dessin de Venise, le « faux » du Monsignore, les lettres d'Andréa Solario, et enfin, et surtout, ce portrait que le comte Pappalardo a légué à Madame la marquise Ariosti !... En ai-je du bonheur ? Je n'avais pas le droit d'espérer, pour mes débuts, une découverte de cette force... Pensez qu'il y a cinq ans, je n'étais qu'un petit élève de l'école de Rome, ne sachant pas s'il ferait de l'archéologie ou de la numismatique... » (Paul Bourget, *La Dame qui a perdu son peintre*, Paris, Plon 1910 [1907], p. 38 -39).

³⁷⁸ Nadeije Laneyrie-Dagen, « Aux sources de l'attribution : Les Goncourt et le Connoisseurship », *Les frères Goncourt : art et écriture*, Jean-Louis Cabanès (dir.), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

Dans le dialogue que constitue le chapitre « Principes et méthodes » de son livre sur la peinture italienne, Morelli évoque cette tension :

Épargnez-moi devant ce tableau vos formes d'oreilles et de mains. En présence d'une telle œuvre d'art, il m'est absolument impossible de faire des études de détails. L'esprit divin de Raphaël me subjugué à tel point que je suis incapable de me reprendre et de retrouver l'indépendance intellectuelle nécessaire pour prêter attention dans une œuvre d'art aux formes particulières et autres vétilles³⁷⁹.

Dans son roman *La Dame qui a perdu son peintre*, Paul Bourget met en scène un personnage de connaisseur, pédant et incapable d'apprécier réellement l'art, que le narrateur, un peintre, présente ainsi :

Avant de rencontrer cet exemplaire, si intensément significatif, je n'aurais jamais pensé qu'une besogne aussi aride, aussi ingrate que celle d'un érudit d'art pût provoquer des exaltations de cette violence. Laissez-moi mettre un tout petit l et un tout petit c à ces deux mots, la critique, – et vous les traduisez : critiquer une toile, au lieu d'en jouir, comme vous, comme moi, avec ses sens, son imagination, sa rêverie, tout son être intime enfin, c'est l'anatomiser, c'est la disséquer ligne par ligne, grain par grain. Puis commence, pour vérifier son origine et son histoire, un patient travail de bureaucrate, une vie de rat de bibliothèque, des semaines de fouilles dans des paperasses, des établissements de dossiers, des expertises d'écriture lettre par lettre, point à point, d'infinies comparaisons avec des photographies. Que sais-je ? Le tout pour aboutir à une date incertaine et à un nom contestable !³⁸⁰.

On devine déjà qu'à l'issue du roman le connaisseur se sera fourvoyé, toute l'histoire racontée ayant pour but de ridiculiser la suffisance du personnage et la confiance naïve qu'il manifeste envers l'infailibilité de « La Méthode ». Le roman montre bien qu'en matière d'art la sensibilité de l'artiste renseigne mieux sur un tableau que l'attention portée aux détails.

³⁷⁹ Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *Op. cit.*, p. 148.

³⁸⁰ Paul Bourget, *La Dame qui a perdu son peintre*, Paris, Plon 1910 [1907], p. 36 -37.

2 - Morelli à présent

Bien que cela ne touche qu'indirectement notre propos ici, il faut remarquer que Morelli a récemment connu une grande fortune critique³⁸¹. Ginzburg et Henri Zerner, notamment, lui accordent une place considérable dans l'historiographie. Cela est entre autres imputable à la célèbre formule de Freud, qui remarque des similarités entre sa propre approche et la méthode de Morelli en mettant au jour une analogie de pensée qui se manifeste dans un rapport similaire au détail. Ainsi, il semblerait que le propos de Morelli s'inscrive parfaitement dans le contexte épistémologique du XIX^e siècle tel qu'on le perçoit aujourd'hui. Les planches illustratives qu'il supprime pourtant rapidement de ses ouvrages restent une trace très parlante de ce que l'attention aux détails et les classifications³⁸² qui s'édifiaient sur eux ont procédé du même désir de connaître le monde, mais aussi, et en particulier, l'humain et l'art, dernier bastion de résistance à la normalisation. La fortune critique connue par Morelli trouve donc son explication moins dans l'influence qu'il a eue sur son époque que dans la capacité de sa méthode à exemplifier jusqu'où la pensée du XIX^e siècle pouvait pousser son fantasme de scientificité et d'objectivité.

En effet, les détails apparaissent, comme dans les textes liés à la pétition Goupil, être des éléments susceptibles de faire connaître des tableaux et de conférer à l'observation les vertus d'une science. Cette fois-ci, ils sont cependant intégrés à une méthode, c'est-à-dire qu'ils sont soumis à une approche systématique à laquelle leur nature répugne et ils peuvent faire l'objet d'un apprentissage qui permettra de leur donner un sens. La méthode morellienne introduit une spécificité dans l'histoire de la notion de détail : il s'agit là de l'une des seules instances où, en plus de postuler qu'il faut prêter attention au détail, l'auteur précise à l'observateur à quels détails il doit s'attarder. Alors que l'observation se

³⁸¹ Johanna Vakkari, « Giovanni Morelli's « Scientific » Method of attribution and its reinterpretations from the 1960's until the 1990's », *Journal of Art History*, n° 1, vol. 70, 2001.

³⁸² Dans le cas de la graphologie, par exemple, Jean-Hippolyte Michon a procédé à une classification : « Il étudia tout d'abord l'anatomie de l'écriture, les formes des traits sur lesquelles les lois graphologiques reposent pour reproduire la personnalité intellectuelle et morale du scripteur. Il inventoria 129 modes d'écriture qu'il découvrit et définit. » (A. Tajan et G. Delage, *L'analyse des écritures : techniques et utilisations*, Paris, Seuil, 1972, p. 32).

déplace de l'ensemble aux détails, l'histoire de l'art passe de la philosophie à la science. Par ailleurs, la façon dont Morelli aborde la notion de détail dans sa méthode exacerbe un lien métonymique de cause à effet qui fait du détail une trace du travail du peintre. Une telle conception semble atteindre le paroxysme de la tendance à percevoir le détail comme l'expression condensée de la singularité de l'artiste et donc de son style, mais aussi de celle consistant à percevoir dans les détails des secrets que l'ensemble n'est pas en mesure de révéler.

IV – Détail et distinction sociale dans les portraits photographiques

D'emblée considéré comme relevant de l'ordre du particulier, du singulier, le détail est ce qui distingue³⁸³. Dans le cas des écrits de Morelli auxquels nous avons déjà porté attention, le détail renvoyait à une double instance auctorielle : le peintre, qui parsemait son œuvre de traces involontaires, ou bien le connaisseur qui se livrait devant elles à une forme de sélection visuelle. Pour le peintre, la production du détail ne relevait pas d'une opération consciente alors que, pour le connaisseur, elle s'avérait le fruit d'une recherche délibérée : celle des traces permettant d'établir une identité artistique. Mais l'une et l'autre référaient, bien que par des voies différentes, au moment de création de l'œuvre. En revanche, comme on l'a vu aussi, ce type de production ou de perception détaillante se montrait particulièrement indifférent au sujet de l'œuvre en tant que tel.

Dans le chapitre qui suit, nous nous proposons au contraire d'examiner le rapport du détail au sujet représenté, qui sera envisagé dans le double sens du terme (sujet en représentation et sujet de représentation). Il s'agira en effet d'étudier, pour examiner le rôle que l'on accordait à leurs détails, la réception des portraits photographiques qui, au milieu du XIX^e siècle, se mirent à proliférer. Nous nous intéresserons tout spécialement aux cartes de visite développées par Disdéri, une pratique photographique qui a grandement contribué à la popularité du médium et du genre. Nous allons montrer qu'en ce qui les concerne, ce sont les connotations sociales du détail qui ont pris de l'importance. Plusieurs éléments ont en effet contribué à affecter les détails du portrait photographique d'une charge sociale significative.

³⁸³ Voici comment, en ce qui concerne le portrait, Francis Wey aborde la faculté de la photographie à distinguer son sujet : « À tous elle a départi les mêmes organes, distribués conformément à certaines lois de proportion à peu près constantes, et elle a su répandre dans le détail une si inépuisable variété, que même les êtres d'une seule famille, prédisposés à se ressembler entre eux, ne sauraient pour les yeux exercés, être pris les uns pour les autres. » (Francis Wey, *La Lumière*, 4 mai 1851, p. 50).

Depuis son origine, la pratique du portrait en peinture était socialement déterminée dans la mesure où elle était l'apanage d'une classe privilégiée qui pouvait accéder aux services d'un peintre. De plus, en raison des fonctions mêmes qui se rattachaient au genre, le portrait ne pouvait faire l'économie d'exprimer l'appartenance sociale du modèle. Le portrait d'apparat, par exemple, dont la pratique s'est développée aux XVII^e et XVIII^e siècles, constituait une véritable représentation du pouvoir politique (essentiellement d'origine monarchique) et ce d'autant plus qu'il était destiné à être exposé en public. Le portrait flamand, si prisé dans l'Europe du XVII^e siècle, même s'il manifestait des valeurs nettement plus bourgeoises, témoignait aussi d'une position de pouvoir, économique celui-là, puisqu'il ne manquait pas d'évoquer la richesse des commanditaires. Lorsque la photographie apparaît, en pleine révolution industrielle, elle semble s'inscrire en faux contre cette tradition et annoncer une démocratisation relative du portrait à cause de ses faibles coûts de production, de sa reproductibilité et de ses petites dimensions propices à sa distribution et à son collectionnement. Désormais, dans une société présentant une stratification sociale en pleine mutation et d'une complexité grandissante, la photographie peut répondre aux aspirations de beaucoup en matière de portrait. Pourtant, si le médium, les destinataires et les moyens de diffusion des portraits photographiques étaient bien différents de ceux des portraits peints, leur dispositif formel (pose, décors, cadrage...) semble d'abord hérité de la tradition picturale, ce qui contribue à les associer à une forme de représentation sociale.

De plus, malgré sa relative démocratisation, le portrait photographique n'est toujours pas à la portée du plus grand nombre et demeure inaccessible aux classes populaires. Mais il fait les délices de toutes les fractions d'une bourgeoisie en pleine ascension qui y projette ses valeurs et ses ambitions. Il semble par exemple que le portrait photographique doive son succès au goût bourgeois pour les représentations lisses et précises, capables de saisir tous les éléments susceptibles de créer la distinction et la discrimination sociales. Ainsi, une nouvelle classe de connaisseurs voit le jour, moins attentive aux aspects stylistiques des portraits qu'au style des portraiturés. Le caractère indiciel de la photographie et le rendu précis des détails qu'elle permet en font alors un

médium particulièrement efficace dans un contexte où les bouleversements de l'organisation sociale perturbent la stabilité et la lisibilité des codes d'appartenance. Au moment où se répand la pratique du portrait photographique, les commentaires qui lui sont consacrés révèlent que ce besoin d'établir un diagnostic social trouve satisfaction dans l'observation des détails. Avant d'approfondir cette question et afin de mieux en saisir les enjeux, nous proposons d'abord de fixer des éléments du contexte dans lequel s'épanouit la pratique du portrait photographique. En effet, l'attention aux détails de l'apparence comme clé de l'appartenance sociale n'est pas survenue avec le portrait photographique. La littérature de l'époque témoigne tellement de cet intérêt qu'il semblerait plutôt que le médium photographique ait adéquatement répondu à des attentes préexistantes.

A - Détails de l'apparence et appartenance sociale au XIX^e siècle

1 - L'habit et le moine

Parmi tous les bouleversements dont le XIX^e siècle a été témoin, l'évolution du vêtement apparaît comme un indice tout spécialement révélateur des modifications sociales importantes ayant marqué la période. Pour les multiples catégories et sous-catégories séparant la haute de la petite bourgeoisie, l'instauration ou l'appropriation de nouveaux codes était devenue une affaire de légitimité. Les conventions vestimentaires furent parmi les premières touchées. Alors que le vêtement féminin tardait à rompre avec la tradition, le costume masculin se débarrassait ostensiblement des surcharges de dentelles et de soie bigarrée que portaient les aristocrates du siècle précédent ; on assistait à l'avènement de l'austère redingote, taillée dans un drap sombre, dont Baudelaire allait être un des premiers à exalter la valeur symbolique. Ce vêtement sobre et fonctionnel apparaît, par le contraste brutal qu'il instaure avec le costume de l'ancien régime, signifier une opposition d'ordre éthique entre le bourgeois laborieux et l'aristocrate oisif.

En plus de ce changement de style, apparaissaient des modifications significatives dans la production et dans la mise en marché des vêtements. Le développement de l'industrie de la mode et l'apparition des grands magasins permettaient en effet d'élargir la

clientèle susceptible d'accéder à une gamme toujours plus large de produits. De plus, la mécanisation des procédés de confection facilitait la copie à moindre coût des éléments du costume, comme les broderies, qui distinguaient auparavant les classes les plus fortunées à cause du travail qu'imposait leur réalisation manuelle³⁸⁴. Cependant, la démocratisation de l'apparence qu'annonçaient les nouveaux modes de production du costume n'allait pas vraiment advenir. Bien au contraire, la stratification sociale n'a cessé de s'affirmer, mais de façon plus sournoise, grâce justement à l'attention qu'on apprit à porter à certains détails. Il semblerait, en effet, que les éléments de capital culturel, pour reprendre la terminologie bourdieusienne³⁸⁵, se cristallisent aisément en eux. L'attention aux détails devait être très aiguisée car ils ne devaient jamais être trop voyants pour bien exercer leur subtil pouvoir de distinction. C'est ce qu'explique Balzac, un véritable expert en la matière, dans *Le traité de la vie élégante* :

Alors, réduite à la toilette, l'élégance consiste en une extrême recherche dans les détails de l'habillement : c'est moins la simplicité du luxe qu'un luxe de simplicité. Il y a bien une autre élégance, mais elle n'est que la vanité dans la toilette, elle pousse certaines femmes à porter des étoffes bizarres pour se faire remarquer, à se servir d'agrafes en diamant pour attacher un nœud ; à mettre une boucle brillante dans la coque d'un ruban ; de même que certains martyrs de la mode, gens à cent Louis de rente, habitant une mansarde et voulant *se mettre dans le dernier genre*, ont des pierres à leur chemise le matin, attachent leurs pantalons avec des boutons d'or, retiennent leurs fastueux lorgnons par des chaînes, et vont dîner chez Tabar !...³⁸⁶

Le vêtement moderne, qui avait pu à l'origine faire craindre un certain nivellement aux uns et promettre aux autres plus d'équité sociale, allait donc recréer de nouveaux principes d'inégalité. Cette transformation tendait même à engendrer, entre les hommes et les femmes, une forme de discrimination inconnue sous l'ancien régime. Puisqu'ils

³⁸⁴ À titre d'exemple, rappelons avec Adrian Forty que dès les années 1830, les auteurs des motifs destinés à être imprimés sur du tissu ont dû revendiquer des droits d'auteurs tant il était courant que leurs motifs soient copiés sur des tissus moins précieux (Adrian Forty, *Objects of Desire : Design and Society from Wedgwood to IBM*, New York, Pantheon, 1986, p. 49).

³⁸⁵ Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris, Minuit, 1979.

³⁸⁶ Honoré de Balzac, « Traité de la vie élégante », *Œuvres complètes* (Tome XXIV), Paris, Calmann-Lévy, 1879, p. 522.

s'anonymisaient dans leur redingote, les bourgeois confiaient désormais à leurs compagnes le soin d'afficher le statut social du couple. Les codes vestimentaires bourgeois se sont ainsi rapidement complexifiés au point où il fallut recourir à de très nombreux guides pour savoir correctement les déchiffrer. La prolifération de ces ouvrages apparaît comme un indice d'instabilité et de la nécessité, pour la classe montante, d'établir solidement ses nouvelles règles. Voyons ce qu'en dit Mme Amet d'Abrantès, une des spécialistes de l'élégance du temps dont le nom, trahissant une origine aristocratique, rappelle qu'en matière d'étiquette, la noblesse possède encore, dans l'esprit de l'époque, des compétences particulières :

Deux femmes, habillées et costumées de même, trahiront toutes deux, sans le vouloir, la différence des races. La façon de porter le chapeau, plus ou moins en arrière, plus ou moins ajustée ; c'est non moins difficile de porter le mantelet et de poser le pied sur le pavé ; la tenue du mouchoir, indélébile stigmate, vers lequel aspirent tant de femmes, et qu'une seule classe d'entre elles sait aborder en grande dame ; blason qu'on ne peut détruire, que la femme du grand monde a reçu de sa mère, qui le laisse à ses enfants. Défi éternel jeté de femme ; vengeance insaisissable, que chaque siècle vit commencer et qu'aucun ne verra finir³⁸⁷.

Dans un autre *Code du savoir-vivre*, la Comtesse Dash met aussi ses lectrices en garde : « Rappelez-vous ce que je ne saurais trop vous répéter, c'est que la première éducation se révèle par les moindres détails, c'est qu'une personne bien élevée vous jugera en vous apercevant chez vous cinq minutes, en vous entendant parler³⁸⁸ ». Madame d'Aincourt avait déjà averti, quelques années plus tôt, les lectrices du *Messenger des modes* : « Il est un genre d'élégance que la femme bien née ne peut pas se permettre, mais, par contre, il y a une foule de détails qu'elle ne doit pas négliger³⁸⁹. »

Cette idée se trouve répétée à l'envi : c'est aux menus détails de la tournure et de l'allure que l'on reconnaissait l'appartenance sociale des individus qui ne devaient pas tricher en essayant d'échapper à leur condition ; tout manquement au code faisait en effet courir le risque d'être démasqué. En matière d'étiquette, la pression finit par s'exercer

³⁸⁷ Amet d'Abrantès, « De la mode et du bon goût », *Messenger des modes et de l'industrie*, n° 2, vol. I, 1853.

³⁸⁸ Dash, *Comment on fait son chemin dans le monde : code du savoir vivre*, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 65.

autant sur les hommes que sur les femmes. Rappelons, à titre d'exemple, l'humiliation de Lucien de Rubempré, *grand homme de Province*, qui s'est couvert de ridicule lors de ses premiers pas dans la bonne société parisienne³⁹⁰. Après que le héros a enfin réussi à maîtriser les usages du monde, c'est en fournissant force détails sur son costume et sur ses manières de dandy que Balzac nous dépeint la réussite de Lucien³⁹¹. Maupassant utilise les mêmes procédés lorsque, dans *Notre cœur*, il fait jouer à André Mariolle un véritable rôle de Pygmalion auprès d'Élisabeth :

Il l'observa donc, et reconnut qu'il ne s'était point trompé. Chaque jour, de menus détails le lui révélaient davantage. Comme elle le frôlait un matin en le servant à table, il flaira dans ses vêtements une odeur de parfum, de parfum commun, fourni sans doute par le mercier ou par le pharmacien. Alors, il lui fit cadeau d'une bouteille d'eau de toilette au Chypre qu'il avait adoptée depuis longtemps pour ses lavages, et dont il emportait toujours une provision. Il lui offrit encore des savons fins, de l'eau dentifrice, de la poudre de riz. Il aidait subtilement à cette transformation, chaque jour plus apparente, chaque jour plus complète, en la suivant d'un œil et curieux et flatté³⁹².

³⁸⁹ Marguerite d'Aincourt, *Études sur le costume féminin*, Paris, Rouveyre et G. Blond, 1885, p. 10.

³⁹⁰ Balzac amorce par ce premier faux pas le récit de la soirée humiliante de Lucien :

« - Voici Monsieur de Châtelet », dit en ce moment Lucien en levant le doigt pour montrer la loge de Madame de Sérizy où le vieux beau remis à neuf venait d'entrer.

À ce signe, Madame de Bargeton se mordit les lèvres de dépit, car la marquise ne put retenir un regard et un sourire d'étonnement, qui disait si dédaigneusement : « D'où sort ce jeune homme ? » que Louise se sentit humiliée dans son amour, la sensation la plus piquante pour une Française, et qu'elle ne pardonne pas à son amant de lui causer. Dans ce monde où les petites choses deviennent grandes, un geste, un mot, perdent un débutant. Le principal mérite des belles manières et du ton de la haute compagnie est d'offrir un ensemble harmonieux où tout est si bien fondu que rien ne choque. Ceux mêmes qui, soit par ignorance, soit par un emportement quelconque de la pensée, n'observent pas les lois de cette science, comprendront tous qu'en cette matière une seule dissonance est, comme en musique, une négation complète de l'Art lui-même, dont toutes les conditions doivent être exécutées dans la moindre chose sous peine de ne pas être ». (Honoré de Balzac, *Illusions perdues*. Paris, Le livre de poche, 2008, p. 229).

³⁹¹ Balzac décrit ainsi la transformation : « Lucien eut alors des cannes merveilleuses, une charmante lorgnette, des boutons en diamant, des anneaux pour les cravates du matin, des bagues à la chevalière, enfin des gilets mirifiques en assez grand nombre pour pouvoir assortir les couleurs de sa mise. Il passa bientôt dandy. » (Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris, Le livre de poche, 2008, p. 495).

³⁹² Guy de Maupassant, *Notre cœur*, Paris, Gallimard, 1993, p. 250.

Toujours chez Maupassant, c'est encore un détail (olfactif celui-là), la « circonstance particulière » créée par un parfum de verveine, qui a provoqué la chute du mari de l'héroïne de *Sauvée*³⁹³; cette dernière, qui cherchait une servante ressemblant trait pour trait à la maîtresse de son époux qu'elle voulait piéger, soignait l'illusion dans les détails. Ainsi, c'est sur les détails que repose la possibilité de confondre deux personnes ou encore de les distinguer.

2 - Se distinguer des autres et distinguer les autres

Au XIX^e siècle, désormais, c'est sur la distinction que repose l'expression d'une supériorité sociale qui n'est plus uniquement garantie par les liens du sang³⁹⁴. On ne sera pas surpris d'apprendre que l'on doit une des toutes premières occurrences de cette acception du terme à Balzac qui décrit ainsi, en 1831, le ravissement de Raphaël de Valentin devant ce qu'il considère comme la femme idéale : « Une femme aristocratique et son sourire fin, la distinction de ses manières et son respect d'elle-même m'enchantent... »³⁹⁵. Une quarantaine d'années plus tard, le Littré définit la distinction comme un trait de l'apparence : « Ce qui dans la tenue a un caractère d'élégance, de noblesse et de bon ton. Avoir de la distinction, un air de distinction »³⁹⁶. Dans ce contexte de reconfiguration des hiérarchies sociales, la distinction est devenue l'expression d'une valeur fondamentale. Très souvent associée aux manières, elle s'exprimait aussi dans le vêtement³⁹⁷; mais le détail vestimentaire ne permettait au sujet de se distinguer qu'à condition qu'il fût lui-même distingué. La double acception du verbe « distinguer », comme celle du verbe « reconnaître », est à ce titre très significative. En effet, la maîtrise des codes vestimentaires ne reposait pas uniquement sur la capacité d'un individu à porter les

³⁹³ Guy de Maupassant, « Sauvée » [1885], *Contes parisiens*, Paris, Le Livre de Poche, 2004, p. 797-804.

³⁹⁴ Marie-Christine Natta, « La distinction », Alain Montandon (dir.), *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1995, p. 284-285.

³⁹⁵ Balzac, *La peau de chagrin*, Paris, Charpentier, 1836 [1831], p. 127.

³⁹⁶ « La Distinction », *Le Littré*, 1876, p. 341.

³⁹⁷ Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Paris, Complexe, 1981, p. 157.

vêtements appropriés ; elle supposait aussi la faculté de reconnaître, chez les autres, le bon usage des codes de l'habillement. Cette faculté de discriminer revêtait d'autant plus d'importance que les modifications rapides et majeures de la sociabilité du temps, causées entre autres par l'arrivée en ville d'une forte population rurale, entraînaient le côtoiement d'individus parmi lesquels il devenait vital de se repérer³⁹⁸. Dans son *Traité de la vie élégante*, Balzac évoque ainsi les implications dont pouvaient être affectés certains regards inquisiteurs :

Si le peuple vous regarde avec attention, vous n'êtes pas bien mis : vous êtes trop bien mis, trop empesé, ou trop recherché. D'après cette immortelle sentence, tout fantassin doit passer inaperçu. Son triomphe est d'être à la fois vulgaire et distingué, reconnu par les siens et méconnu par la foule³⁹⁹.

On comprend mieux alors comment ce trait de l'histoire culturelle du XIX^e siècle a pu être à ce point exploité dans les romans de l'époque. Le roman d'obédience réaliste modélisait, en effet, une réalité à laquelle les auteurs, qui n'hésitaient pas à se qualifier d'entomologistes⁴⁰⁰, accédaient grâce à la finesse de leur observation. L'aptitude à percevoir les détails, à les isoler et à les rendre signifiants, donnait la mesure de la qualité de l'analyste qui résidait dans l'écrivain⁴⁰¹. Selon cette perspective, un auteur capable de décrire un vêtement par le menu détail se parait d'une rigueur toute scientifique ; mais ses compétences techniques, exposées notamment grâce à la manipulation d'un vocabulaire

³⁹⁸ Comme l'explique Griselda Pollock, cette évolution était vécue différemment par les hommes et par les femmes : « The public domain became also a realm of freedom and irresponsibility if not immorality. This, of course, meant different things for men and for women. For women, the public spaces thus construed were where one risked losing one's virtue, dirtying oneself ; going out in public and the idea of disgrace were closely allied. » (Griselda Pollock, *Vision and Difference : Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres et New York, Routledge, 1988, p. 69).

³⁹⁹ Honoré de Balzac, « Traité de la vie élégante », *Œuvres complètes* (Tome XXIV), Paris, Calmann-Lévy, 1879, p. 523.

⁴⁰⁰ Émile Zola. *Le roman expérimental*, Paris, Flammarion, 2006 [1880].

⁴⁰¹ Ainsi, dès les premières lignes du *Cousin Pons*, Balzac campe son héros par le détail tout en soulignant l'acuité du regard des flâneurs parisiens : « En conservant dans quelques détails de sa mise une fidélité quand même aux modes de l'an 1806, ce passant rappelait l'Empire sans en être par trop caricature. Pour les observateurs, cette finesse rend ces sortes d'évocations extrêmement précieuses. » (Honoré de Balzac, *Le cousin Pons*, Paris, Gallimard, 1977, p. 483).

spécialisé, témoignaient aussi favorablement de ses compétences sociales. Le détail vestimentaire se prêtait d'autant mieux à l'expression d'un savoir lié à un savoir être que le costume du temps affectionnait les petites variations et multipliait les accessoires. Cette maîtrise des éléments du costume et de leur signification était souvent revendiquée par les écrivains. Balzac avait par exemple imaginé, sur le modèle de la physiognomonie dont il était amateur, une science du vêtement qu'il avait baptisée « vestignomonie ». Il écrit à ce propos :

Aussi est-ce une chose reconnue aujourd'hui de tous les esprits qui réfléchissent, que par la cravate on peut juger celui qui la porte, et que, pour connaître un homme, il suffit de jeter un coup d'œil sur cette partie de lui-même qui unit la tête à la poitrine⁴⁰².

Cette expertise doit être d'autant plus fine qu'elle repose souvent sur ce que Madame Amet d'Abrantès appelait, selon la tradition aristocratique, un « je ne sais quoi », c'est-à-dire un ensemble de signes subtils que seule une élite du goût était capable d'identifier :

Il n'est pas jusqu'à la façon de porter le mouchoir qui n'ait son système imposé, par ce je ne sais quoi, que personne n'a vu, que nul n'a jamais entendu, et que le monde suit avec tant d'obéissance⁴⁰³.

Puisque l'élégance se faisait plus discrète que le luxe, il fallait donc un œil averti pour la percevoir. Mais les auteurs ne se distinguaient pas uniquement par leur capacité à repérer et à nommer, en utilisant un lexique recherché et précieux, une suite sans fin de détails. Chez eux, chaque élément de la parure servait à caractériser moralement et socialement celui ou celle qui la portait, tous les détails étant rendus significatifs par le rapport qu'ils entretenaient avec des ensembles plus larges, socialement déterminés⁴⁰⁴.

⁴⁰² Honoré de Balzac. « Physiologie de la toilette », *Œuvres diverses* (Tome I), Paris, Louis Conard, 1910, p. 48.

⁴⁰³ Amet d'Abrantès, « De la mode et du bon goût », *Messenger des modes et de l'industrie*, n° 2, vol. 1, 1853.

⁴⁰⁴ Le narrateur de *Facino Cane* semble doué de cette faculté d'interprétation des détails qui semble lui donner un véritable pouvoir : « Chez moi l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps ; ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs, qu'elle allait sur-le-champ au-delà ; [...] Sachez seulement que, dès ce temps, j'avais décomposé les éléments de cette masse hétérogène nommée

3 - Les détails vestimentaires

Le détail vestimentaire constitue, en effet, un autre moyen d'exploiter tous les ressorts de ce que Jakobson, nous l'avons déjà signalé, présente comme la figure de style majeure du réalisme : la métonymie⁴⁰⁵. Alors que la littérature à visée réaliste cherchait à saisir les individus comme autant de types en les observant dans leur milieu, avec leurs habitudes et leurs vêtements, elle trouvait dans les détails un moyen d'assurer la cohérence du tout. Ainsi, les auteurs confirmaient souvent l'appartenance de classe d'un personnage par une abondance de détails convergents agissant à titre de preuves ; ils pouvaient ainsi, en mettant en œuvre une forme de savoir de nature cynégétique⁴⁰⁶, prétendre connaître la totalité de l'individu. Dans l'exemple suivant, tiré d'un roman d'Octave Mirbeau, le fonctionnement de ce dispositif est tout particulièrement sensible :

Je ne voyais pas ces vulgaires détails, qui eussent déconcerté les jeunes poètes ; la présence de Julia ennoblissait toutes ces choses d'une intimité si misérable, et cette cuisine sordide m'était plus mystérieuse qu'une chapelle. Une chapelle, où les émanations obstinées des fritures remplaçaient l'encens, j'observais Julia répondant aux visiteurs ; et ses mèches blondes, les coquets sourires de sa bouche, l'inflexion charmante de sa taille longue, ses doigts appuyés aux boutons de la porte, m'emplissaient de rêves indicibles et de surnaturel amour. Oh ! Que j'ai aimé son triste corsage de taffetas déchiré, et ses passementeries foncées, qui l'ornaient, et cette nuque courbée, si touchante ! Malgré le trait de... comment dirais-je ! – le trait de crasse – pauvre Julia ! – qui la cernait à la hauteur du col !⁴⁰⁷

Le détail de la toilette vient ainsi appuyer la redondance à l'œuvre dans les descriptions à visée réaliste. D'ailleurs, la cohérence de l'ensemble recherchée par ces

le peuple, que je l'avais analysée de manière à pouvoir évaluer ses qualités bonnes ou mauvaises ». (Balzac, *Facino Cane*, Paris, Gallimard, 1977, p. 1019-1020).

⁴⁰⁵ Roman Jakobson, « Les pôles métaphorique et métonymique », *Essais de linguistique générale I : Les fondations du langage*, Paris, Minuit, 1963.

⁴⁰⁶ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 41, vol. 6, 1980.

⁴⁰⁷ Octave Mirbeau, *Dans le ciel*. Paris, L'Échoppe, 1989 [1893], p. 104.

auteurs était aussi la première qualité de l'habillement d'un élégant, comme l'explique Théophile Gautier :

Point d'or, ni de broderies, ni de tons voyants ; rien de théâtral : il faut qu'on sente qu'un homme est bien mis, sans se rappeler plus tard aucun détail de son vêtement. La finesse du drap, la perfection de la coupe, le fini de la façon, et surtout le bien porté de tout cela constituent la *distinction*⁴⁰⁸.

Balzac devait l'exprimer plus brièvement par un aphorisme : « Le principe constitutif de l'élégance est l'unité⁴⁰⁹ ». La convergence des détails et de l'ensemble, la soumission des premiers à la logique du second, était donc une véritable nécessité qui pouvait être mise en péril par la surenchère à laquelle succombait la démonstration. Cela se ressent par exemple, comme le remarque Marie Simon, dans la structure des descriptions qui accompagnaient les gravures de mode. Abordant l'ensemble par le détail, ces textes proposaient des descriptions qui sont devenues pour nous peu lisibles tant ils bouleversent la hiérarchie des éléments visuels⁴¹⁰. Le même phénomène contamine le roman où, cette fois, c'est la narration qu'il bouscule. Chez le duc et la duchesse de Guermantes, le détail vestimentaire revêt une telle importance qu'il domine les événements du quotidien, voire des événements graves comme la mort imminente d'un ami. Dans ce passage d'*À la recherche du temps perdu*, un détail contrastant détruit toute hiérarchie et place la tenue d'Oriane de Guermantes au centre de l'attention. Le duc interrompt ainsi Swan au moment même où il annonce la maladie mortelle dont il est atteint :

... et relevant sa jupe rouge elle posa son pied sur le marchepied. Elle allait entrer en voiture, quand, voyant ce pied, le duc s'écria d'une voix terrible : « Oriane, qu'est-ce que vous alliez faire, malheureuse. Vous avez gardé vos souliers noirs ! Avec une toilette rouge ! Remontez vite mettre vos souliers rouges, ou bien, dit-il au valet de pied, dites tout de suite à la femme de chambre de Mme la duchesse de descendre des souliers rouges ». [...] Je ne vous dis pas, répondit le duc, mais c'est plus élégant qu'ils soient de la

⁴⁰⁸ Théophile Gautier, *De la mode*. Arles, Actes Sud et Borgeaud bibliothèques, 1993, p. 20.

⁴⁰⁹ Honoré de Balzac, « Traité de la vie élégante », *Œuvres complètes* (Tome XXIV) Paris, Calmann-Lévy, 1879, p. 504.

⁴¹⁰ Marie Simon, *Mode et peinture : le second empire et l'impressionnisme*, Paris, Hazan, 1995, p. 29.

même couleur que la robe. Et puis, soyez tranquille, elle n'aurait pas été plutôt arrivée qu'elle s'en serait aperçue et c'est moi qui aurais été obligé de venir chercher les souliers⁴¹¹.

Une fois perçus, les détails s'affirment et prennent toute la place, bousculant l'ordre des rapports et des valeurs. Les détails peuvent aussi se montrer rétifs à la cohérence de l'ensemble lorsqu'ils signalent un écart avec la norme ou avec le tout dont ils proviennent.⁴¹² De tels détails pouvaient jouer un rôle subtil dans la trame narrative des romans lorsqu'ils servaient d'indices pour révéler une dimension cachée d'un personnage. La faculté de débusquer une imposture sociale derrière un détail de l'apparence ménageait des effets dramatiques tout en confirmant la sagacité sociale de l'auteur. Ainsi Balzac, dans *Étude de mœurs par les gants*⁴¹³, faisait la démonstration de tout ce que cet accessoire pouvait trahir de son propriétaire. Le détail vestimentaire exerçait alors la double fonction de pimenter le récit et d'asseoir l'autorité du code. Il est à noter, en effet, que si le bon goût exigeait la cohérence de l'ensemble et des détails, les détails qui faisaient écart, s'ils n'étaient pas carrément ridicules, trouvaient une autre forme de cohérence dans la psychologie et dans le caractère d'un personnage qu'ils contribuaient à révéler.

4 - La morale du détail

On trouvait fréquemment des occurrences de tels détails chez les femmes orgueilleuses qui, ne se sentant pas appartenir à la classe à laquelle elles se croyaient destinées, se paraient de façon déplacée. C'est le cas de Madame Bovary, par exemple, que le goût du luxe a conduite à l'adultère, à la ruine et, finalement, au suicide ; mais c'est aussi celui de Mathilde Loisel, personnage principal de *La parure*⁴¹⁴, qui a dû travailler pendant

⁴¹¹ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 884.

⁴¹² Par exemple, une averse pouvait démasquer la provinciale qui se cachait derrière la citadine coquette : « Ne nous hâtons pas trop de prononcer : un nuage crève, et la dame ouvre un parapluie. Ce n'est pas une Parisienne. Une jolie femme en parapluie est comme un joli vers faux. Le parapluie est à la toilette ce que l'orthographe est au style. » (Taxile Delors, *Physiologie de la Parisienne*, Paris, Aubert, 1841, p. 17-18).

⁴¹³ Honoré de Balzac, « Étude de mœurs par les gants », *Œuvres diverses* (Tome II), Paris, Louis Conard, 1910, p. 207-215.

⁴¹⁴ Guy de Maupassant, « La Parure », *Contes parisiens*, Paris, Le Livre de Poche, 2004, p. 488-500.

dix années pour rembourser le collier de diamants prêté qu'elle avait perdu. L'issue cruelle de la nouvelle de Maupassant révèle au lecteur que l'héroïne doit sa déchéance à une absence de maîtrise des codes de la société à laquelle elle souhaitait accéder. En effet, elle n'a pas su voir un détail important : le bijou était faux.

Ces exemples montrent bien que, dans le contexte du XIX^e siècle, le détail vestimentaire féminin pouvait être investi d'une valeur morale dans la mesure où, se dépassant lui-même, il révélait des qualités de la personne, par exemple la probité. C'est à de telles analyses que se livre Balzac pour qui : « Une déchirure est un malheur, une tache est un vice⁴¹⁵ ». À l'époque, en effet, les règles d'étiquette empruntées à l'aristocratie étaient diffusées et adaptées dans toutes les couches de la société au point que la distinction entre le beau monde et le demi-monde se trouvait brouillée. Comme le remarque l'historien Alain Corbin à propos des mœurs du temps, « l'adultère vénal se coule dans le moule de la liaison mondaine⁴¹⁶ ». L'exemple de Nana suffit à rappeler combien les courtisanes pouvaient être fortunées et mener grand train. La prostitution féminine cessait alors d'être un vice caché, mais elle adoptait d'autres formes de déguisements, comme le note encore une fois Corbin : « Pour réussir, la prostituée doit abandonner ses attitudes mécaniques, se donner les apparences d'une femme mariée ou, tout au moins, respectable⁴¹⁷ ». Ainsi, l'acquisition, par certains groupes sociaux autrefois marginalisés, des codes vestimentaires et comportementaux conditionnant l'ascension sociale, était la source d'une inquiétante confusion⁴¹⁸. Comme le remarque Balzac au sujet de la grisette et de ses talents pour l'imitation :

⁴¹⁵ Honoré de Balzac, « Traité de la vie élégante », *Œuvres complètes* (Tome XXIV), Paris, Calmann-Lévy, 1879, p. 520.

⁴¹⁶ Alain Corbin, « La prostituée », *Misérable et glorieuse la femme du XIX^e siècle*, Jean-Paul Aron (dir.), Paris, Fayard, 1980, p. 31.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁴¹⁸ Comme le remarque Gabrielle Houbre dans son introduction aux archives secrètes de la police des mœurs : « La première tâche des agents est de déterminer s'il y a, dans ces amours et cette sexualité hors mariage, prostitution ou non, ce qui n'est pas une mince affaire tant la frontière entre protecteur-rémunérateur et amants-partenaires apparaît floue et poreuse. » (Gabrielle Houbre, « Introduction », *Le Livre des courtisanes : Archives secrètes de la police des mœurs (1861-1876)*, Paris, Tallandier, 2004, p. 17).

Ce qui constitue l'originalité de la grisette, c'est de n'avoir pas de caractère qui lui soit spécialement particulier. Ses manières ne sont qu'un bariolage des habitudes qui distinguent les autres rangs de la société. La grisette, dans ses courts instants de dignité, sait parfaitement singer la grande dame⁴¹⁹.

André Mariolle, personnage de *Notre cœur* de Maupassant, constate de façon encore plus radicale à quel point les codes sont devenus contingents :

Quand elle fut partie, il songea : « C'est une femme. Toutes les femmes sont égales quand elles nous plaisent. J'ai fait de ma bonne ma maîtresse. Jolie, elle deviendra peut-être charmante ! Elle est, en tout cas, plus jeune et plus fraîche que les mondaines et les cocottes. Qu'importe, après tout ! Beaucoup d'actrices célèbres ne sont-elles pas des filles de concierges ? On les reçoit cependant comme des dames, on les adore comme des héroïnes de roman et des princes les traitent comme des souveraines. Est-ce à cause de leur talent, souvent douteux, ou de leur beauté, souvent contestable ? Non. Mais une femme a toujours, en vérité, la situation qu'elle impose par l'illusion qu'elle sait produire »⁴²⁰.

La lecture des textes de Louis Huart, auteur de physiologies, confirme que le risque de confusion concerne surtout les femmes et que l'attention portée aux détails permet avant tout de démasquer les mœurs répréhensibles :

Hermas promène dans les rues bien fréquentées une élégance pleine de richesse et de bon goût. Pendant que son costume dément toutes les suppositions fâcheuses, son regard seul trahit la vérité par d'habiles et imperceptibles invitations. Le soir, elle étale au théâtre, au concert, l'éclat de sa toilette princière. Vous la prendriez pour la femme d'un duc et pair, si un ami, plus au fait que vous des mystères de l'existence parisienne, ne vous donnait son adresse tout bas⁴²¹.

Cette confusion des codes rendait donc indispensable de faire preuve d'une grande acuité pour distinguer l'appartenance sociale des individus, et tout particulièrement des femmes, que l'on rencontrait. Par exemple, toujours selon Louis Huart, une lorette se trahirait ainsi :

⁴¹⁹ Honoré de Balzac, « La grisette », *Œuvres diverses* (Tome I), Paris, Louis Conard, 1910, p. 278.

⁴²⁰ Guy de Maupassant, *Notre cœur*, Paris, Gallimard, 1993, p. 258.

⁴²¹ Louis Huart, *Physiologie de la grisette*, Paris, Aubert, 1841, p. 64.

La Lorette plébéienne est l'espèce la plus connue des Lorettes. Elle doit à elle seule sa transformation : elle a appris, on ne sait comment, à porter son châle, à se rouler dans un cachemire ; elle arrive à la contrefaçon de la femme d'agent de change ; seulement, on la reconnaît, quoiqu'elle fasse au fanatisme qu'elle professe pour la sous-jupe Oudinot⁴²².

Il était donc requis de savoir lire les détails si l'on ne voulait pas, comme dans le récit de Diderot, épouser malgré soi une tenancière de tripot. À l'égard des femmes, encore une fois, ce savoir était capital et permettait d'éviter de graves dangers. Dans ce récit extrait de *Jacques le fataliste et son maître*, la prostituée avait pu facilement passer pour une femme du monde, en troquant simplement ses robes voyantes contre les vêtements sombres associés à une attitude dévote. Ainsi, Madame de Pommeraye, supervisant la métamorphose nécessaire à sa vengeance, ordonnait : « En attendant, défaites-vous de vos meubles, vendez tout, ne réservez pas même vos robes, si vous en avez de voyantes : cela ne cadrerait point à mes vues⁴²³ ». Un peu plus loin, la maîtresse délaissée mentait de la sorte à son ancien amant : « Elles refusent de venir chez moi, par des idées singulières ; et quand je les visite, il faut que je laisse mon carrosse à l'entrée de la rue et que j'aie en déshabillé, sans rouge et sans diamants⁴²⁴ ». Au siècle précédent, l'absence de couleurs vives et de bijoux constituait un premier signe de bonne moralité ; une tenue sobre suffisait à apaiser tout soupçon car le vêtement n'était pas utilisé de façon aussi systématique dans des stratégies de travestissement. Au XIX^e siècle, en revanche, les choses semblent s'être complexifiées et nuancées : les connotations attachées aux couleurs et aux parfums changeaient en fonction des différentes heures de la journée. Cette évolution s'est probablement faite un peu plus rapidement à la ville qu'à la campagne où perdurent les vieilles méfiances, comme le laisse entendre cet extrait de *Bel-Ami* :

La vieille, à son tour, baisa sa belle-fille avec une réserve hostile. Non, ce n'était point la bru de ses rêves, la grosse et fraîche fermière, rouge comme une pomme et ronde comme une jument poulinière. Elle avait l'air d'une

⁴²² *Ibid.*, p. 21.

⁴²³ Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, 1993, p. 163.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 175.

traînée, cette dame-là, avec ses falbalas et son musc. Car tous les parfums, pour la vieille, étaient du musc⁴²⁵.

Malgré la rapide évolution de la vie parisienne, les couleurs trop vives, les bijoux voyants et les parfums lourds, lorsqu'ils sont portés durant la journée, continuent de signaler les filles de mauvaise vie ; par opposition, on pare modestement les jeunes filles à marier qu'on veut à la fois décentes et économes. Les détails de la tenue vestimentaire pouvant être investis de telles significations morales, on conçoit mieux l'importance qu'il fallait leur accorder.

Cependant, l'immoralité des détails ne s'arrête pas à la toilette, elle contamine aussi ses représentations. En effet, les romans qui mettent en scène ces tractations sociales polarisées autour des détails ont eux-mêmes fait l'objet de sanctions à cause de détails jugés moralement répréhensibles. Le procureur Pinard a ainsi conduit Flaubert devant les tribunaux en raison des « détails lascifs » de *Madame Bovary*. Selon l'écrivain, c'était cependant une erreur de s'attaquer au roman au nom de l'immoralité de ses détails, alors que c'est dans sa thèse générale qu'il posait problème. À ce sujet, Flaubert écrit à Léon Laurent-Pichat, le 7 décembre 1856 : « Vous vous attaquez à des détails, c'est à l'ensemble qu'il faut s'en prendre. L'élément brutal est au fond, et non à la surface⁴²⁶ ». En effet, certains détails de *Madame Bovary* ont beaucoup choqué, en particulier la main nue de l'héroïne passée hors du store dans la scène du fiacre. Dans ce cas-ci, encore, le détail vestimentaire semble avoir mobilisé l'attention et provoqué l'opprobre des lecteurs. Par le même procès métonymique, un gant fut aussi à l'origine du tollé qui accompagna la présentation du tableau de Courbet *Les demoiselles des bords de Seine*. En effet, les spectateurs, subodorant la dimension scandaleuse du sujet, ont cette fois perçu dans une main gantée l'accoutrement d'une fille facile.

Élément confirmant une cohérence d'ensemble liée à une appartenance sociale, le détail vestimentaire peut, au contraire, devenir un signe de tromperie et d'immoralité.

⁴²⁵ Guy de Maupassant. *Bel-Ami*. Paris, Flammarion, 1999, p. 228.

⁴²⁶ Gustave Flaubert, *Correspondance* (Tome II), *Op. cit.*, p. 650.

Ainsi, il semble avoir cristallisé l'ensemble des valeurs et des craintes qui animaient la société du XIX^e siècle face aux modifications rapides auxquelles elle se trouvait confrontée.

B - Le portrait photographique au XIX^e siècle

C'est dans un tel contexte que le portrait photographique fait son apparition et remporte un succès extraordinaire⁴²⁷. Son coût toujours plus modeste augmente son accessibilité. Dans l'ensemble de cette production, le portrait carte de visite de Disdéri suscite un engouement tel que son inventeur fait fortune. En effet, l'idée qu'il avait eue de munir son appareil de plusieurs objectifs de manière à produire huit portraits différents ou identiques sur une même plaque photographique permettait d'augmenter considérablement le nombre de clichés tout en réduisant le prix. Désormais, chacun pouvait se faire représenter et observer les portraits des autres à loisir, dans l'intimité. Ces images circulaient, on les échangeait et on les regroupait en albums. C'est ce dont témoigne, dès 1860, un article d'une revue de mode signé A. Escande :

Maintenant, les cartes portraits peuvent s'obtenir à un nombre infini d'exemplaires, ce qui permet de les livrer à un prix si réduit, que les fortunes les plus modestes peuvent aisément se donner ce luxe, sans appauvrir leur bourse ; maintenant, il est facile de donner son portrait à tous ceux que l'on aime et qui vous aiment : d'abord à un mari que l'on chérit, à une femme que l'on adore, à un père, à une mère, à ses enfants aux membres de sa famille ; ensuite aux amis dont on presse chaque jour la main, ou dont on est séparé par de longs espaces. Votre image va les surprendre agréablement les uns les autres, dans l'éloignement où ils se trouvent. Ce sont autant de précieux souvenirs qu'on distribue et reçoit avec bonheur⁴²⁸.

C'est aussi cette habitude d'échanger des portraits entre proches dont se moque Marcelin, illustrateur du journal amusant, qui imagine un jeu de cartes composé de portraits de différents membres d'une famille qui s'en trouvent réifiés (23), comme le suggère la légende :

⁴²⁷ Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness : Commercial Photography in Paris 1848-1871*, New Haven et Londres, Yale university press, 1994.

⁴²⁸ A. Escande, « Silhouettes et portraits : M. Disdéri », *La mode nouvelle*, 2 décembre 1860 p. 381.

- Ta belle-mère.
- La mienne.
- Bataille.

Mais, les portraits ne sont pas seulement une affaire d'échange entre proches ; on recherche aussi ceux des célébrités (acteurs et actrices, personnalités politiques, etc.). Le commerce de tels portraits est florissant et s'accompagne parfois de celui d'albums dans lesquels on peut organiser sa collection. Grand détracteur de cette pratique, Henri d'Audigier se scandalise du fait que tous puissent avoir ainsi accès à l'image des personnes illustres. En effet, dans la mesure où le portrait photographique est considéré, par un glissement métonymique, comme une partie de l'individu lui-même, la forme d'appropriation à laquelle il donne lieu apparaît immorale à certains et ceci d'autant plus que les grands de ce monde peuvent se retrouver en curieuse compagnie. D'Audigier souligne ainsi l'inconvenance de cette perte de hiérarchie :

Alors, je ne sais comment, ces collaborateurs du soleil fabriquèrent en toute hâte et exposèrent à leur vitrine les personnages célèbres aux titres les plus divers : rois, souverains et grands de la terre, guerriers, magistrats, diplomates, écrivains, artistes, comédiens, actrices, ballerines, courtisanes et saltimbanques, tous les rangs, toutes les professions, tous les âges et toutes les célébrités se confondirent dans un singulier et souvent fort irrévérencieux pêle-mêle. À côté des membres de familles souveraines, on vit un acrobate du Cirque ou une sauteuse des Délassements comiques ; dans un même cadre figurèrent un cabotin et un prince de sang, un littérateur fameux et une fameuse lorette : ce fut le triomphe de la démocratie et de l'égalité sociale⁴²⁹.

Si l'on en croit Zola, D'Audigier ne se trompe pas, car voici quel jeu un album photographique inspire aux personnages de *La Curée* :

Ils inventèrent un nouveau jeu. Ils posaient cette question : « Avec qui passerais-je volontiers une nuit ? » et ils ouvraient l'album qui était chargé de la réponse. Cela donnait lieu à des accouplements très réjouissants. Les amies y jouèrent plusieurs soirées. Renée fut successivement mariée à l'archevêque de Paris, au baron Gouraud, à M. de Chibray, ce qui fit beaucoup rire, et à son mari lui-même, ce qui la désola. [...] Mais on ne riait

⁴²⁹ Henri d'Audigier, « Chronique », *La patrie*, 7 octobre 1860.

jamais autant que lorsque le sort accouplait deux hommes ou deux femmes ensemble⁴³⁰.

Outre les connotations associées au fait que, pour la première fois, la possibilité de se constituer une galerie de portraits était donnée à tous, le portrait photographique permettait d'observer à loisir, à l'abri des regards, les plus infimes détails de l'apparence du sujet portraituré. Or, comme on l'a vu précédemment, ces détails pouvaient à l'époque s'avérer lourds d'implications. Tel Bertillon cherchant à identifier les récidivistes, les possesseurs d'albums photographiques pouvaient scruter la physionomie de leurs contemporains pour en faire une évaluation physique et morale ; ils pouvaient vérifier l'adéquation - ou le hiatus - entre l'apparence de la personne (son image reproduite) et ce que l'opinion publique véhiculait à son sujet (son image sociale). Escande fait ainsi figurer ce type d'observation parmi les fonctions du portrait photographique : « On aime à connaître ceux qui ont attiré notre attention, par leurs actions, par leurs travaux, par leurs écrits, par leurs œuvres bonnes ou mauvaises, à savoir si ce qu'ils ont accompli se reflète dans leur physionomie⁴³¹ ». Les détails de l'apparence étant considérés comme un moyen privilégié de connaître les gens, la photographie qui en rendait compte constituait, dans cette perspective, un outil d'enquête très efficace. C'est à un tel loisir que se livrent deux personnages de *La Curée* de Zola :

Maxime apportait aussi des photographies de ces dames. Il avait des portraits d'actrices dans toutes ses poches, et jusque dans son porte-cigares. Parfois, il se débarrassait, il mettait ces dames dans l'album qui traînait sur les meubles du salon, et qui contenait déjà les portraits des amies de Renée. Il y avait aussi là des photographies d'hommes, MM. de Rozan, Simpson, de Chibray, de Mussy, ainsi que des acteurs, des écrivains, des députés, qui étaient venus on ne savait comment grossir la collection. Monde singulièrement mêlé, image du tohu-bohu d'idées et de personnages qui traversaient la vie de Renée et de Maxime. Cet album, quand il pleuvait, quand on s'ennuyait, était un grand sujet de conversation. [...] Alors, c'était de longues discussions sur les cheveux de l'Écrevisse, le double menton de Mme de Meinhold, les yeux de Mme de Lauwerens, la gorge de Blanche Muller, le

⁴³⁰ Émile Zola, *La Curée*, Paris, Gallimard, 1981 [1872], p. 154-155.

⁴³¹ A. Escande, « Silhouettes et portraits : M. Disdéri », *La mode nouvelle*, 2 décembre 1860, p. 382.

nez de la marquise qui était un peu de travers, la bouche de la petite Sylvia, célèbre par ses lèvres trop fortes. Ils comparaient les femmes entre elles. [...] Elle [Renée] continuait à s'oublier dans le spectacle de ces figures blêmes, souriantes ou revêches que contenait l'album ; elle s'arrêtait aux portraits de filles plus longuement, étudiait avec curiosité les détails exacts et microscopiques des photographies, les petites rides, les petits poils. Un jour même, elle se fit apporter une forte loupe, ayant cru apercevoir un poil sur le nez de l'Écrevisse. Et, en effet, la loupe montra un léger fil d'or qui s'était égaré des sourcils et qui était descendu jusqu'au milieu du nez. Ce poil les amusa longtemps. Pendant une semaine les dames qui vinrent durent s'assurer par elles-mêmes de la présence du poil. La loupe servit dès lors à éplucher les figures des femmes. Renée fit des découvertes étonnantes, elle trouva des rides inconnues, des peaux rudes, des trous mal bouchés par la poudre de riz⁴³².

On retrouve dans ce texte, que nous avons pris la peine de citer longuement tant il décrit un phénomène d'époque avec lequel nous ne sommes plus familiers, la plupart des éléments qui ont servi d'argument à ceux qui se sont moqués de l'engouement pour le portrait carte de visite et pour ce que Victor Fournel avait fustigé en imaginant le nom de « portraituomanie⁴³³ ». En effet, le texte de Zola témoigne bien du plaisir de l'observation intime facilitée par le genre et, surtout, par l'accès que le portrait carte de visite pouvait donner aux détails. Cependant, contrairement au romancier qui, lui, observe ses contemporains à la loupe pour mieux les comprendre et analyser la société qu'ils composent, le regard des personnages qui scrutent est ici détaché de toute interrogation profonde ; il n'apporte qu'un savoir stérile ainsi qu'une distraction propre à alimenter les fantasmes. Il n'est pas question des mœurs ou du statut social des personnalités portraiturées : Renée ne semble par exemple s'intéresser qu'aux détails qui viennent infirmer la beauté des modèles féminins. Il est vrai que certains défauts, mal cachés par la

⁴³² Émile Zola, *La Curée*, Paris, Gallimard, 1981 [1872], p. 154-155

⁴³³ « Ces réflexions roulaient sur une des plus déplorables parmi les nombreuses épidémies qui, dans ces derniers temps, ont fait leur proie du Parisien ; c'est la portraituomanie, s'il m'est permis de faire mon petit néologisme après tous les autres, et de créer un mot nouveau pour une chose nouvelle. » (Victor Fournel « La portraituomanie, considérations sur le daguerréotype », *Ce que l'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1858, p. 384).

poudre de riz⁴³⁴ et observables à la loupe sur la photographie, pouvaient être interprétés comme une forme de mensonge social ; mais ce n'est pas dans ce registre que se situent les petites rivalités décrites par Zola. Ceci est d'autant plus sensible que les portraits d'hommes n'étaient pas examinés d'aussi près, les personnages du roman se contentant d'évoquer leur nom ou leur fonction.

1 - Le portrait comme trace de l'ambition sociale

Pour analyser la réception des détails des portraits photographiques et les préjugés qui s'y manifestent, il est important de redire que la pratique du portrait en général est très chargée socialement et que cette dimension trouve son origine dans une tradition très ancienne. Alors que certains, comme l'illustrateur Marcellin, jugent que la photographie est nettement inférieure à la peinture en ce qui a trait à la pratique du portrait, les tenants de la photographie défendent l'idée qu'elle l'égale ; mais aucun des partis ne renonce à comparer les deux médiums, procédé qui reste un élément majeur du discours sur la photographie au XIX^e siècle.

a - La tradition du portrait

Enfin d'éviter un fastidieux résumé de l'histoire du portrait en peinture, rappelons seulement deux aspects de sa tradition que nous avons précédemment évoqués, aspects qui concernent le portrait photographique : tout d'abord, le portrait peint, qui n'était accessible qu'à quelques privilégiés, exerçait une fonction sociale majeure, celle d'une véritable représentation du pouvoir, en ce qui concerne le portrait d'apparat qui s'est développé sous l'ancien régime, ou encore celle d'une représentation de la richesse pour ce qui a trait aux marchands flamands du XVII^e siècle ; ensuite, il faut rappeler que le genre se trouvait confronté comme nul autre à la nécessité de choisir entre ressemblance et idéalisation. En effet, l'histoire du portrait en Europe témoigne d'une évolution non linéaire entre un

⁴³⁴ Ces trous remarquables sur la peau étaient rendus d'autant plus suspects qu'une ambiguïté demeurait à propos des marques de la petite et la grande vérole. Comme l'écrit Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues* : « Les femmes grêlées sont toujours lascives. » (Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Éditions du Boucher, 1913, p. 43)

portrait négligeant la ressemblance au profit de l'expression des qualités générales (traits de caractère, vertus morales) du sujet, portrait généralement conçu comme un éloge ou comme un instrument de propagande ou, au contraire, un portrait témoignant d'un désir de saisir l'individualité dans ses particularités physiques. Cependant, les détails de ce type (cicatrices, verrues, etc.) ont toujours paru suspects probablement parce qu'ils résistaient à l'attribution d'une signification supérieure. Face à cette dichotomie, la photographie se trouvait indubitablement du côté de la ressemblance ; ses détracteurs s'inscrivaient donc dans une tradition ancienne en lui reprochant son manque d'idéalisation. C'est ce dont rend compte le dessin de Marcelin placé à la une du Journal amusant de 1856 sous un titre univoque : « À bas la photographie » (fig. 3). Il place en vis-à-vis, de manière à les opposer sans nuance, un portrait de femme idéalisée (à demie-vêtue de gaze légère, supportée par un nuage enveloppant) et un portrait photographique de femme austère, sombre et engoncée dans une robe dépourvue de fantaisie.

Dans le contexte du portrait peint, le détail pouvait donc être un facteur d'individualisation du sujet ; mais il pouvait aussi contribuer à la distinction sociale lorsque le sujet se trouvait valorisé par la figuration détaillée des objets en sa possession (bijoux, mobilier, etc.), dont certains apparaissaient comme de véritables symboles de statut social. Dans un registre très différent, où la difficulté d'exécution (celle des mains entre autres) suggérait la capacité de passer une commande coûteuse, certains détails peints témoignaient subtilement d'une forme d'autorité. De plus, comme nous l'avons déjà observé, le détail pouvait aussi être un facteur de distinction pour le peintre qui trouvait là l'occasion de montrer son savoir-faire, à la fois en termes d'exécution et de composition.

Toutes ces caractéristiques du portrait peint habitent la production et la réception du portrait photographique. Le sentiment de prestige social attaché au portrait semble perdurer malgré la facilité d'accès au nouveau médium. Le portrait photographique conserve par exemple un aspect étudié dont se moque Victor Fournel, en évoquant le jeu de mains auquel s'adonne la clientèle bourgeoise :

Il est rare qu'un bourgeois se fasse peindre sans les mains, ou ce sera malgré lui. Un portrait sans mains n'existe pas pour le bourgeois : c'est quelque

chose d'incomplet comme un cul-de-jatte. La posture et l'expression des mains le préoccupent au plus haut degré. Les uns se font représenter la dextre sur la poitrine ; les autres, négligemment repliée sur la ceinture, ou tombant le long de la cuisse ; d'autres encore, le coude rejeté en arrière sur le dossier d'une chaise, comme le portrait de Schubert, dans les *Mélodies* de leur fille. Pour madame, il lui faut une rose à la main, ou, à tout le moins, au corsage. Jadis, c'était un oiseau sur le doigt ; mais l'oiseau a fait son temps et cédé sa place à la fleur⁴³⁵.

Le critique signale l'absence du coefficient d'idéalisation qui pouvait s'attacher au portrait peint :

Ô bourgeois de Paris et d'autres lieux, puissiez-vous bientôt comprendre que si vous n'êtes pas beaux en chair et en os, vous êtes fort laids quand vous vous faites peindre, surtout par une mécanique inintelligente, qui n'a pas l'esprit de jeter un peu de sable d'or sur vos imperfections physiques, et colle brutalement sur la plaque votre décalque incolore et sans vie !⁴³⁶

Il s'agit là, on a déjà pu s'en rendre compte, d'un lieu commun de la critique de la photographie. Bien sûr, l'opposition tranchée que propose Fournel ne rend pas justice à toutes les subtilités d'idéalisation auxquelles pouvait donner lieu le portrait peint, subtilités qui échappent évidemment au portrait photographique. La critique favorable au nouveau médium développe pour sa part l'idée que le portrait photographique relève de l'art et qu'il peut par le fait même soutenir les ambitions sociales de ceux qui y ont recours⁴³⁷. Une première stratégie argumentative présente la photographie comme un art de la composition, laquelle repose sur le choix et sur l'agencement de détails ; une seconde consiste à montrer que la ressemblance, elle, dépend plutôt de la capacité du photographe à saisir le caractère d'un individu pour le représenter.

⁴³⁵ Victor Fournel, « La *portraiture* manie, considérations sur le daguerréotype », *Ce que l'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1858, p. 403.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 413.

⁴³⁷ S'étonnant de ce que Disdéri, industriel qui n'avait jamais invoqué la valeur artistique de la photographie, y consacre subitement tout un ouvrage en 1862, André Rouillé, écrit : « L'art, présenté ici comme qualité ajoutée aux photographies, sert d'une part à légitimer les bénéfices que les grands ateliers cherchent à réaliser dans les couches les plus aisées de leur clientèle, et, d'autre part, à gagner le soutien de celles-ci dans les polémiques à propos du statut de la photographie. » (André Rouillé, « L'argument de l'art chez A. E. Disdéri, photographe », *Cahier des arts et des artistes*, 1984, p. 21).

On a déjà pu voir, dans le contexte de la pétition lancée par Goupil, quelle importance les tenants de la photographie donnaient au choix des détails dans l'apologie du nouveau médium. Aussi, nous ne développerons pas très longuement les ressorts de la première des stratégies évoquées. Notons cependant qu'en ce qui concerne le portrait, les textes témoignent d'une volonté de mettre en valeur non seulement la sélection des détails en tant que telle, mais aussi le travail de composition exigé par un bon portrait photographique. Dans l'article très élogieux sur Disdéri que nous avons précédemment évoqué, A. Escande insiste sur le caractère unifié de l'image, sur : « la supériorité de ses œuvres qui se distinguent entre toutes par l'harmonie des détails et le fini de l'exécution »⁴³⁸. Le contrôle des détails fait ainsi manifestement partie des qualités de Disdéri, qui écrit à ce sujet dans son essai sur la photographie : « Il s'agit maintenant de combiner les parties, mais comme c'est la connaissance même de l'individu qui nous a conduit à la détermination du mode, toutes ces parties doivent s'y enchâsser exactement, et vous devez atteindre, si vous possédez les autres principes de votre art, à une forte unité et à une grande et belle ressemblance⁴³⁹ ». La maîtrise de l'agencement de la partie et du tout apparaît encore comme un élément décisif de la valeur artistique ; ici, cependant, elle ne dévie pas vers l'idéalisation mais demeure au service de l'impératif de ressemblance.

Alors que le détail photographique, en raison de sa précision et de son caractère indiciel, était souvent perçu comme un agent mécanique producteur de ressemblance, la volonté de défendre le statut artistique de la photographie a conduit à atténuer cette dimension du détail et à faire de la ressemblance non plus une caractéristique du médium, mais plutôt une manifestation des compétences artistiques du photographe. Francis Wey, par exemple, admire la précision mimétique de la photographie, mais il constate que ce médium n'est pas nécessairement le meilleur véhicule de la reconnaissance : « Vous ne reconnaîtrez pas souvent à son portrait un homme vaguement entrevu, et vous le reconnaîtrez plus probablement si on vous offrait sa caricature, qui frappe votre souvenir

⁴³⁸ A. Escande, « Silhouettes et portraits : M. Disdéri », *La mode nouvelle*, 2 décembre 1860, p. 374.

⁴³⁹ Eugène Disdéri, *Essai sur la photographie*, Paris, Séguier, 2003 [1862], p. 66.

d'une commotion plus énergique »⁴⁴⁰. Disdéri lui-même convient qu'une ressemblance fondée uniquement sur des détails photographiques n'est pas satisfaisante ; pour défendre la même idée que Wey, il convoque la caricature dans un sens tout à fait différent puisqu'elle ne subsume pas les détails ; elle y succombe :

Aussi les portraits sont-ils souvent les caricatures des individus représentant la laideur seule de l'original avec quelque chose de son air et de sa physionomie, qui le fait aisément reconnaître. Dans ces portraits-là, ce sont les détails que l'on admire beaucoup : on reconnaît la barbe, le vêtement, telle partie plus signifiante encore ; tout au plus retrouve-t-on quelques fois la grâce du sourire, la finesse du regard. Mais où est le caractère moral que nous aimons dans la personne représentée, son esprit sérieux ou enjoué, sa bonté qui nous charme ?⁴⁴¹

Si l'on en croit le célèbre photographe, il serait donc possible d'exprimer la personnalité du sujet portraituré grâce au nouveau médium. Dans cette perspective, le portrait photographique pouvait acquérir une valeur symbolique supérieure. Cependant, il semblerait que l'on ait attendu du portrait photographique qu'il rendît compte davantage de la position sociale du sujet⁴⁴² que de ses traits de caractère.

b - Le portrait photographique comme vecteur d'affirmation sociale

La fonction même du portrait carte de visite le place au cœur des relations sociales⁴⁴³ où il joue le rôle de succédané de la carte de visite traditionnelle en y ajoutant un avantage : celui de la représentation iconique.⁴⁴⁴ Cet usage du portrait semble aussi

⁴⁴⁰ Francis Wey, « Théorie du portrait II », *La Lumière*, 27 avril 1851, p. 46

⁴⁴¹ Eugène Disdéri, *Essai sur la photographie*, Paris, Séguier, 2003 [1862], p. 64.

⁴⁴² « Les accessoires qui, comme dans le portrait pictural, désignent le statut du personnage et sa position sociale, hantent la perception des portraits photographiques » (Maddalena Parise, « Visages « mangés » par les détails. Réflexions autour d'une double rhétorique de la ressemblance aux débuts de la photographie », *Images re-vues*, n° 3, 2007, p. 13).

⁴⁴³ « Le mécanisme de l'échange subordonne une esthétique, une codification. L'image se structure en fonction du destinataire et du type de message qu'on entend lui transmettre. » (Jean Sagne, « Le portrait carte de visite », *Identités : de Disdéri au photomaton*, Centre national de la photographie et Chêne, 1985 p. 13).

⁴⁴⁴ « Toutefois, la limite de ces portraits tient au studio lui-même, dont les effets de connotation et de simulation tendent à masquer le sujet derrière une profusion de signes et de codes (objets, attitudes, cadrages, points de vue), concourant à la construction d'un espace d'expression moins individuel que social. »

pouvoir s'inscrire dans une tradition plus ancienne tant il rappelle le rôle que jouait le portrait sous l'ancien régime dans la conclusion d'alliances et de mariages. Puisque le portrait photographique est à ce point investi socialement, il est capital d'y bien paraître. Cette exigence donne lieu à toutes sortes de mises en scène et de poses recherchées dont la vanité est devenue un lieu commun. À ce sujet, Fournel fait les remarques suivantes, inspirées par le spectacle d'une galerie de portraits au daguerréotype :

Si seulement ils se contentaient d'être laids, ces messieurs et ces dames ! Par malheur, ils le sont prétentieusement. Au lieu de cette laideur simple et digne, qui du moins commanderait une respectueuse compassion, c'est la laideur à pose solennelle. [...] Ce monsieur joue avec les breloques de sa montre ; cet autre tient la main droite plongée dans son gilet, d'une façon méditative, imitée de nos grands orateurs parlementaires ; celui-ci a voulu se présenter à l'admiration de la foule, un livre de la main gauche et une plume de la main droite ; celui-là, la pipe à la bouche, couvant du regard une bouteille à moitié vide et un verre entièrement plein.

Il y en a qui se donnent des airs artistes et bons enfants ; d'autres qui sont bouffis d'une solennité rogue et compassée. Les premiers se font peindre en paletots-sacs, décolletés, la barbe inculte, à cheval sur une chaise dont le dossier supporte leurs bras croisés, et riant d'un rire cyniquement dédaigneux ; les seconds ont mis, pour cette grande occasion, gilet blanc, cravate blanche avec l'épingle du jour de leur noce, gants Jouvin premier choix, et ils tiennent entre leurs genoux un beau jonc à pomme d'or. [...]

Dans les poses même les plus simples et les plus naturelles en apparence, on sent percer un gonflement intérieur, une importance naïve et comique : il n'est pas jusqu'à la manière dont ces braves bourgeois portent leurs lunettes, qui n'ait son emphase et sa dignité. Comme tout ce pauvre monde se torture, se fend la tête et se bat les flancs pour avoir l'air de quelque chose ! Mais où vont-ils chercher ces physionomies et ces postures ?⁴⁴⁵

Si le daguerréotype n'a pas inventé la vanité, il semblerait qu'il ait eu la double faculté de l'exacerber et d'en fixer une trace qui puisse être transmise à la postérité. Puisque le portrait peint était traditionnellement l'apanage d'une classe sociale privilégiée, on comprend que sa démocratisation par le nouveau médium ait pu bousculer les critères du

(Emmanuel Hermange, « Des femmes photographes et photographiées, 1839-1880 », *Femmes dans la cité (1815-1871)*, Alain Corbin, Jacqueline Lalouette et Michèle Riot-Sarcey (dir), Grâne, Créaphis, 1993, p. 102).

⁴⁴⁵ Victor Fournel, « La *portraituomanie*, considérations sur le daguerréotype », *Ce que l'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1858, p. 398-399

bon goût. Ces moqueries de la critique deviennent rapidement un indicateur des changements sociaux en cours et du rôle de plus en plus important joué par la bourgeoisie ; et ceci d'autant plus que, comme en témoignent les textes, le goût était déjà considéré comme socialement déterminé. Fournel, par exemple, voit l'emballement pour la photographie comme un trait de mauvais goût spécifiquement bourgeois, car aimer la photographie signifie, selon lui, ne pas savoir apprécier la peinture. Or l'incompréhension des bourgeois à l'égard de la peinture est un des lieux communs les mieux explorés par les écrits qui nous occupent. Fournel décrit ainsi à quelles extrémités les peintres peuvent être conduits par les bourgeois ignorants qui n'ont pas encore opté pour le daguerréotype :

À la fin de la séance, l'ex-marchand de pruneaux s'approcha du chevalet et fut alarmé en voyant les raies d'ombres qui sillonnaient sa chemise. Qu'est-ce que vous m'avez donc fait là ? dit-il. Comment ! Je vous préviens que je veux avoir du linge propre ! Cela ne restera pas ainsi, j'espère. » Toutes les démonstrations n'aboutirent à rien. Il répétait toujours avec le sourd grondement d'un bouledogue qui va s'irriter :
- Mais je ne porte pas de chemises sales, moi ! Je ne veux pas qu'on me prenne pour un ouvrier. Je n'ai pas changé aujourd'hui, c'est vrai, mais celle que j'ai est plus propre que ça ; d'ailleurs, j'en changerai demain. » Il fallut lui peindre une plaque de fer-blanc sur la poitrine ; alors, la narine du bonhomme s'assouplit et se dilata⁴⁴⁶.

C'est donc ainsi, grâce au portrait, que les bourgeois se distinguent des ouvriers et que les critiques d'art se distinguent des bourgeois⁴⁴⁷.

On peut voir un exemple symptomatique des ambitions sociales que trahit la pratique du portrait dans la mode, souvent fustigée, du portrait équestre. En effet, la pratique de l'équitation étant onéreuse et s'inscrivant dans une tradition aristocratique, il

⁴⁴⁶ Victor Fournel, « *La portraituomanie*, considérations sur le daguerréotype », *Ce que l'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1858, p. 396.

⁴⁴⁷ Notons que cette moquerie pourrait être envisagée dans une perspective plus large, car l'impression qui se dégage des tableaux est une des critiques majeures adressées à la peinture réaliste puis impressionniste. Voir à ce sujet : Nicole Dubreuil, « Les métaphores de la critique d'art : le « sale » et le « malade » à l'époque de l'impressionnisme », *La critique d'art en France (1850-1900)*, Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989.

était jugé chic de s’y adonner⁴⁴⁸ ou, faute de moyens, de se faire immortaliser à cheval. Cet engouement s’explique d’autant mieux que la tradition artistique en Occident avait démultiplié les effigies peintes et sculptées de personnages importants maîtrisant une monture. La mode du portrait équestre photographique était si largement répandue que même Ernest Lacan, un des plus fervents défenseurs du médium, la trouve exagérée :

Il est certain que la photographie équestre se fera une place parmi les applications les plus productives du nouvel art. Elle ne s’adresse pas seulement aux gens qui ont, mais encore à ceux qui veulent paraître avoir. À ce titre, elle peut compter sur un nombre infini d’amateurs. Tout le monde ne peut se faire photographier sur son cheval ou dans sa voiture ; donc tout le monde voudra pouvoir montrer son portrait à cheval ou en voiture pour paraître appartenir à la classe privilégiée⁴⁴⁹.

Il semblerait que la photographie ait eu cette capacité de s’attirer et de condenser toutes les critiques que l’époque pouvait adresser à une classe sociale ; dix ans avant l’invention de Disdéri, ce type de reproche s’adressait plutôt à un peintre :

M. Alfred de Dreux a une palette pleine de richesse. Il saisit tous les miroitements de la robe des chevaux, jusqu’aux ondulations du poil ; il rend très bien le mat du sabot et le vitrin de l’œil. Il ne ferait pas un portrait d’homme tout seul ; il le lui faut accompagné d’un portrait de cheval. Sa plus jolie toile est le portrait d’un jeune enfant vêtu d’une houppelande de velours bleu céleste à bordure d’hermine, monté sur un poney⁴⁵⁰.

Comme le remarque Elisabeth Ann McCauley⁴⁵¹ dans un ouvrage très complet sur Disdéri, le portrait photographique paraît souvent renvoyer à un type social, il semble

⁴⁴⁸ Plusieurs personnages de romans, comme Emma Bovary, s’y adonnent dans cette perspective. Par ailleurs, on peut voir dans les rapports de police de l’époque que la possession d’un équipage était un indice de prostitution (Gabrielle Houbre, « Introduction », *Le Livre des courtisanes : Archives secrètes de la police des mœurs (1861-1876)*, Paris, Tallandier, 2004).

⁴⁴⁹ Ernest Lacan, « Revue de la quinzaine », *Le moniteur de la photographie*, 15 avril 1861.

⁴⁵⁰ *Le Correspondant : religion, philosophie, politique, histoire, sciences, beaux-arts*, 1844.

⁴⁵¹ « The extension of the full-length pose of portraits of bourgeois or even working-class people occurred simultaneously with their rise in political importance and visibility. Although anonymous full-length, low-life characters had always been depicted in paintings, they were categorized as « genre » subjects, not portraits. The difference was nominal rather than actual, because the portrayal of a model as beggar or fruit merchant was as much a portrait of the model as it was a study of a class or profession. Only when the production of uncommissioned portraits became common and when hitherto unmentionable elements of society became the

relever du générique. L'effet obtenu est donc contraire à celui que l'on pourrait attendre de la photographie : au lieu d'individualiser le sujet, le médium ramène ce dernier à son appartenance de classe⁴⁵². Faisant l'éloge de Disdéri, Lacan, un critique contemporain du photographe, voit cette sorte de conformisme comme une vertu : « M. Disdéri sait parfaitement grouper ses modèles, et leur donner des attitudes *vraisemblables* ; ses figures sont toujours dans leur rôle, son *action* n'est jamais incomplète »⁴⁵³. L'auteur évoque, manifestement malgré lui, le caractère surfait de représentations où les figures jouent leur propre personnage, c'est-à-dire répondent aux attentes que suscite leur position sociale.

c - Le genre de l'apparence

On a vu précédemment quelles fonctions de représentation revenaient aux femmes dans le contexte de l'avènement de la bourgeoisie ; il n'est donc pas étonnant de constater que le portait se soit mis au service des exigences que l'on avait à leur égard. Le rôle social dévolu aux femmes s'accorde, par exemple, avec une coquetterie jugée inhérente au « beau sexe », une coquetterie qui dérange lorsqu'elle est affichée par les hommes. Pour Nadar, cette dernière apparaît même dégradante :

J'ai trouvé chez des hommes réputés graves entre tous, chez les personnages les plus éminents, l'inquiétude, l'agitation extrême, presque l'angoisse à propos du plus insignifiant détail de leur tenue ou une « nuance dans leur expression ». – C'en est attristant, parfois même répugnant.

Il m'en retomba un, une fois, dès le grand matin de sa visite d'épreuves, tout endérouté par un cheveu, - je dis un cheveu – qui se trouvait dépasser la ligne et qu'il voulait absolument voir rentrer dans le rang. « - Mais y aura-t-il moyen, Monsieur Nadar ? Il ne vaudrait pas mieux recommencer ?... » C'est

objects of a curiosity parallel to that which fostered the development of anthropology could the man without title or property be conceived as having aesthetic value and aspire to represent himself as such. » (Elisabeth Anne McCauley, *A. A. E. Disdéri and the carte de visite Portrait photograph*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1985, p. 35).

⁴⁵² « What Disdéri did was to call attention to poses that would characterize a profession or the position of the subject, the clergyman (priest or cardinal), the soldier (corporal or general), the statesman, the merchant. Indeed, instead of individualizing the subject, he was categorizing him. » (Darrah, *Cartes de visite in nineteenth century photography*, Gettysburg (Pensylvania), W.C. Darrah publisher, 1981, p. 34).

⁴⁵³ Ernest Lacan, « Revue photographique », *La Lumière*, 17 juin 1854.

ce que cet homme solennel venait me demander dès l'aube toute affaire cessante⁴⁵⁴.

Les atours féminins jouent un rôle majeur en termes de distinction, un rôle qui s'exprime particulièrement bien dans les portraits photographiques. Dans un ouvrage destiné à conseiller des collègues moins expérimentés, Robinson remarque que le costume féminin offre beaucoup plus de possibilités au photographe que le costume masculin⁴⁵⁵. Dans le portrait photographique, comme dans le portrait peint, la complexité et le luxe du vêtement féminin doivent renseigner sur l'appartenance sociale – c'est-à-dire, ne nous y trompons pas, sur la fortune du père, du mari ou de l'amant :

C'est qu'avant tout duchesses et financières tiennent à ce qu'on voie, au premier coup d'œil jeté sur leur portrait, qu'elles appartiennent au monde *comme il faut*. Elles se préoccupent encore moins d'être belles que de l'être à la façon du jour, et il semblerait, à les voir et à les entendre, qu'elles posent pour des gravures de modes. Soignez la ressemblance de la robe au moins autant que celle de la figure ; rendez-en avec scrupule, avec respect, la couleur, le dessin, la coupe, les fleurs, la richesse ; surpassez-vous dans les dentelles, la gaze et les bijoux, et vous serez un grand peintre⁴⁵⁶.

d - Le portrait photographique et la mode

La mode tient donc une place de choix dans l'éventail des stratégies suivant lesquelles le portrait photographique peut être mis au service d'un désir de représentation et de légitimation sociales. Comme l'a très bien montré Proust, dans la mesure où les modes émanaient des plus hautes sphères de la société, s'y conformer rapidement pouvait être vu comme un signe d'ascension. Or la photographie, elle-même, est à la mode :

Tous les gens qui ont l'esprit vide et la bourse pleine, tous les jolis jeunes gens et les belles coquettes, qui, après leur figure même, n'aiment rien tant que la représentation de leur figure, les étrangers qui devancent les modes et

⁴⁵⁴ Nadar, « Clientes et clients », *Dessins et écrits* (Tome II), Paris, Hubschmid, 1979.

⁴⁵⁵ H-P Robinson, *L'atelier du photographe*, Hector Colard (trad.), Paris, Gauthier-Vilars et fils, 1888, p. 65.

⁴⁵⁶ Victor Fournel, « La portraitureomanie, considérations sur le daguerréotype », *Ce que l'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1858, p. 404.

patronnent les ridicules de Paris, Anglais ennuyés, Russes aimables, charmantes Polonaises, lionnes indigènes, lorettes et gandins se plurent à multiplier les exemplaires de leur gracieuse personne, et, dans le monde élégant, on fit voyager son portrait pour rendre commodément ses visites par procuration⁴⁵⁷.

La photographie rend bien à la mode son tribut. Par contraste avec le portrait peint, la rapidité d'exécution du portrait photographique permet d'enregistrer le changement rapide des styles vestimentaires. D'ailleurs, c'est la métaphore que file la Vicomtesse de Renneville pour introduire son compte rendu des dernières productions des couturiers :

Je vais faire une photographie de la mode, c'est-à-dire esquisser légèrement quelques-unes des nouveautés charmantes qui composent la fantaisie et l'élégance. Que n'ai-je le talent de Disdéri pour reproduire fidèlement et artistiquement toutes les gracieuses images des fleurs de Ch. Millery?... Que de charmants portraits de blanches fleurs de cerisier, de pommier et d'amandier je vous enverrais !...

On notera ici que c'est par le rendu des détails que les intérêts et les propriétés de la photographie rencontrent ceux de la mode. Comme l'écrit la Vicomtesse : « Il n'y a que l'ornement qui rende chaque robe une robe nouvelle⁴⁵⁸ ».

e - Le statut social du photographe

Enfin, on a vu que la validation de la dimension artistique de la photographie (largement tributaire de la valeur que l'on choisissait d'accorder au détail) pouvait rejaillir sur le statut du portrait photographique. Par un même mouvement, le statut social du photographe s'en trouva rehaussé... et ses revenus assurés. C'est, en tout cas, ce dont A. Escande est convaincu : « On croyait que la photographie ne servirait guère qu'à donner à vivre à quelques rapins, fruits secs des concours de l'École ; on supposait qu'elle se bornerait à mettre le portrait à la portée des petites bourses ; et voilà qu'elle est recherchée, patronnée, encouragée, généreusement rétribuée par les classes riches !⁴⁵⁹ ».

⁴⁵⁷ Henri d'Audigier, « Chronique » *La Patrie*, 7 octobre 1860.

⁴⁵⁸ Vicomtesse de Renneville, « Photographie de la mode », *La Sylphide*, 10 mai 1855.

⁴⁵⁹ A. Escande, « Silhouettes et portraits : M. Disdéri », *La mode nouvelle*, 2 décembre 1860, p. 376

Voilà sûrement ce qui explique que les ateliers de Disdéri, qui sont aussi des salons d'exposition, aient fait l'objet d'autant de soins de la part du photographe et d'autant de descriptions élogieuses de la part des critiques qui lui étaient favorables. Un auteur anonyme écrit ainsi :

Les salons où Disdéri expose la collection de ses chefs-d'œuvre photographiques sont assurément l'une des plus attrayantes curiosités de Paris. [...] Les meubles précieux, les tapisseries les plus chères, les peintures les plus achevées, les sculptures les mieux fouillées y abondent au milieu d'un ruissellement d'or. C'est riche, mais c'est artistique ; c'est éblouissant, mais c'est beau.

Pour arriver aux ateliers de Disdéri, on traverse d'abord un splendide salon style Renaissance dont chaque détail mériterait une mention toute particulière. Toute l'ornementation est d'un goût irréprochable, d'une élégance rare, d'un travail délicat et charmant⁴⁶⁰.

On voit à nouveau s'inscrire en filigrane le procès métonymique cher à l'époque. En effet, l'auteur de ce texte décrit le décor de Disdéri comme s'il commentait les portraits photographiques qu'on y expose, c'est-à-dire en termes de richesse, de détails précieux et de bon goût. Dans l'atelier de pose proprement dit, qui se veut un lieu de travail, ce bon goût commande cependant une certaine sobriété. Disdéri lui-même en propose une description à l'image de ce qu'il juge être des photographies artistiques, à savoir débarrassées des objets superflus et des détails encombrants :

L'atelier de pose doit être très spacieux, et offrir beaucoup de recul à l'opérateur. Il ne faut point l'encombrer de machines de tous genres, comme on a l'habitude de le faire, de draperies, de décors ; tous les engins seront emmagasinés dans une pièce voisine disposée à cet effet. C'est là qu'on trouvera les grands miroirs à bascule et les stores en papier blanc pour les effets de lumière accidentelle ; les fonds variés de teintes et de grain, les supports de diverses formes destinés à obtenir l'immobilité parfaite ; les tentures, les sièges, tous les accessoires enfin nécessaires à la composition de la scène. L'atelier, débarrassé de tous ces objets hétérogènes, offrira aux yeux un aspect calme et agréable. Quelques objets d'art peu nombreux et

⁴⁶⁰ P.D., « Les salons de Disdéri », *L'Illustration*, 1860.

bien choisis, quelques fleurs égayeront la vue ; des sièges commodes formeront tout l'ameublement⁴⁶¹.

Le contraste frappant entre ces deux dernières descriptions donne la mesure de la multiplicité des formes que peut prendre le désir de respectabilité. Alors que la clientèle semble rechercher la magnificence d'un luxe de détails, le photographe semble plutôt contrôler cette prolifération par la maîtrise de son médium et de son environnement.

f - Portrait photographique et mensonge social

On a lu que de nombreux critiques fustigeaient la prétention des poses que prenaient les sujets de portraits photographiques, souvent accusés de vouloir présenter une image sociale qui leur semble un peu – ou beaucoup – plus reluisante que la leur⁴⁶². En cela, la photographie présente un nouveau paradoxe : image indicielle par excellence, elle pourrait néanmoins constituer un moyen efficace de tromperie. Alors que, comme on l'a vu au début de ce chapitre, le détail trahit efficacement toute tentative d'échapper à sa catégorie sociale, la photographie, qui se distingue par son rendu exceptionnel des détails, pouvait quand même tricher et tromper l'observateur le plus aguerri. C'est ce dont se défendent les photographes avec une insistance et une pauvreté d'argumentation suspectes⁴⁶³. Ris-Paquot, enseignant la photographie à ses confrères, explique à ce propos :

Il est également un point important trop souvent négligé, sur lequel nous devons attirer l'attention du portraitiste : c'est le cachet individuel et typique que présentent entre elles les différentes classes de la société. Il y a entre les allures et les traits de chacune d'elles, une différence marquée qui fait que la

⁴⁶¹ Eugène Disdéri, *Essai sur la photographie*, Paris, Séguier, 2003 [1862], p. 84.

⁴⁶² « Dans cette galerie de portraits familiaux, vous ne trouverez peut-être pas une attitude naturelle, pas une physionomie que ne contracte un mensonge, pas un corps qui ne se contourne avec emphase ou afféterie. » (Victor Fournel, « La portraituomanie, considérations sur le daguerréotype », *Ce que l'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1858, p. 398).

⁴⁶³ Il s'agit manifestement d'une opinion internationalement partagée, puisque Holmes constate ainsi : « Attitudes, dresses, features, hands, feet betray the social grade of the candidates for portraiture. The picture tells us no lie about them. There is no use in their putting on airs ; the make-believe gentleman and lady cannot look like the genuine article. Ill-temper cannot hide itself under the simper of assumed amiability ». (O. W Holmes, *The Atlantic monthly*, n° 12, 1863 cité dans Darrah, *Cartes de Visite in Nineteenth Century Photography*, Gettysburg (Pensylvania), W.C. Darrah publisher, 1981, p. 24).

servante, la paysanne et la soubrette, même revêtue de splendides vêtements, ne sauraient se faire passer pour des grandes dames.

Mais le photographe est tenté par les compromis. Quelques lignes plus bas, dans l'exposé des trucs du métier, on trouve cette remarque : « La forme, la simplicité ou la richesse du costume sont aussi des facteurs importants avec lesquels on doit compter ; si, comme le dit le proverbe : l'habit ne fait pas le moine, en photographie, du moins, on peut certifier qu'il le pare joliment⁴⁶⁴ ». Robinson, lui, suggère que les modèles s'habillent comme d'habitude pour ménager la ressemblance⁴⁶⁵. Pourtant, rien ne garantit que l'image véhiculée par le portrait reflète l'appartenance sociale véritable du sujet.

2 - Photographie et goût bourgeois

Dans toutes les activités de mise en représentation dont le portrait photographique constitue à l'époque un exemple majeur, la question du rang social semble toujours avoir préséance sur l'affirmation de l'individualité. Le phénomène est particulièrement sensible en ce qui concerne les femmes, même celles que devait singulariser une beauté hors du commun. Cette prééminence du statut social⁴⁶⁶ sur l'individualité ne saurait se traduire autrement que par un surinvestissement dans les objets plutôt que dans les effets de présence. C'est d'ailleurs la fabrication de ces objets qui, dans une période de forte industrialisation, génère les nouvelles richesses avides de s'exposer dans les portraits. Or on a déjà rencontré plusieurs fois la critique faite à la photographie de mettre tout sur le même plan et de ne ménager aucune distinction entre les détails. Dans la mesure où il identifiait,

⁴⁶⁴ Ris-Paquot, *Trucs et ficelles d'atelier pour donner aux épreuves un cachet artistique et les rendre propres à l'illustration*, Paris, Charles Mendel, date inconnue, p. 14 (les éléments techniques situés dans le livre permettent de le dater entre 1850 et 1880).

⁴⁶⁵ H-P Robinson, *L'atelier du photographe*, Hector Colard (trad.), Paris, Gauthier-Vilars et fils, 1888, p. 112.

⁴⁶⁶ « Par l'assimilation de styles de différentes époques, le portrait-carte favorise l'identification aux valeurs dominantes de la société bourgeoise. Il met en place un système de signes propres à traduire l'appartenance à une classe. Les éléments du décor évoquent le confort, mais aussi le pouvoir, l'ordre. La conformité à un modèle, la contrainte alors imposée à l'individu de se plier à des règles ne font que traduire une volonté d'assimilation, de reconnaissance au sein du code social. » (Jean Sagne, « Le portrait carte de visite », *Identités : de Disdéri au photomaton*, Centre national de la photographie et Chêne, 1985, p. 15).

par la similarité du rendu, l'individu aux objets qui l'entouraient, le procédé photographique correspondait donc au goût bourgeois :

Disdéri. — M. Disdéri est un des photographes les plus à la mode de Paris ; cependant, j'avoue ne pas aimer beaucoup ses épreuves, elles me semblent rentrer trop franchement dans l'art bourgeois ; elles n'ont ni la douceur et la finesse des portraits anglais, ni la vigueur que savent imprimer à leurs épreuves quelques photographes français, tels que MM. Nadar et Salomon. Cependant, le succès de M. Disdéri nous donne probablement tort. À côté de ses cartes de visite et portraits ordinaires, M. Disdéri expose des agrandissements qui, gris et monotones, pèchent par les mêmes défauts que ceux de ses concurrents⁴⁶⁷.

Dans la mesure, aussi, où le détail était réputé trivial parce qu'il rendait compte d'éléments prosaïques⁴⁶⁸, l'intérêt pour la photographie était souvent jugé vulgaire et constituait une preuve de mauvais goût.

a - La passion des objets

La pratique photographique ne cesse donc de s'accompagner d'une multitude d'accessoires dont la fonction consiste à exposer, avec le statut présumé des modèles, les performances du médium lui-même⁴⁶⁹ et ce bien que la prolifération d'objets dans les

⁴⁶⁷ Th. Bemfield, *Le moniteur scientifique : journal des sciences pures et appliquées*, vol. 4, 1862, p. 633.

⁴⁶⁸ « Le portrait de M. Pasquier est peint mieux que ne peint d'ordinaire M. Horace Vernet. La manière aisée, le coloris franc de cet artiste se trouvent là dans tout leur jour. Le costume est habilement traité ; les draperies sont bien jetées. Ces drapeaux autrichiens se trouvent là sans doute pour rappeler que c'est le chancelier qui eut l'idée de les faire descendre des combles du Luxembourg pour en décorer la salle des séances ; mais ils font mauvais effet en ce qu'ils viennent à l'œil plus qu'à la tête. Ce taffetas jaune relevé de couleurs Amenantes est un mauvais repoussoir. Dans les détails, M. Vernet n'a pu s'empêcher de payer tribut à la vulgarité, son défaut originel. Le bureau du chancelier, bureau en acajou et à baguettes carrées, ressemble, à s'y tromper, à un comptoir de café, et l'urne au scrutin à la tirelire du garçon, où M. Pasquier va déposer son offrande. » (*Le Correspondant : religion, philosophie, politique, histoire, sciences, beaux-arts*, 1844).

⁴⁶⁹ « Comme dans les portraits de la peinture hollandaise, la richesse du détail, la précision avec laquelle sont peints la fourrure, l'or, les bijoux, le velours, les brocarts, font du peintre un chargé d'inventaire pressé d'être précis afin de non seulement commémorer et fixer pour la postérité le portrait du commanditaire et sa femme, mais aussi de célébrer sa richesse. Il retrouve le lien entre l'art et l'idéologie. La commande déjà impose une manière de rendre le sujet. » (Liliane Louvel, « Séduisant Détail », *Le détail*, Liliane Louvel (dir.), *Op. cit.*, p. 8).

portraits photographiques ait été décriée par tous ceux qui voulaient faire accéder la photographie au statut d'art⁴⁷⁰. À ce sujet, Wey écrit :

Rien n'y [à l'art] est plus contraire que l'indiscrète prolixité du détail. Les boutiques des quais, du Palais-National et des boulevards, fournissent de ces chinoiseries bourgeoises, où une tête sacrifiée à une profusion puéride d'accessoires papillotants, se réduit à un rôle secondaire. Une tenture à ramages, un gilet à fleurs, des chaînes de montre, des breloques, une cravate à carreaux écossais, une table chargée de papiers, d'écritoire, de statuettes, de vases du Japon, etc., ce sont autant de distractions que la plupart du temps il convient d'épargner au public⁴⁷¹.

De même, l'auteur d'un ouvrage destiné aux apprentis photographes déplore un certain goût pour la surcharge : « La mode, pendant quelque temps, a été de remplir l'atelier de meubles en chêne sculpté et le photographe se donnait beaucoup de peines pour montrer une table ornementée au risque de détruire l'effet de la tête dans le portrait⁴⁷² ». Balzac avait déjà évoqué l'intrusion de l'objet bourgeois dans la sphère artistique. *La maison du chat qui pelote* évoque à ce sujet l'échange entre un marchand et un jeune peintre à la mode qui souhaite épouser sa fille :

- Les draperies font toujours très bien, répondit le peintre. Nous serions trop heureux, nous autres artistes modernes, d'atteindre à la perfection de la draperie antique.

⁴⁷⁰ Notons que le recours à un grand nombre d'objets est également décrié dans le portrait peint, avec des arguments similaires : « Pour MM. Court et Dubufe, un portrait c'est toujours une femme élégante, jeune et jolie. Les détails sont du satin, des dentelles, des blondes, des fourrures irréprochables. Les hommes portent des habits d'Humun, des gants Jouvin, des bottes vernies de Gaillard, etc. Tous ont lu la quatrième page des journaux. [...] Sans tenter rien au-dessus de ses forces, parce qu'il ne vise qu'au raisonnable, M. Pérignon a produit plusieurs bonnes toiles portraits. On voit en tout un peintre qui a fait ce qu'il a voulu faire. Le grand salon contient un portrait de jeune personne. Ici point d'accessoires à grand fracas, point de fourrures, de dentelles, de diamants, peints d'après nature. Le *sujet est* mis très-simplement : petite robe brune brochée de même couleur, cheveux nattés presque négligemment, pose nullement étudiée, mais plutôt un peu roide, et pourtant rien de plus satisfaisant que ce portrait. C'est tout à fait du réel. Vous n'y trouvez point de difficultés, point de tours de force, rien qui accuse la manière. Le peintre s'est effacé pour laisser voir, respirer, vivre son modèle. Il semble que ce portrait soit fait comme l'eût fait tout le monde et c'est là un bon signe. » (*Le Correspondant : religion, philosophie, politique, histoire, sciences, beaux-arts*, 1844).

⁴⁷¹ Francis Wey, *La Lumière*, 4 mai 1851, p. 51.

⁴⁷² H.-P. Robinson, *L'atelier du photographe*, Hector Colard (trad.), Paris, Gauthier-Vilars et fils, 1888, p. 33.

- Vous aimez donc la draperie, s'écria le père Guillaume. Eh bien, Sarpejeu ! touchez là, mon jeune ami. Puisque vous estimez le commerce, nous nous entendrons⁴⁷³.

Ainsi l'avènement de la photographie sert celui de l'objet décoratif, de l'ornement démocratisé ; mais cette corrélation n'est pas le fruit d'une coïncidence puisque, justement, la photographie procède de ce même engouement pour les objets. En effet, le daguerréotype en métal précieux, livré dans un écrin, avait d'emblée constitué un bel objet décoratif. Mais c'est surtout le contenu des photographies qui en a fait une vitrine idéale pour l'étalage de l'aisance bourgeoise et pour les nouveaux codes d'étiquette indissociables de l'objet accessoire :

Jusqu'à présent, les cartes de visite ont porté le nom, l'adresse, et quelques fois les titres des personnes qu'elles représentent. Pourquoi ne remplacerait-on pas le nom par le portrait ? C'est ce que ces messieurs ont fait ; et leur imagination féconde a trouvé de suite une foule de corollaires à cette idée, plus réjouissants les uns que les autres. Ainsi, pour une visite de cérémonie, l'épreuve représentera le visiteur les mains emprisonnées dans des gants irréprochables, la tête inclinée légèrement, comme pour un salut, le chapeau appuyé gracieusement sur la cuisse droite, selon l'étiquette. Si le temps est mauvais, un parapluie, fidèlement reproduit sous le bras du visiteur, dira éloquentement tout le mérite de sa démarche⁴⁷⁴.

La liste est ici écourtée, mais on peut être assuré que les photographes ont réellement trouvé le moyen d'exprimer les codes et les conventions appropriés à chaque situation.

b - Le goût de la performance

Le 5 mars 1859, le journal *La Lumière* publie l'information suivante :

Dans une communication faite à la société des naturalistes de Fribourg (Brisgau), M. le docteur Müller dit qu'il a eu l'occasion d'examiner une photographie formant sur un verre une petite tache de 1 millimètre et demi environ de largeur sur 2 millimètres de hauteur. Examinant cette tache, l'œil nu ne pouvait absolument rien découvrir d'un dessin quelconque ; au moyen d'une forte loupe, on distinguait à peine une figure en pied portant le

⁴⁷³ Honoré de Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, Paris, Flammarion, 1985 [1829], p. 66.

⁴⁷⁴ E.L., « Vues et portraits par M. Édouard Delessert », *La Lumière*, n° 43, 28 octobre 1854.

costume militaire, tandis que sous l'action du microscope ce point imperceptible se transformait en un portrait de Sa majesté l'empereur Napoléon III⁴⁷⁵.

Il s'agit là d'une découverte typique de l'époque. Ce genre de performance photographique réelle ou fictive, passionne assez pour faire l'objet d'un court article dans presque chaque numéro de cette revue entièrement consacrée à la photographie. Que l'on ait pu trouver intéressant l'idée de réaliser un portrait de Napoléon III à la fois très détaillé et invisible à l'œil nu est très révélateur du goût des contemporains pour les surprises visuelles et pour les représentations condensant une multitude de détails que l'on a déjà pu constater en examinant la réception du *Panorama de Solferino*. Pour le moment, retenons que la photographie elle-même pouvait accéder, grâce à ses capacités techniques, au statut recherché d'objet rare, précieux et original. Or, sans atteindre ce type de prouesses un peu particulières, la réduction du format de la photographie à l'œuvre dans les portraits cartes de visite constituait déjà une performance en soi. Le portrait carte de visite devait donc aussi une partie de son succès au fait que l'on éprouvait un certain plaisir à identifier des détails précis dans une image aux dimensions réduites⁴⁷⁶.

L'étude du détail dans le contexte singulier du portrait photographique montre comment les plus petits éléments de l'apparence peuvent être investis de lourdes connotations, non seulement morales mais surtout sociales. Elle montre aussi comment la photographie s'inscrivait dans son époque en répondant aux exigences du goût bourgeois et aux nécessités de la réorganisation sociale en train de s'effectuer. Le goût pour les représentations détaillées dont témoigne l'enthousiasme suscité par le portrait photographique peut même expliquer certaines directions prises par la peinture académique. Au regard des commentaires adressés à la photographie, on comprend, en

⁴⁷⁵ « Photographie microscopique », *La Lumière*, 5 mars 1859.

⁴⁷⁶ « The resulting reduction in the size of each photograph did not decrease its appeal, since it preserved the clarity and minuteness of detail which the public still identified as the special advantages of the heliographic medium. » (Elisabeth Anne McCauley, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1985, p. 1).

effet, comment, dans un contexte où la peinture était de plus en plus soumise aux lois du marché, les artistes à la mode ont pu vouloir multiplier les détails susceptibles d'emporter la faveur du public. C'est ce rendu du détail, commun à la photographie et à certains types de tableaux en vogue, qui a fait du nouveau médium un parangon du goût bourgeois.

V – Témoignage et vérité historique : la valeur du détail dans la réception du *Panorama de Solferino* par le Colonel Langlois et dans *Salammbô* de Flaubert

*Seuls les romans historiques peuvent être tolérés
parce qu'ils enseignent l'histoire.*
Flaubert, Dictionnaire des idées reçues

Dans le premier chapitre, nous avons établi, notamment suite à Diderot, que l'une des principales caractéristiques du détail était sa faculté à générer un effet de réel et à conférer à une représentation la valeur d'un témoignage. À présent, nous souhaitons explorer, par l'analyse de deux cas appropriés, les modalités selon lesquelles cette potentialité du détail a été exploitée et perçue au XIX^e siècle. Dans ce but, nous proposons d'examiner en contrepoint des textes portant sur des objets différents, mais répondant à une même préoccupation documentaire concernant le détail : d'une part ceux qui commentent le *Panorama de la bataille de Solferino* peint par le Colonel Langlois et, d'autre part, ceux rendant compte de la genèse du roman de Flaubert, *Salammbô*. La réception de la grande toile circulaire commémorant une victoire impériale permet de vérifier l'importance accordée au détail par le public, lequel envisage ce dispositif visuel à la fois comme un document crédible, un monument-hommage et comme un spectacle à ne pas rater. Quant à *Salammbô*, ce sont des textes de Flaubert lui-même (correspondance, manuscrits, articles) qui, en retraçant la genèse de l'œuvre, témoignent de la réception par un auteur des images orientalistes ayant présidé à l'écriture du roman. Même si tout semble opposer ces deux exemples, Langlois et Flaubert, à peu près au même moment, avaient effectué un voyage et consulté de nombreux documents pour étoffer leur évocation⁴⁷⁷ – l'une imagée, l'autre

⁴⁷⁷ Langlois et Flaubert s'étaient d'ailleurs rencontrés lors de leurs voyages respectifs en Orient, comme le mentionne Flaubert dans une lettre à sa mère datée du 7 juillet 1850. (Gustave Flaubert, *Correspondance* (Tome I), Paris, Gallimard, 1973, p. 649).

rédigée – de détails « authentiques » susceptibles d'en faire une représentation crédible. Dans les deux cas, les détails sont en effet toujours convoqués pour leur valeur référentielle bien que chacun d'eux adopte une perspective totalement différente. Les articles sur le panorama, même s'ils intègrent parfois des éléments de récit, font directement référence à l'image alors que Flaubert n'évoque pas clairement dans son roman les images dont il a pu s'inspirer ; elles n'apparaissent que dans les textes où il mentionne les sources de *Salammô*. On pourra ainsi voir comment le recours à la valeur référentielle des détails habite à la fois l'expérience de réception et celle de création.

En effet, les commentateurs de Langlois traitent les détails de son panorama comme autant de preuves de la conformité de l'œuvre à un événement historique concret tandis que Flaubert cherche, dans les représentations courantes de l'Orient, des détails qui pourraient doter son fantasme exotique (un roman sur Carthage à l'époque antique) d'une dimension référentielle forte. Dans le premier cas, les détails figuratifs sont empruntés au réel, dans le second, ils émanent de représentations déjà constituées. Après avoir observé comment les détails pouvaient à l'époque conférer à une image la valeur d'un témoignage, nous verrons comment Flaubert utilise ce ressort en convoquant des détails empruntés à plusieurs sources afin de donner de la consistance à un récit pour lequel il n'y a pas véritablement de référent. Les détails, dans ce cas précis, assument donc à eux seuls la totalité de l'effet de réel.

A - Le panorama relatant la bataille de Solferino par le Colonel Langlois

1 - La visite du panorama : hommage et expérience

En 1865, le *Panorama de la bataille de Solferino* n'était pas considéré comme une œuvre d'art. La nature des textes rendant compte de sa réception et des attentes du public se trouve donc marquée par le fait que la grande toile n'est ni une fresque, ni une murale, ni un tableau dont on est appelé à commenter le style. Dans cette conjoncture, il ne faut pas s'étonner qu'aucun critique d'art ne s'y soit intéressé. On avait déjà constaté une désaffection similaire à l'égard de la photographie ; mais ce silence s'inscrivait cependant

dans un débat esthétique auquel nous avons déjà fait allusion. Ici, aucune voix ne s'élève en faveur du caractère artistique du panorama, le travail de Langlois n'étant envisagé qu'en termes de performance spectaculaire et documentaire.

Les panoramas font partie intégrante du paysage visuel parisien depuis le début du siècle et comportent une dimension de divertissement qui les rend attrayants pour un large public. Financé par Napoléon III, celui de *Solferino*, qui a été vu par des milliers de spectateurs, répondait en plus à une nette intention de propagande⁴⁷⁸. Le statut du grand dispositif contribue à expliquer pourquoi les textes rendant compte de sa réception se cantonnent à un enthousiasme apparemment naïf pour la performance technique qui le sous-tend. Dans les comptes rendus, le panorama est généralement envisagé selon deux de ses fonctions principales : le spectacle et la commémoration. Bien souvent, c'est la cérémonie d'inauguration qui retient l'attention au détriment de toute autre forme d'examen comme en témoigne ce texte anonyme :

L'empereur et l'impératrice se sont rendus jeudi, vers cinq heures de l'après-midi, aux Champs-Élysées, pour visiter le panorama de la bataille de Solferino, qui vient d'être terminé. L'empereur est resté longtemps au panorama. Il a observé avec intérêt les positions des trois armées (autrichienne, française et sarde) qui combattirent avec tant de valeur le 24 juin 1859 dans les plaines et sur les montagnes si fidèlement reproduites par le pinceau du Colonel Langlois, à qui il a adressé, à plusieurs reprises, ses félicitations⁴⁷⁹.

C'est ainsi que *Solferino* se présente d'abord : un événement social auquel le panorama sert métaphoriquement de toile de fond.

⁴⁷⁸ « Le panorama de la bataille de Solferino, inauguré en 1865, connaît un succès considérable : plus de 350 000 entrées allaient être enregistrées en cinq ans. » (Jean Vidal, « Le colonel Langlois, un « pinceau militaire » », *Un peintre de l'épopée napoléonienne : le colonel Langlois (1789-1870)*, Bernard Giovanangeli (dir.), Paris, Ville de Boulogne-Billancourt et Bibliothèque Marmottant, 2000, p. 15).

⁴⁷⁹ *La Presse*, 18 juin 1865.

2 - Détails du panorama et crédibilité du récit

La courte notice que nous venons de citer comporte toutefois quelques éléments susceptibles d'introduire nos considérations sur la réception de *Solferino* en tant que représentation détaillée : tout d'abord, l'empereur est resté longtemps (élément confirmé par absolument tous les articles relatant ce fait), ce qui suggère que l'examen du panorama exigeait quelques efforts d'attention ; ensuite, la curieuse construction grammaticale de la dernière phrase pourrait laisser penser que c'est d'abord et avant tout le décor qui a été fidèlement représenté par le peintre. Le compte rendu n'est peut-être pas ici exempt d'ironie : n'ayant pas pris part à cette bataille, mais ayant consacré plusieurs mois à effectuer *in situ* des relevés de terrain, Langlois était au fond seulement en mesure d'être précis sur la topographie du lieu.

Or le public semble attacher une importance toute particulière à cette dimension du panorama, comme en rendent compte plusieurs textes qui mentionnent la présence de Langlois sur le champ de bataille. En effet, la précision des détails résultant de ces incursions répétées allait permettre au panorama de remplir sa double fonction commémorative et spectaculaire. Comme on s'en doute, le Colonel Langlois avait veillé aux détails. Il avait très abondamment utilisé la photographie pour ses relevés⁴⁸⁰, une pratique qui lui était familière et à laquelle il demeurait fidèle si l'on en juge par l'examen des différents panoramas dont la réalisation a jalonné sa carrière⁴⁸¹. Suivant le processus métonymique dont nous avons souvent constaté l'efficacité, les efforts mis en œuvre par

⁴⁸⁰ « Beaucoup plus intéressantes encore sont les trois photos du canon autrichien, modèle 1853, qu'on voit dans la plaine, sans son attelage, puis avec son attelage devant un bâtiment, et enfin au même endroit mais renversé. Ces photos constituent une véritable mise en scène dont on retrouve la dernière séquence, presque à l'identique dans la peinture du panorama qui nous montre un canon autrichien mais hors combat par l'artillerie française. » (Luc Desmarquest, « Le Panorama de Solferino, de la photographie à la peinture », *Charles Langlois, photographe normand et le Panorama de la bataille de Solferino*, Caen, Archives départementales du Calvados, 2000, p. 63).

⁴⁸¹ « Entre Sébastopol et Solferino, le processus de Langlois gagne en rigueur et en précision, et la peinture ne s'écarte plus des clichés. Le panorama photographique du mont Alto a servi de matrice au panorama de la rotonde des Champs-Élysées ». (Luc Desmarquest, « Le colonel Langlois et la photographie », *Jean-Charles Langlois (1789-1870), le spectacle de l'histoire*, François Robichon et Caroline Joubert (dir.), Caen, Somogy et Musée des Beaux-Arts de Caen, 2005, p. 31).

Langlois se trouvent loués au même titre que ceux des soldats qui ont pris part à la bataille. On célèbre le labeur et l'abnégation dont a fait preuve le maître d'œuvre du panorama :

Pour exécuter ces gigantesques travaux, le colonel ne recule devant aucune fatigue, devant aucune étude, devant aucun sacrifice. Il ne craint pas de se rendre sur le champ de bataille qu'il veut reproduire, d'y passer des années entières dans la méditation, la recherche de la vérité. Il reconstruit pas à pas l'action qu'il s'est décidé à mettre en lumière, et c'est quand il a rassemblé tous ces matériaux, quand tous les doutes sont levés pour lui qu'il revient en France et compose ses magnifiques pages d'histoire dont le public parisien et les étrangers se montrent si avides⁴⁸².

On voit bien l'importance que prend, dans ce contexte, l'entreprise documentaire. Comme on a pu le constater dans le cas des textes accueillant la pétition Goupil, le temps consacré à la recherche de la vérité se pare aisément de connotations morales positives. À ce sujet, l'auteur de l'article ajoute :

Le colonel Langlois, procédant pour le panorama de Solferino comme pour les autres, a d'abord travaillé cinq mois entiers au village même, sur le champ de bataille. Revenu à Paris, après trois années d'études, il a donné le 19 de ce mois, lundi dernier, son huitième panorama, page admirable, reproduction complète de cette grande bataille qui assura les destinées de l'Italie⁴⁸³.

On devine à travers ce type d'éloge que c'est à la richesse des détails que l'on doit l'enthousiasme du spectateur. Dans le court texte d'un autre auteur, Bérard, l'ampleur du travail fourni pour la réalisation du panorama est encore plus vivement soulignée que l'intérêt de la représentation elle-même : « Elle n'a pas coûté moins de dix-huit mois d'un travail consciencieux, persévérant et poursuivi sans relâche par vingt-cinq peintres de talent, occupés à reproduire les inspirations grandioses du maître⁴⁸⁴ ». Ce texte témoigne une nouvelle fois d'une conception bourgeoise du travail qui mesure la valeur d'une œuvre à l'aune du temps qu'on lui a consacré. L'importance que l'on accordait à ce type

⁴⁸² Pierre de Lacour, « Le panorama de Solferino », *Le grand journal*, n° 65, 25 juin 1865.

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ R. Berard, « La bataille de Solferino », *Le petit journal*, 17 juin 1865.

d'investissement est d'autant plus manifeste que la nature incohérente et contradictoire des informations suggère que les auteurs n'étaient pas véritablement au courant des faits. Delacour⁴⁸⁵, par exemple, exalte Langlois en le présentant comme un peintre capable de passer des années sur les lieux d'une bataille, même s'il révèle ensuite que ce dernier n'a séjourné que cinq mois à Solferino.

En plus de servir de caution au travail investi, les détails sont aussi loués pour leur caractère didactique. En effet, ils viennent en complément nécessaire au récit du combat auquel ils ajoutent une dimension informative jugée utile. La nécessité pour l'illustrateur de tout condenser en une seule image l'incite, en effet, à compenser par des éléments descriptifs précis le sacrifice des péripéties auquel il s'est trouvé contraint par son médium. C'est d'ailleurs la vocation affirmée du panorama dont Langlois lui-même explique ainsi l'intérêt :

Le bulletin officiel sera donné à la fin de cette notice pour ceux qui désirent connaître les principales phases de cette grande bataille. Mais, pour le panorama qui ne présente qu'une seule de ces phases, qu'un seul instant, c'est surtout par les détails qu'il peut intéresser ou instruire. Je les puiserai tout d'abord dans le Bulletin, en indiquant les citations par des guillemets ; puis dans les rapports officiels, ainsi que dans un ouvrage important publié au ministère de la guerre, sur les notes communiquées par le gouvernement autrichien ; je les puiserai, enfin, dans ce que j'ai recueilli pendant cinq mois de recherches et d'études sur le terrain où l'on trouvait encore, quelques années après, des traces profondes de cette mémorable journée⁴⁸⁶.

Ainsi, l'auteur du panorama insiste-t-il sur ses sources, soulignant la valeur référentielle des détails que l'enquête documentaire a fait surgir. L'exploitation du potentiel didactique des détails du panorama intéresse même le *Bulletin de la société protectrice des animaux* : « On remarque au panorama de la bataille de Solferino du colonel Langlois, un épisode touchant : dans un groupe de l'État-major de l'empereur, le cheval du baron Larrey, médecin en chef de l'armée, est atteint d'un coup de feu en plein poitrail et tombe baigné de

⁴⁸⁵ Notons que l'orthographe du nom de l'auteur varie d'un article à l'autre entre *Delacour* et *Lacour*.

⁴⁸⁶ *Explication du Panorama et relation de la Bataille de Solferino par le Colonel Langlois*, Paris, Librairie administrative Paul Dupont, 1868, p. 7.

son sang⁴⁸⁷ ». Cette remarque est suivie par la description circonstanciée de l'opération chirurgicale mise en œuvre pour sauver l'animal. Le bénéfice que peuvent tirer de ce motif les lecteurs de *L'Union médicale* montre bien comment le détail fonctionne lorsque, sous prétexte d'être un déclencheur de savoir, il permet au récit de la bataille de reconstituer ses péripéties.

Quant à l'émotion et à l'empathie que doit nécessairement susciter le panorama pour atteindre ses fins de propagande, il semble qu'elles trouvent aussi leur origine dans le caractère détaillé de l'image. Le dispositif du panorama est conçu pour atteindre l'illusion parfaite qui va permettre au spectateur de s'inclure dans le spectacle, notamment par le brouillage des limites qui séparent l'espace d'observation de l'espace de représentation. Cette structure a été utilisée dans le *Panorama de Solferino*. Delacour décrit de cette manière la disposition des lieux : « Ce champ de bataille se déroule sous le regard avec ses premiers plans émouvants venant se confondre d'une façon si habilement agencée avec le terrain où l'on se trouve, qu'on a de la peine à distinguer le point où commence la réalité, celui où finit l'illusion⁴⁸⁸ ». L'illusion, ainsi évoquée, pourrait résulter de l'absence de détails, entendus comme éléments perturbateurs de l'effet d'ensemble.

Mais l'illusion repose surtout, et c'est ce que nous voulions montrer, sur la valeur de témoignage des détails qui peuvent être reconnus, notamment par des soldats ayant pris part à la bataille. Manifestement doté d'une âme sensible, le général Ambert pense aux compagnons d'armes : « Ce qui, à Paris, complète l'illusion, c'est la certitude de rencontrer au panorama quelqu'un de Solferino. C'est un général qui, modestement, se mêle à la foule, c'est quelque caporal ou sergent du 91^e et qui, montrant à son vieux père ému, le mont des Cyprès, lui dit à voix basse : Nous l'avons enlevé aux cris de *Vive l'Empereur* !⁴⁸⁹ ». Grâce à ses détails reconnaissables, le panorama est donc un support efficace pour les

⁴⁸⁷ *L'Union médicale*, 7 juin 1866, n° 67.

⁴⁸⁸ Pierre Delacour, « Le panorama de Solferino », *Le Pays*, 18 juillet 1865.

⁴⁸⁹ Général Ambert, « Panorama de la bataille de Solferino », *Le moniteur universel du soir*, 28 juin 1865, n° 176.

réminiscences des anciens combattants. L'Empereur lui-même, touché par la justesse des détails, aurait raconté son expérience du combat à partir du panorama :

Quelques jours avant l'ouverture du panorama de Solferino, l'Empereur est venu visiter l'œuvre nouvelle du colonel Langlois. Il est resté longtemps en face de cette toile émouvante, puis il a adressé quelques observations dont l'auteur a fait immédiatement son profit, en indiquant la position de divers corps, entre autres celui des grenadiers de la garde. Après avoir expliqué lui-même les phases de cette grande journée à l'Impératrice, Napoléon III s'est retiré adressant au colonel les éloges les mieux mérités⁴⁹⁰.

Ainsi, il semblerait que la conformité des détails à l'expérience vécue par les soldats soit à la base du succès du panorama qui n'est envisagé, dans les textes, que sous ce jour-là. Pourtant, il est impossible que Langlois ait pu représenter avec justesse, dans ce gigantesque format, un moment vraiment significatif de la bataille. En effet, le travail de composition nécessitant une forme de sélection, de hiérarchisation et de condensation visuelle paraît ici complètement oblitéré par l'attrait des détails. François Robichon, dans une étude récente sur Langlois, laisse entendre que les choix compositionnels constituaient un véritable défi dans l'exécution du panorama :

Comme dans les tableaux d'histoire, Langlois a consacré une place prépondérante – près des 2/5 de la circonférence à Napoléon III suivi de son état-major et de son escorte. En fait, si on examine le plan d'orientation du panorama, la position où se trouve l'empereur est assez éloignée du mont Alto. Le baron Bazancourt, historiographe officiel de cette campagne, précise bien que l'Empereur s'est tenu sur le mont Fenile jusqu'au moment où les positions de Solferino sont occupées par les Français (La Campagne d'Italie de 1859, Paris 1860, II^e partie). Ce fort grossissement permet à Langlois de mettre en valeur l'Empereur et aussi de meubler toute une section du paysage où il ne se passe pas d'action décisive⁴⁹¹.

L'ajustement évoqué ici est notable et renforce les présomptions selon lesquelles seul le rendu des détails peut supporter l'impression que le panorama est, pour reprendre les mots de Delacour, une « reproduction complète » de la bataille. Langlois avoue avoir ajusté les

⁴⁹⁰ Forges, A. de, « Panorama de la bataille de Solferino », *Le moniteur de l'armée*, 21 juin 1865.

⁴⁹¹ François Robichon, « Langlois, peintre des panoramas », *Jean-Charles Langlois, photographe normand et le Panorama de la bataille de Solferino*, Caen, Archives départementales du Calvados, 2000, p. 26.

détails à l'importance historique qu'il donnait à certains éléments : « Si l'on entre dans d'aussi minutieux détails, c'est que les Autrichiens eux-mêmes regardèrent cette manœuvre comme la principale cause de leur défaite⁴⁹² ». Ainsi, bien que les textes témoignant de la réception du panorama évacuent cette dimension, la conception du panorama a nécessité un réel effort de composition⁴⁹³. Langlois a donc veillé à l'organisation des éléments de la représentation et au choix des détails représentés.

3 - Détails et composition d'ensemble

Comme on a déjà souvent eu l'occasion de le remarquer, le problème de la composition est le corollaire de tout propos sur les détails : le fait que leur prolifération, en captant l'attention du spectateur, prive ce dernier de toute vision d'ensemble est la critique majeure adressée à l'époque aux représentations détaillées. Si cette critique disparaît ici, c'est parce que, manifestement, le panorama se distingue des autres dispositifs visuels par le fait qu'il ne peut pas, par définition, être embrassé d'un seul regard⁴⁹⁴. Le général Ambert constate le statut ambigu de cette gigantesque mise en scène : « Les mots de la langue sont impuissants pour exprimer ce que l'on voit. Ce n'est pas un tableau, car tout tableau a un cadre ; ce n'est pas une bataille, car toute bataille est bruyante. Ne serait-ce pas un immense drame dont le théâtre serait l'Italie, dont les acteurs seraient la France et

⁴⁹² *Explication du Panorama et relation de la Bataille de Solferino par le Colonel Langlois*, Paris, Librairie administrative Paul Dupont, 1868, p. 23.

⁴⁹³ « Enfin, le panoramisme pourra prendre un troisième sens, celui de la synthèse : soit par resserrement de ce qui est séparé ou dispersé dans un espace trop vaste pour être perçu d'un coup [...] ; soit par spatialisation de ce qui normalement s'échelonne dans le temps. » (Bernard Comment, *Le XIXe siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 97).

⁴⁹⁴ « Pour échapper au destin fragmentaire qui le hante, le tableau a longtemps naturalisé ou légitimé son cadre par la composition. Resserrement rigoureux de la perspective centrale sur le point de fuite, adaptation du modèle réel à des fins esthétiques, concentration du regard qui ne devrait être distrait par aucun détail afin de capter la scène dans son ensemble et en tant qu'ensemble : le paysage s'offre comme le tout du monde, et non comme une de ses parties qui appellerait une totalité la débordant ; ce qui pourrait appartenir à une réalité extérieure, ou qui pourrait la suggérer, est avalé par le cadre, de sorte que le hors-champ (j'emploie par commodité ce terme anachronique) de la représentation se trouve congédié. » (Bernard Comment, *Op. cit.*, p. 65).

l’Autriche, dont le spectateur serait la postérité⁴⁹⁵ ? » Cette comparaison du panorama avec un spectacle de théâtre est récurrente ; elle tient au fait que le spectateur, à cause du dispositif circulaire, pouvait se sentir littéralement impliqué dans le « déroulement » du combat. Le panorama en lui-même invite donc à une perspective détaillante puisque l’effet général en est d’emblée perdu de vue.

L’illusionnisme du panorama résiderait dans sa capacité à combiner deux types d’accommodation : la vision d’ensemble qui balaie la représentation dans sa totalité et l’observation des détails. Comme l’explique un auteur actuel, spécialiste des panoramas :

... ce souci d’exactitude ne relève pas seulement du projet encyclopédique. Il provient, plus spécifiquement, d’un « illusionnisme » ambitieux, propre à la peinture panoramique. En effet, dans la contemplation « réelle » d’un paysage, la précision figurative décroît avec l’éloignement. Les limites de l’accommodation de l’œil humain impliquent une perte de netteté quand le regard se porte à l’arrière-plan, vers l’horizon. Or l’un des charmes du panorama peint réside dans le « gain visuel » assuré par l’artifice d’une double accommodation qui conjugue la précision dans le lointain comme dans le proche⁴⁹⁶.

Ainsi envisagé, le panorama semble être le médium susceptible de rendre le mieux justice aux ressorts du détail. Comme Horace Vernet et Meissonier tenteront de le faire dans leurs petits tableaux minutieux, les peintres réalisant des panoramas négligent les lois de la perspective afin que le spectateur ait la possibilité de saisir absolument tous les détails, y compris ceux qui devraient être trop éloignés pour qu’on puisse les distinguer⁴⁹⁷. Le

⁴⁹⁵ Général Ambert, « Panorama de la bataille de Solferino », *Le moniteur universel du soir*, 28 juin 1865, n° 176.

⁴⁹⁶ Olivier Lumbroso, « Passage des Panoramas (poétique et fonction des vues panoramiques dans Les Rougous Macquart) », *Littérature*, n° 16, 1999.

⁴⁹⁷ « Mais une telle imposition de sa place – de son point – au spectateur exige quelques compensations ou récompenses. C’est ainsi que le panorama va conjuguer l’extrême précision figurative dans le lointain comme dans le proche. Il lui faudra évidemment choisir judicieusement sa position dans l’espace, pour que les éléments les plus intéressants apparaissent au premier plan, dans les meilleures conditions de visibilité et de lisibilité. Mais les éléments plus reculés n’en seront pas négligés pour autant, au prix parfois de la perspective aérienne, difficilement compatible avec le souci de restituer le réel dans ses moindres parts. De cette façon, le panorama associe vision de près et vision de loin par une hybridation du regard qui se substitue au déplacement du spectateur vers le tableau – déplacement dorénavant inutile puisqu’il ne laisserait espérer aucun gain. » (Bernard Comment, *Op. cit.*, p. 77).

panorama permettait d'apercevoir d'autant mieux les détails que des loupes étaient mises à la disposition du public afin que des éléments imperceptibles à partir de la plateforme d'observation puissent être appréhendés⁴⁹⁸. Dans les commentaires sur le panorama, cette saturation du visible⁴⁹⁹ se traduit par beaucoup d'enthousiasme et de termes élogieux, mais elle ne fait l'objet d'aucune véritable réflexion. Les spectateurs paraissent avoir profité très simplement des niveaux de visibilité qui leur étaient ainsi offerts, à la manière du général Ambert qui écrit : « On a devant soi une œuvre immense sortie de la main de l'homme et l'on a aussi la nature, l'air, l'espace, le ciel, les arbres, la terre avec ses plaines et ses monts. Le regard plonge et se perd dans l'horizon, et dans ses brumes comme aux plans les plus rapprochés, l'homme se meut et s'agite⁵⁰⁰ ».

Les spectateurs qui se pressent au *Panorama de la bataille de Solferino* semblent donc se réjouir du surcroît de réel apporté par le détail. Au-delà du plaisir suscité par leur simple contemplation, les détails stimulent les sentiments édifiants, leur valeur d'indice contribuant à transporter les spectateurs en imagination vers les lieux du combat. Par ailleurs, on retrouve en filigrane des textes sur le panorama la même dichotomie qui affecte les commentaires sur la photographie : la composition relèverait ultimement de l'art alors que le rendu des détails serait le fruit d'un travail artisanal sérieux et appliqué. N'étant pas, nous l'avons dit, considéré comme une œuvre d'art dans le sens fort du terme, le panorama est donc bien plus admiré pour la précision du rendu de ses détails que pour ses qualités de composition.

⁴⁹⁸ « ... quelques verres grossissants seront aussi montés sur le bord de ce balcon afin que l'on puisse distinguer les petits détails qui pourraient échapper à l'œil » Jean-Marc Besse, « De la représentation de la terre à sa reproduction : l'invention des géoramas au XIXe siècle », *Comblant les blancs de la carte : modalités et enjeux de la construction des savoirs géographiques (XVII^e-XX^e siècle)*, Isabelle Laboulais-Lesage (dir.), Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg, 2004.

⁴⁹⁹ « Le panorama organise l'espace comme un volume et sa fonction est de clore le champ du regard sans lui imposer d'autres limites que celles, apparentes, de sa puissance ; le temps y est organisé statiquement de manière à rendre partielle, sans souci d'en lier les parties. C'est donc l'idée de totalité distanciée qui construit le regard ». (Patrice Thompson, « Essai sur l'analyse et les conditions du spectacle dans le Panorama et le Diorama », *Romantisme*, n° 38, 1982, p. 59).

⁵⁰⁰ Général Ambert, « Panorama de la bataille de Solferino », *Le moniteur universel du soir*, 28 juin 1865, n° 176.

On doit préciser que les textes portant sur le *Panorama de Solferino*, qui a réussi à déplacer près de 350 000 visiteurs, ont à peu près tous été évoqués ici et demeurent en définitive assez peu nombreux. La plupart d'entre eux se servent plutôt de la toile pour entamer quelque récit, celui de la bataille à proprement parler ou celui qui résume l'histoire des panoramas. Alors que les critiques d'art produisaient des milliers de pages sur le Salon annuel, auquel exposait à l'occasion Langlois lui-même, il semblerait qu'il n'y ait presque rien eu à écrire au sujet du *Panorama de la bataille de Solferino*. Cela peut être imputable à la dimension propagandiste du panorama dont la présentation est toujours accompagnée, dans les textes, d'un éloge de l'Empereur. Si les opposants au régime, contraints par la censure, ne se sont pas exprimés sur le panorama, rien, cependant, n'empêchait les critiques d'art favorables à l'Empereur d'en louer la valeur artistique.

Du point de vue du traitement du détail, Flaubert agit avec le paysage visuel orientaliste comme le public du panorama semble l'avoir fait : il base son récit sur des éléments susceptibles d'être reconnus par le lecteur. Cependant, les détails qu'évoque Flaubert n'ont pas de statut référentiel stable. L'auteur profite tout simplement d'eux pour construire un récit crédible, même si ce dernier ne repose pas sur des éléments vérifiables.

B - Détail et crédibilité dans la genèse de *Salammbô*

Dans la mesure où l'on ne sait que très peu de choses sur Carthage à l'époque antique, Flaubert n'a pas pu puiser les éléments contextuels qui composent *Salammbô* dans un savoir documentaire précis. Il a dû emprunter ses détails « de seconde main », c'est-à-dire puiser dans des représentations déjà constituées. C'est en cela que l'étude de la genèse de son roman⁵⁰¹ peut nous renseigner sur la réception, par Flaubert, des documents visuels qui constituent sa principale source de référence.

L'influence des arts visuels sur *Salammbô* est généralement abordée suivant deux perspectives différentes, mais non antithétiques. Sachant que ce roman constitue la synthèse

⁵⁰¹ Les recherches sur lesquelles s'appuient les conclusions qui suivent ont été effectuées dans le cadre d'un stage de recherche en études génétiques flaubertiennes dirigé par Gisèle Séginger (Université de Marne-la-Vallée) de septembre à décembre 2009.

d'un très grand nombre de sources, soit on essaie d'identifier quels éléments du roman ont été empruntés à des images, soit on cherche à déterminer en quoi cet emprunt aux arts visuels a pu influencer la facture de *Salammbô*. Les sources documentaires jouent un rôle très important dans la démarche créatrice de Flaubert, comme en rendent compte la correspondance⁵⁰² et un dossier spécial, intitulé « Sources et méthodes »⁵⁰³, rédigé par l'auteur pour défendre la valeur historique de son roman. Cependant, il s'agit là de deux types d'usage différents des sources. En effet, dans le premier cas, les images sont perçues et traitées comme des documents par l'auteur tandis que, dans le second, leur réception et leur influence sont d'ordre esthétique. Il paraît en effet important, pour étudier le rôle des images et de leurs détails dans la genèse de *Salammbô*, de rétablir cette distinction aux frontières très instables entre l'image documentaire et l'œuvre d'art visuel ; elle fait partie des grandes problématiques concernant les représentations visuelles à l'époque de Flaubert⁵⁰⁴ mais aussi, et surtout, elle est très manifeste dans les notes prises par l'auteur de *Salammbô*⁵⁰⁵.

Quelle que soit la perspective choisie, la tâche n'est pas aisée, car les différents textes qui constituent le dossier de genèse de *Salammbô*, qu'il s'agisse de la correspondance, des notes de voyage ou des manuscrits, révèlent paradoxalement que Flaubert n'a porté qu'une attention minimale à la peinture, à la photographie ou à la gravure de son temps. De manière générale, l'intérêt de Flaubert pour les arts visuels et en particulier pour la peinture était bien moins développé que celui de certains auteurs de sa

⁵⁰² Ainsi, Flaubert écrit à Ernest Feydeau le 6 août 1857 : « Pour qu'un livre *sue* la vérité, il faut être bourré de son sujet par-dessus les oreilles. Alors la couleur vient tout naturellement, comme un résultat fatal et comme une floraison de l'idée même. » (Gustave Flaubert, *Correspondance* (Tome II), Paris, Gallimard, 1980, p. 752).

⁵⁰³ Manuscrits de *Salammbô* conservés à la Bibliothèque nationale de France (NAF 23662).

⁵⁰⁴ Dans cette perspective, rappelons qu'au terme de nombreux débats, la photographie a été admise dans l'enceinte du Salon des Beaux-Arts de l'*Exposition universelle de 1859* alors qu'elle était jusque-là présentée au palais de l'Industrie (*cf* p.81). Ce changement de statut est un exemple de l'évolution des critères qui président à l'attribution d'un caractère artistique à une image.

⁵⁰⁵ Par exemple, en 1857, Flaubert écrit à Eugène Crépet : « Si vous découvriez autre chose comme gravures, dessins, etc., envoyez-les-moi. Je payerais je ne sais quoi pour avoir la reproduction d'une simple mosaïque qui soit *réellement* punique ! Je crois néanmoins être arrivé à des *probabilités*. On ne pourra pas me *prouver* que j'aie dit des absurdités. » (Gustave Flaubert, *Correspondance* (Tome II), *Op. cit.*, p. 750).

génération qui pratiquaient la critique d'art comme, pour ne citer que ceux dont il était proche, Théophile Gautier, Charles Baudelaire ou encore Maxime Du Camp. Les notes prises lors du voyage de Flaubert en Italie, en 1851, sont constituées d'une simple liste de titres de tableaux⁵⁰⁶ dénuée de commentaires. On peut y reconnaître une réticence de l'auteur qui trouve sa justification dans la correspondance : « L'explication d'une forme artistique par une autre forme d'une autre espèce est une monstruosité. Vous ne trouverez pas dans tous les musées du monde un bon tableau qui ait besoin d'un commentaire. Regardez les livres d'exposition. Plus il y a de lignes, plus la peinture est mauvaise »⁵⁰⁷. Ainsi, lorsque Flaubert prend des notes sur une œuvre d'art précise, il les emprunte à un autre auteur comme Charles Blanc⁵⁰⁸ ou encore à des critiques dont il se moque en relevant leurs préjugés et leurs maladresses de style⁵⁰⁹. Le rapport de Flaubert à la peinture de son temps demeure donc distant et, comme le remarque Adrienne Tooke⁵¹⁰, l'auteur avait presque cessé d'évoquer la peinture dans ses écrits après son voyage en Italie, c'est-à-dire quelques années avant de commencer la rédaction de *Salammbô*.

Pourtant, la lecture de *Salammbô* donne l'impression qu'un lien fort unit le roman à la peinture orientaliste du XIX^e siècle ; des tableaux précis viennent même à l'esprit comme *La mort de Sardanapale* de Delacroix qui est très souvent proposée en guise de comparaison⁵¹¹. L'analogie est, en effet, tout à fait convaincante, mais elle s'appuie sur un rapprochement de nature assez générale : l'exaspération du mélange d'érotisme et de violence propre à la vision orientaliste du temps. À l'instar de ce que nous révèle cet exemple, il demeure difficile d'établir un lien entre des tableaux précis et la représentation

⁵⁰⁶ Adrienne Tooke, *Flaubert and the Pictorial Arts : From Image to Text*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 242.

⁵⁰⁷ Gustave Flaubert, *Correspondance* (Tome II), *Op. cit.*, p. 718.

⁵⁰⁸ Adrienne Tooke, *Op. cit.*, p. 252.

⁵⁰⁹ Alison Fairlie, « Flaubert and some painters of his time », *Imagination and Language, Collected Essays on Constant, Baudelaire, Nerval and Flaubert*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 366.

⁵¹⁰ Adrienne Tooke, *Op. cit.*, p. 5.

⁵¹¹ Thèse de doctorat de Martine Desmytère Alcobia, *L'inscription de la peinture dans l'œuvre de Flaubert : de l'Orient rêvé à la modernité*, Université de Séville, 2007.

orientaliste qui se met en place dans *Salammô*. La raison en est, curieusement, que *Salammô* trouve son inspiration dans des détails visuels empruntés à des textes⁵¹².

1 - Détails et sources documentaires

Tout d'abord, la correspondance de Flaubert révèle que les détails ont posé beaucoup de problèmes à l'auteur lors des débuts laborieux de la rédaction de *Salammô*. Lorsqu'il écrit : « Carthage va déplorablement. Je me casse la tête pour trouver des détails et n'en trouve pas »⁵¹³, on comprend bien que Flaubert souffre du manque de précision de la documentation dont il dispose. La frontière, incertaine chez Flaubert, entre le texte comme source documentaire et le roman semble ici s'articuler autour du détail. Les détails, en effet, rendraient la fiction crédible en supportant l'illusion référentielle ; mais où trouver ces derniers lorsque, comme dans le cas de Carthage, le référent a, à toutes fins pratiques, disparu ?

Cette difficulté, sur laquelle Flaubert revient souvent dans sa correspondance, tient manifestement au fait que l'auteur veuille appliquer, selon ses propres termes, les méthodes du roman moderne⁵¹⁴ à un sujet qui ne saurait se prêter à l'observation. Certes, comme l'a montré Claude Reichler, Flaubert voyageur se percevait parfois comme un témoin du passé⁵¹⁵ ; mais le voyage sert de source essentiellement pour les éléments topographiques,

⁵¹² Le traitement du détail chez Flaubert a fait l'objet de plusieurs études qui figurent parmi les textes fondateurs de la théorie du détail, comme la célèbre analyse de Roland Barthes. (Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89).

⁵¹³ Lettre à Louis Bouilhet (Paris, 24 janvier 1858) dans Gustave Flaubert, *Correspondance* (Tome II), *Op. cit.*, p. 796. À la fin du mois de novembre 1857, Flaubert écrivait dans une lettre adressée à Ernest Feydeau : « La difficulté est de trouver la note *juste*. Cela s'obtient par une condensation excessive de l'idée, que ce soit naturellement ou à force de volonté, mais il n'est pas aisé de s'imaginer une vérité constante, à savoir une série de détails saillants et probables dans un milieu qui est à deux mille ans d'ici. » (Gustave Flaubert, *Correspondance* (Tome II), *Op. cit.*, p. 882).

⁵¹⁴ En effet, Flaubert écrit à Sainte Beuve, dans une lettre datée du 23-24 décembre 1862 : « Moi, j'ai voulu fixer un mirage en appliquant à l'Antiquité les procédés du roman moderne. » (Gustave Flaubert, *Correspondance* (Tome II), *Op. cit.*, p. 276).

⁵¹⁵ « Pour Flaubert et ses contemporains, le voyage en Orient est voyage dans le passé. En Égypte ou en Afrique du Nord, il n'a vu que des ruines. Aussi cherche-t-il, dans ses romans orientaux, à reconstruire les monuments détruits dans leur splendeur vivante, et donc à restituer le fonctionnement et l'efficace de cette

comme ce fut le cas pour le *Panorama de Solferino*. Flaubert subvertit le modèle selon lequel l'auteur de romans est avant tout un observateur capable d'appréhender le monde avec justesse et acuité. En empruntant ses sources à d'autres textes orientalistes et non à une réalité perceptible, il inscrit *Salammbô* dans le système autoréférentiel que constitue, comme l'expose Edward Saïd⁵¹⁶, l'orientalisme. Ce discours orientaliste ne s'exprime pas seulement à travers des textes, mais aussi à travers une multitude d'images. Pourtant, bien que Flaubert ait consulté des dizaines d'ouvrages pour la préparation de son roman, on doit constater qu'en proportion, très peu d'illustrations figurent parmi ses sources, peut-être parce que ces ouvrages étaient peu, voire pas, illustrés.

En effet, d'après le dossier « Sources et méthodes » rédigé par Flaubert pour se défendre des attaques de l'archéologue Froehner qui reprochait à *Salammbô* un manque d'exactitude historique, l'auteur ne se serait inspiré que de quelques sources visuelles pour la rédaction de son roman. Il évoque une plaquette en or trouvée, dit-il⁵¹⁷, par M. Salzman dans une nécropole phénicienne dont le costume de Salammbô serait la description exacte. Mais il n'indique pas de quel costume il s'agit, une information utile, car les vêtements de Salammbô sont décrits précisément à deux reprises ; d'autre part, la description insistant bien plus sur les couleurs et les matières que sur la forme, il est difficile d'imaginer qu'elle soit redevable à une image gravée sur du métal. De même, Flaubert a consulté le fonds du cabinet des médailles de la bibliothèque impériale, mais ses notes révèlent qu'il a plutôt porté attention aux sujets représentés⁵¹⁸ et non à des motifs particuliers. Quant à la couronne nuptiale de Narr'Havas, elle est, selon Flaubert, inspirée de *Cérémonies et coutumes qui s'observent aujourd'hui parmi les Juifs* de Léon de Modène⁵¹⁹, un ouvrage

ruine spirituelle qu'est la pensée fétichiste.» (Claude Reichler, « « Pars pro toto » : Flaubert et le fétichisme », *Studi francesi*, n° 29, 1985, p. 82).

⁵¹⁶ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

⁵¹⁷ Manuscrits de *Salammbô* conservés à la Bibliothèque nationale de France (NAF 23662, folio 149).

⁵¹⁸ *Salammbô*, Notes autographes, Carnet n° 7 conservé à la Bibliothèque historique de la ville de Paris.

⁵¹⁹ Manuscrits de *Salammbô* conservés à la Bibliothèque nationale de France (NAF 23662, folio 150).

Léon de Modène, *Cérémonies et coutumes qui s'observent aujourd'hui parmi les Juifs*, Richard Simon (trad.), Paris, Éditions Rieder, 1930 [1637].

qui n'est pas illustré. On a vu, par ailleurs, que l'auteur a fait de nombreux efforts pour se procurer une représentation de mosaïque qui soit « vraiment punique » ainsi que des photographies de Tunis⁵²⁰ et qu'il a examiné les planches de l'ouvrage de Creuzer⁵²¹ de même que, fort probablement, celles de son ami Feydeau. Ce dernier avait, notamment, illustré son livre sur les rites funéraires de dessins de cercueils assyriens copiés au British Museum⁵²². Voilà à peu près toutes les images que Flaubert aurait consultées pour la rédaction de *Salammbô*.

Ces images présentaient un caractère documentaire affirmé et elles ne semblent pas avoir été retenues pour leur valeur artistique. L'auteur leur préférerait incontestablement les écrits et ses notes de lecture contiennent très peu de commentaires élaborés à partir d'images. Quant aux notes de voyage, elles témoignent d'un intérêt plus grand pour ce qui a été vu que pour des représentations toutes faites. Que les sources de *Salammbô* aient été d'abord et avant tout textuelles s'explique, certes, par le fait que l'on disposait de très peu d'images pouvant renvoyer au sujet du roman ; mais il semble aussi que l'information livresque ait été jugée plus savante et plus susceptible de fournir à la fiction littéraire des anecdotes crédibles. On ne s'étonnera pas que quelques images tirées de livres aient compté davantage, aux yeux de l'auteur, que n'importe quelle peinture à sujet oriental. Ainsi, au moment où Flaubert compare l'Orient à une image, c'est à une gravure d'illustration qu'il fait référence et non à un tableau⁵²³. De manière générale, à part le soutien indirect apporté

⁵²⁰ Gustave Flaubert, *Correspondance* (Tome II), *Op. cit.*, p. 750.

⁵²¹ « Avoir vu les planches dans Creuzer relatives à la religion Carthaginoise. » (Gustave Flaubert, « Sources et méthodes », *Salammbô*, Paris, Club de l'honnête homme, 1971, p. 503). Georg Friedrich Creuzer, *Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, Paris, Treuttel et Würtz puis J.-J. Kossbühl et Firmin-Didot frères, 1825-1851.

⁵²² Ernest Feydeau, *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, Paris, Gide et J. Baudry, 1856-1858.

⁵²³ «... c'était comme une gravure, une vue de l'Orient dans un livre » (Gustave Flaubert, *Voyages*, Paris, Arléa, 1998, p. 368).

à Foulgogne⁵²⁴ au Salon de 1857, Flaubert montre peu d'intérêt pour les peintres orientalistes de l'époque.

Il n'est cependant pas facile de croire que le traitement des détails dans *Salammbô* doit peu aux images, car le caractère « pictural » de l'œuvre est tellement sensible qu'il n'a cessé d'être commenté depuis la parution du roman. Si les représentations, peintes ou gravées, n'ont pas joué un rôle majeur dans la genèse de *Salammbô* en tant que documents, en revanche, la peinture et les différentes considérations esthétiques qui accompagnaient sa pratique à l'époque paraissent avoir investi l'écriture flaubertienne. Les effets recherchés semblent répondre à une conception du rapport au réel qui s'appuie sur le visible, à l'exigence de « faire voir », une ambition qui revient dans la correspondance de Flaubert⁵²⁵.

En ce qui concerne les moyens mis en œuvre, notons tout d'abord que *Salammbô* présente souvent des descriptions qui ressemblent beaucoup à des *ekphraseis*. On y trouve évoqués non seulement les effets de composition, mais aussi les épaisseurs matérielles que présenterait un tableau : « on ne distinguait qu'un large amas où les chairs humaines faisaient des taches blanches, les morceaux d'airain des plaques grises, le sang des fusées rouges ; les horribles animaux passant au milieu de tout cela, creusaient des sillons noirs. » Cette traduction d'un combat violent en termes de formes et de couleurs s'apparente à ce que Barthes décrit comme une pré-picturalisation du réel à l'œuvre dans les romans à visée réaliste⁵²⁶. La manière d'appréhender le monde en le décrivant comme s'il s'agissait d'un tableau, c'est-à-dire comme spectacle encadré et générant des effets picturaux, est en effet assez caractéristique des romans du XIX^e siècle. Cependant, la comparaison entre deux médiums de nature aussi différente que la littérature et les arts visuels nécessite qu'on l'aborde à partir de dénominateurs communs, liés soit au sujet représenté soit à la nature du commentaire qu'il suscite.

⁵²⁴ « Ci-inclus une petite note pour Théo [Théophile Gautier] S'il peut dire du bien du susdit peintre, il me ferait plaisir. » (Gustave Flaubert, *Correspondance* (Tome II), *Op. cit.*, p. 741).

⁵²⁵ Lettre à Jules Duplan, Croisset, le 3 ou 4 octobre 1857 : « Mais il faut bien commencer par là pour faire voir. » (Gustave Flaubert, *Correspondance* (Tome II), *Op. cit.*, p. 767).

⁵²⁶ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 61.

2 - Le détail pictural dans *Salammbô*

Le traitement des éléments visuels dans *Salammbô* semble donc rendre compte de la perception d'un spectateur attentif à la composition et aux détails d'un tableau : alors que les décors sont souvent laissés dans le flou et font l'objet de descriptions assez vagues, qui nous renseignent presque exclusivement sur la topographie, certains motifs font au contraire l'objet de commentaires très précis et s'en trouvent hypertrophiés par rapport à l'ensemble. Par exemple, les plans manuscrits imaginés par Flaubert consacrent une page entière au résumé de chaque chapitre qui, dans un style assez télégraphique, relate essentiellement des actions. Plusieurs lignes descriptives, placées entre parenthèses, sont cependant consacrées à Hannon dont elles détaillent l'apparence, incluant, outre l'agrafe d'or dont s'orne son costume, ses « cheveux rares frisés couverts d'huile et de poudre d'or »⁵²⁷. En opposant ainsi le rendu précis d'un personnage au fond à peine esquissé sur lequel il s'enlève, l'auteur fait en quelque sorte œuvre de composition picturale.

À de nombreux égards, les arts visuels semblent intervenir dans le processus de modélisation des éléments apportés par les différentes sources. L'analogie entre la description littéraire et la pratique picturale est d'ailleurs un *topos* du XIX^e siècle dont témoigne l'usage très répandu du mot « dépeindre ». À propos de Flaubert, le critique Dussolier file une longue métaphore qui associe l'auteur à un peintre : « C'est un artiste qui s'en va par la campagne avec son parapluie et sa boîte à couleurs, et qui reproduit ce qui est devant lui, devant son œil physique. Il a bien l'« œil du peintre », comme on dit ; aucun détail, aucun effet partiel ne lui échappe, il *finit* le morceau ; mais saisit-il l'ensemble, sait-il *composer* ce qui demande plus que le regard juste et net, ce qui exige une opération intellectuelle ? »⁵²⁸. Même si la seconde moitié du XIX^e siècle marque le début de l'autonomisation de la peinture par rapport à la littérature en ce qui concerne le choix des sujets, les auteurs et les critiques littéraires continuent, tard dans le siècle, à convoquer la

⁵²⁷ Manuscrits de *Salammbô* conservés à la Bibliothèque nationale de France (NAF 23662, folio 187).

⁵²⁸ Gustave Flaubert, « Article d'Alcide Dusolier dans la *Revue française* du 31 décembre 1862 », *Salammbô*, Paris, Club de l'honnête homme, 1971, p. 408.

peinture pour parler de littérature. On attend souvent de l'écrivain qu'il ait, comme le peintre, à la fois une grande acuité dans sa perception du réel et la faculté de le modéliser.

Or le détail, justement, est affaire de perception. Il correspond, on le sait, à ce qui a été découpé, isolé du réel par le regard porté sur lui. Dans une perspective qui fait de la perception une étape préalable à la création artistique, il témoigne de la singularité d'une vision. Cette revalorisation du regard était déjà à l'œuvre, à l'époque de Flaubert, dans le domaine de la peinture où l'on montrait un grand intérêt pour l'ébauche et où l'observation en extérieur, sur le motif, était encouragée⁵²⁹. On remarque à ce sujet que l'écrivain, lorsqu'il défend son roman, insiste beaucoup sur son voyage, comme si cette expérience donnait une légitimité à son récit malgré la presque totale disparition de la Carthage antique. Bien qu'il ne lui ait fourni qu'un arrière-plan, comme ce fut le cas pour Langlois, le voyage avait permis à l'auteur de *Salammbô* de bien camper son sujet.

Le décor au sein duquel se déroulent les scènes du roman, qu'il soit urbain ou naturel, demeure pourtant à peine ébauché ; lui seul, d'ailleurs, fait l'objet d'un schéma dans les manuscrits⁵³⁰. En revanche, certains éléments donnent lieu à des descriptions très détaillées qui évoquent une perception plus rapprochée. C'est le cas du lion crucifié, par exemple, qui fait l'objet d'une description fouillée comme il y en a peu dans le roman⁵³¹. Ces variations d'accommodation suggèrent une fluctuation des distances et créent un effet perceptif proche de l'expérience de la peinture, lorsque le regard se trouve à la fois sollicité par l'ensemble de l'image et par des détails intéressants⁵³². Ce type d'organisation peut aussi renvoyer à des modes anciens de composition des tableaux, non encore parfaitement

⁵²⁹ Un véritable éloge de l'ébauche est développé par Baudelaire au sujet de Constantin Guys (Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » [1859], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 343). L'historienne de l'art Anthea Callen décrit ainsi cette évolution des sensibilités quant à l'ébauche et au plein air : « Crucial, then, to the change in the meaning of plein air is a shift in attitudes to fini and a re-evaluation of the role and importance of the « sketch », a breakdown in the dividing line between the two and the rise of the aesthetics of *non-fini* (unfinished). » (Anthea Callen, *The Art of Impressionism : Painting Technique and the Making of Modernity*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000, p. 11).

⁵³⁰ Manuscrits de *Salammbô* conservés à la Bibliothèque nationale de France (NAF 23662)

⁵³¹ Gustave Flaubert, *Salammbô*, Paris, Flammarion, 2001 [1862], p. 85.

⁵³² Notons que ce rapport à la distance fait partie des paradoxes auxquels se confrontent la plupart des dispositifs visuels à visée totalisante, tels les panoramas, les géoramas ou les atlas.

contrôlés par les lois de la perspective⁵³³. À titre d'exemple, on peut évoquer *La Tentation de Saint Antoine* de Bruegel dont on sait qu'il a beaucoup inspiré Flaubert⁵³⁴. En revanche, les notes prises sur Claude Lorrain, lors de la lecture de l'ouvrage de Charles Blanc « Histoire des peintres »⁵³⁵, révèlent l'intérêt de Flaubert pour la perspective aérienne, qui implique un rendu des distances à travers le traitement du coloris. On en retrouve la trace dans cette phrase de *Salammbô* : « une lumière âpre, et qui semblait vibrer, reculait la profondeur du ciel, et, pénétrant les objets, rendait la distance incalculable »⁵³⁶. De plus, si l'on se fie aux photographies prises par Maxime Du Camp lors du voyage qu'il avait entrepris avec Flaubert, on peut supposer que ce dernier n'était pas indifférent aux questions de proportions. La plupart des scènes sont en effet partagées entre les éléments de décor - le plus souvent des ruines antiques se dressant dans un décor désertique - et le sujet à proprement parler. Cela est d'autant plus notable que les photographies d'architecture prises à la même époque en France⁵³⁷ laissent tout l'espace de la photographie à l'édifice représenté. Du Camp plaçait souvent une figure humaine à proximité des ruines de manière à bien faire sentir les dimensions. Même si Flaubert n'a pas lui-même pratiqué la photographie au cours de son voyage avec Du Camp, on peut aisément imaginer que cette expérience a contribué à le sensibiliser aux problèmes d'échelle. Or, comme l'a remarqué Isabelle Daunais, il s'agissait là d'une des problématiques majeures de l'orientalisme en général et de *Salammbô* en particulier⁵³⁸.

Dans ce contexte, le détail vient brouiller les rapports convenus. Flaubert écrit ainsi : « Un point d'or tournait au loin dans la poussière sur la route d'Utique ; c'était le

⁵³³ Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993.

⁵³⁴ Adrienne Tooke, *Flaubert and the Pictorial Arts : From Image to Text*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 108.

⁵³⁵ Adrienne Tooke, *Op. cit.*, p. 256.

⁵³⁶ Gustave Flaubert, *Salammbô*, *Op. cit.*, p. 217.

⁵³⁷ Anne Mondenard, *La Mission héliographique : Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris, Éditions du patrimoine, 2002.

⁵³⁸ Isabelle Daunais, *L'art de la mesure, ou L'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIXe siècle)*, Vincennes et Montréal, Presses de l'Université de Vincennes et Presses de l'Université de Montréal, 1996.

moyeu d'un char attelé de deux mulets ; un esclave courait à côté du timon, en les tenant par la bride. Il y avait dans le char deux femmes assises. Les crinières de bêtes bouffaient entre leurs oreilles à la mode persique, sous un réseau de perles bleues. Splendius les reconnut ; il retint un cri »⁵³⁹. Une telle description instaure un mouvement de palpitation entre le détail et l'ensemble, procédé qui s'apparente à la méthode d'induction choisie par Flaubert⁵⁴⁰. Suivant une stricte logique perspectiviste, les observateurs, Mathô et Splendius en l'occurrence, auraient dû percevoir l'ensemble de l'attelage avant de fixer leur attention sur de petits éléments. Ce type de mouvement descriptif a valu à Flaubert de nombreuses critiques, similaires à celles que Baudelaire adressait, à la même époque, à Horace Vernet⁵⁴¹. Ce dernier, en effet, avait une telle fascination pour les plus infimes détails qu'il surchargeait sa peinture et négligeait les lois de la perspective aérienne.

Le même effet d'accumulation est aussi à l'œuvre dans *Salammbô* où la multiplication des détails, qui prend souvent l'allure d'une liste, fait des descriptions un ensemble d'éléments hétérogènes non hiérarchisés qu'il est impossible d'appréhender comme un tout. Les détails, tous séduisants, semblent en effet être là pour le pur plaisir du lecteur. Comme l'a montré Bernard Vouilloux⁵⁴², l'impression que l'écriture flaubertienne nivelle tous les éléments est une des critiques majeures adressées à l'auteur de *Salammbô*. C'est aussi, on l'a vu, un des reproches que l'on faisait, à la même époque, à la

⁵³⁹ Gustave Flaubert, *Salammbô*, *Op. cit.*, p. 78.

⁵⁴⁰ « Où les sources manquaient, j'ai induit. » (Gustave Flaubert, « Sources et méthodes », *Salammbô*, Paris, Club de l'honnête homme, 1971, p. 490).

⁵⁴¹ Ainsi Baudelaire écrit au sujet d'Horace Vernet : « Une bataille *vraie* n'est pas un tableau ; car, pour être intelligible et conséquemment intéressante comme *bataille*, elle ne peut être représentée que par des lignes blanches, bleues ou noires simulant les bataillons en ligne. Le terrain devient, dans une composition de ce genre comme dans la réalité, plus important que les hommes. Mais, dans de pareilles conditions, il n'y a plus de tableau, ou du moins, il n'y a qu'un tableau de tactique et de topographie. M. Horace Vernet crut une fois, plusieurs fois même, résoudre la difficulté par une série d'épisodes accumulés et juxtaposés. Dès lors, le tableau, privé d'unité, ressemble à ces mauvais drames où une surcharge d'incidents parasites empêche d'apercevoir l'idée mère, la conception génératrice ». (Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1992, p. 302).

⁵⁴² Bernard Vouilloux, « Les tableaux de Flaubert », *Poétique*, n° 135, 2003, p. 267. Voir aussi Adrienne Tooke, *Op. cit.*, p. 111.

photographie⁵⁴³. La critique de *Salammbô* par Gautier, pourtant bienveillante et élogieuse, mentionne un « miroir poli » qui n'est pas sans évoquer le daguerréotype et qui trahit l'idée d'une précision photographique dans le rendu⁵⁴⁴. Loin d'insinuer par là que l'image photographique a pu servir de modèle aux descriptions de Flaubert, on peut constater une fois de plus que la question du choix des détails dans la représentation est une problématique commune à la littérature et aux arts visuels autour de laquelle se cristallisent à l'époque de nombreux débats.

Cependant, comme Flaubert l'avoue lui-même lorsqu'il commente l'intention de son éditeur de publier une version illustrée⁵⁴⁵ de *Salammbô*, il a délibérément cherché à laisser le roman dans le vague, s'employant par le style⁵⁴⁶ à éviter cette « précision inepte »⁵⁴⁷ qu'il prête à l'image. Par cette remarque, Flaubert s'inscrit dans la lignée des modernes⁵⁴⁸ qui, tels Baudelaire et Musset, s'accordent à haïr le détail pictural. Cela peut paraître paradoxal, étant donné tout ce qu'on vient de voir, mais l'idée que le travail

⁵⁴³ Voir note 274, voir aussi : Bernard Vouilloux, « Les tableaux de Flaubert », *Poétique*, n° 135, 2003, p. 270.

⁵⁴⁴ Dans son ouvrage sur l'influence du modèle photographique sur la littérature du XIX^e siècle, Philippe Ortel consacre un chapitre intitulé « Flaubert et la littérature exposante » à établir des corrélations entre la pratique de la photographie et la conception flaubertienne du roman. Il écrit à ce sujet : « Sa [Flaubert] haine pour la photographie ne s'explique que parce qu'il explore en partie le même territoire qu'elle. » (Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie : Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002).

⁵⁴⁵ L'importance du détail dans les illustrations est d'autant plus grande que la plupart des illustrations d'alors étaient des gravures dont la précision du dessin privilégiait le rendu des détails.

⁵⁴⁶ « Tout l'art consiste pour l'écrivain, à introduire le flou dans les images verbales : le flou n'est pas un déficit initial de la vision – laquelle est au contraire nette au départ -, c'est tout au contraire ce qui se gagne par le travail de l'écriture, un coefficient d'incertitude qui approfondit et élargit la représentation. » (Pierre-Marc De Biasi, « L'esthétique du flou : sur les notes du Voyage en Afrique de Gustave Flaubert », *Vagues figures ou les promesses du flou*, Bertrand Rougé (dir.), Pau, Publications de l'université de Pau, 1996, p. 158).

⁵⁴⁷ « Ce n'était pas la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte. » (Gustave Flaubert, *Correspondance* (Tome III), *Op. cit.*, p. 226).

⁵⁴⁸ « ... l'élimination du détail est le dénominateur commun, le plus petit sans doute mais peut-être aussi l'un des plus sûrs, autour duquel se retrouvent artistes et théoriciens ou critiques « modernes ». » (Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 34).

artistique devait comporter une part d'idéalisation perdrait⁵⁴⁹. Elle s'exprime notamment dans une allusion de Flaubert écrivant à Ernest Feydeau⁵⁵⁰ qu'il l'encourage à « apprendre l'art des sacrifices ». Selon ce point de vue, la représentation n'acquerrait de valeur artistique qu'en opérant une sélection par rapport au réel dont elle prétendait s'inspirer. Cela préfigure le contresens de l'archéologue Froehner qui reproche à Flaubert de ne pas avoir écrit un roman conforme à la vérité historique alors que la vérité recherchée par ce dernier se définissait essentiellement en termes de pratique artistique.

Ainsi, le traitement du détail par Flaubert ne serait curieusement pas motivé par une exigence de conformité au réel. Pour rendre vraiment pertinente la comparaison avec les arts visuels, on devrait alors plutôt détourner l'attention du détail iconique, c'est-à-dire de l'élément figuratif, pour la diriger vers la peinture en tant que peinture. Flaubert, en effet, propose un traitement du détail qui s'apparente à ce que l'on pourrait percevoir dans des tableaux à la facture appuyée, ceux de Delacroix par exemple. Dans *Salammbô*, les descriptions d'objets s'intéressent souvent aux matériaux et à la couleur plutôt qu'à la structure précise et aux contours⁵⁵¹. Le passage qui suit, comme le remarque Isabelle Daunais, est d'abord sollicité par un effet chromatique avant qu'on puisse identifier l'objet dont il émane⁵⁵² :

⁵⁴⁹ Ainsi, par exemple : « Ô magnifiques portraits de Raphaël, Van Dyck, Caravage, quand nous sera-t-il donné de savoir assez sacrifier pour arriver à vos effets ! Il faut bien se pénétrer de cette idée, que la science des sacrifices est plus difficile avec la photographie qu'avec tout autre moyen de reproduction. » (Henri de La Blanchère, *L'art du photographe*, Paris, Amyot, 1860, cité dans André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 375).

⁵⁵⁰ Lettre à Ernest Feydeau, Croisset, 28 décembre 1858 : « Tu tiens à établir tes idées et tu prêches souvent. Tu me diras que c'est exprès, tu as tort, voilà tout ; tu gâtes l'harmonie de ton livre, tu rentres dans la manie de presque tous les écrivains français, Jean-Jacques, G. Sand ; tu manques aux principes, tu n'as plus en vue le Beau et l'éternel Vrai. Enfin, tâche d'apprendre l'art des sacrifices. » (Gustave Flaubert, *Correspondance* (Tome II), *Op. cit.*, p. 856).

⁵⁵¹ Notons que la formule consistant à appeler la peinture de la « couleur » contribue à la confusion entre la représentation et la matière de la représentation

⁵⁵² « Dans tous ces exemples, le pictural l'emporte, si on peut dire, surtout lorsque le regard perçoit la couleur et la forme *avant* d'identifier l'objet. » (Isabelle Daunais, *L'art de la mesure, ou L'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIXe siècle)*, Vincennes et Montréal, Presses de l'Université de Vincennes et Presses de l'Université de Montréal, 1996, p. 75).

Un soir, à l'heure du souper, on entendit des sons lourds et fêlés qui se rapprochaient, et au loin, quelque chose de rouge apparut dans les ondulations du terrain. C'était une grande litière de pourpre, ornée aux angles par des bouquets de plumes d'autruche. Des chaînes de cristal, avec des guirlandes de perles, battaient sur la tenture fermée. Des chameaux la suivaient en faisant sonner la grosse cloche suspendue à leur poitrail, et l'on apercevait autour d'eux des cavaliers ayant une armure en écailles d'or depuis les talons jusqu'aux épaules⁵⁵³.

On peut entendre, dans cet exemple type, l'intention de Flaubert d'écrire un roman sur *rien* : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien un livre sans attache extérieure qui tiendrait par la seule force du style [...]. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ». Ici, le mot *matière* désigne le sujet de l'œuvre, son prétexte narratif. C'est celui qui, dans *Salammbô*, s'estompe au profit d'une autre matière, imaginaire celle-là, faite de mots et d'images évoquant des substances rares et précieuses qui parent l'univers fantasmagique de l'orientalisme. Certains détails semblent parfois rendre compte d'une vision si rapprochée qu'elle en perd la forme et le sens des choses. Les couleurs, les odeurs et les matières font reculer les objets créant un hiatus entre le visible et l'intelligible. Les descriptions introduisent ainsi dans le roman une échappée poétique comparable à la pure peinture du célèbre petit pan de mur jaune remarqué par Bergotte dans *À la recherche du temps perdu*⁵⁵⁴.

De tels procédés entravent le réflexe herméneutique qui nous amène à investir les détails d'une signification plus large, extérieure à l'œuvre. Les associations métonymiques déclenchées par les détails renvoient, en effet, à un contexte exotique sans délimitation précise. Dans la description des chaussures d'Hannon, par exemple, (« Il avait des bottines en feutre noir, semées de lunes d'argent »⁵⁵⁵), le motif décoratif, loin de nous renseigner sur l'allure générale des bottines, nous empêche au contraire d'en avoir une image claire. D'autres détails visuels, plus nombreux, sont simplement convoqués pour fin de

⁵⁵³ Gustave Flaubert, *Salammbô*, *Op. cit.*, p. 92.

⁵⁵⁴ Marcel Proust, *La prisonnière*, Paris, Gallimard, 1987, p. 468.

⁵⁵⁵ Gustave Flaubert, *Salammbô*, *Op. cit.*, p. 93.

comparaison, comme dans la description suivante : « la face était si blême qu'elle semblait saupoudrée avec de la râpures de marbre⁵⁵⁶ ». Enfin, certains détails spécialisés servent d'abord et avant tout l'effet de réel, même si ce réel est connu de peu de lecteurs : « [Les Carthaginois] avaient les gencives décolorées comme celles des chameaux après un voyage trop long »⁵⁵⁷.

Quel que soit le statut du détail, il n'a donc pas, dans *Salammô*, le rôle qui lui revient habituellement de clarifier l'objet décrit, de rendre la description plus nette et plus précise, d'en faire un instrument de connaissance. À une autre échelle, on pourrait comparer le traitement des détails à celui de l'armée de mercenaires où la multiplication des sous-groupes singuliers, souvent présentée sous forme de liste, empêche d'appréhender les combattants comme un ensemble. Le rapport du tout à la partie est difficile à saisir dans *Salammô*, ce qui peut être imputable à l'amalgame opéré entre le statut du détail et celui du fragment. En effet, alors que, comme on l'a vu, le détail relève de la perception, de l'activité d'un regard qui choisit d'isoler un élément de l'ensemble auquel il appartient, le fragment relève de la ruine, du tout disparu, dont il porte la nostalgie⁵⁵⁸. Ainsi, il semblerait que Flaubert, bien qu'il ne disposât que de fragments, les ait traités en détails de manière à composer à partir d'eux l'ensemble du roman. On peut entendre dans ce sens la critique de Sainte-Beuve qui reproche à l'auteur d'avoir mêlé l'histoire et l'archéologie : alors que la première est un tout composé de détails, la seconde ne propose que des fragments. Moins qu'un ensemble composé, *Salammô* apparaît alors comme un agglomérat d'éléments qui n'arrivent jamais à se coordonner. L'homogénéité que le spectateur d'un tableau peut regagner en reculant, en détachant son regard d'un détail pour considérer l'ensemble, échappe ici, irrémédiablement.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ *Ibid.* p. 311.

⁵⁵⁸ « Les pratiques du détail se distinguent de celles du fragment qui gardent la nostalgie du tout. » (Jean-Pierre Mourey, *Philosophies et pratiques du détail : Hegel, Ingres, Sade et quelques autres*, Seyssel, Champs Vallon, 1996, p. 14).

Ainsi, le traitement des détails dans *Salammbô* montre que le roman édifie une représentation de l'Orient sur le modèle de la peinture à partir d'une série de fragments empruntés à un savoir livresque. Ce que l'auteur emprunte aux arts visuels, c'est donc moins les détails qu'il choisit d'évoquer que le traitement littéraire qu'il leur réserve. Si les arts visuels semblent jouer un si grand rôle dans le roman, c'est bien plus parce qu'ils sont pris en compte, à différents niveaux, dans le processus créatif qui préside à sa rédaction que parce qu'on compte des œuvres d'arts visuels au nombre des sources de Flaubert.

L'exercice d'interdisciplinarité et d'intertextualité auquel nous venons de nous livrer en observant, au sein même d'un roman, les traces de la réception des représentations qui ont pu inspirer Flaubert, nous a permis de confirmer l'effectivité du statut référentiel du détail dans l'art du XIX^e siècle. Les représentations dont l'intérêt semblait basé, comme dans le cas du *Panorama de Solferino*, sur la valeur référentielle des détails étaient assez communes dans le paysage visuel de l'époque pour que les lecteurs de Flaubert aient pu, comme par réflexe, déduire l'existence du référent de la présence de détails dans le texte. Le modèle d'une représentation dont les détails font référence au réel était donc suffisamment établi pour qu'il ait pu faire l'objet d'une subversion. De plus, même si le rapport aux images dont témoigne le roman de Flaubert ne saurait être généralisé à l'ensemble de ses contemporains, le traitement des détails dans *Salammbô* rend compte d'une grande sensibilité de l'auteur au problème du rendu des détails dans les arts visuels et nous donne la mesure de la profondeur qu'a pu atteindre la réflexion sur les enjeux du détail visuel vers 1860.

VI – L'Exposition universelle de 1867 et la peinture d'histoire de Gérôme : deux grands « bazars »

Exposition : sujet de délire au XIX^e siècle
Flaubert, Dictionnaire des idées reçues.

La confiance en la valeur de témoignage du détail dont nous avons précédemment observé le fonctionnement a joué un rôle certain dans l'évolution de la peinture d'histoire. Alors que, jusque-là, la vocation de cette peinture (en particulier de sa version néoclassique), qui empruntait le plus souvent ses sujets à des textes, était d'édifier les spectateurs en leur montrant une conduite exemplaire, le genre s'est peu à peu attaché à conférer aux images une valeur documentaire. Cette évolution a bénéficié notamment des succès grandissants de l'image photographique et des relevés émanant des recherches archéologiques⁵⁵⁹. C'est ainsi qu'on a vu les scènes de genre à prétexte historique connaître un succès considérable au XIX^e siècle. Il s'agissait de représentations d'événements marquants de l'histoire récente qui constituaient une sorte d'hybride entre deux catégories de tableaux opposés jusqu'au XVIII^e siècle : la scène de genre (émouvante, évoquant des sentiments et un univers connus du spectateur) et la peinture d'histoire (pathétique et édifiante)⁵⁶⁰.

Comme on l'a vu en examinant le projet de Flaubert pour *Salammbô*, le choix des détails était l'un des moyens pour l'artiste de faire valoir ses connaissances et sa familiarité avec l'univers évoqué. C'est dans la même perspective, pour conférer à leurs œuvres une valeur de témoignage historique, que les peintres d'histoire ont laissé les détails proliférer

⁵⁵⁹ Louis-Marie Léchardy, *L'Art Pompier*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

⁵⁶⁰ De nombreuses recherches ont été menées sur cette opposition entre peinture de genre et peinture d'histoire. Elles sont souvent abordées à travers le récit et l'analyse de la déconvenue de Greuze qui, malgré l'admiration qu'il suscitait en tant que peintre de genre, n'a pas été admis à l'Académie royale de peinture parce qu'il avait présenté une œuvre se réclamant de la peinture d'histoire. Voir, par exemple : Élisabeth Lavezzi, *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, Paris, Hermann, 2009.

dans leurs tableaux. Empruntés à la documentation disponible à l'époque, ces détails semblaient revêtir la valeur d'un argument destiné à convaincre le spectateur de la véracité de l'image produite. Qu'ils aient été authentiques ou non, ils devaient donner l'impression que l'auteur avait été le témoin oculaire de la scène décrite et donc que la représentation méritait que l'on y adhère. À l'instar des ambitions motivant le dispositif du panorama, l'image devait servir la *feintise mimétique*⁵⁶¹ qui permet d'instaurer une relation fictionnelle crédible. Le goût pour des représentations qui invitent le spectateur à s'immerger dans un ailleurs susceptible d'alimenter ses idéaux et ses fantasmes a ainsi présidé à l'apparition d'images extrêmement détaillées. Les détails donnaient au spectateur le sentiment d'avoir un meilleur accès, intellectuel et affectif, à l'objet de la représentation ; ce dernier tirait un véritable plaisir de la coprésence d'éléments aux significations redondantes. Il s'agit là d'un dispositif qui semblait très recherché au XIX^e siècle.

Cependant, la prolifération de détails dans un espace restreint conduit inmanquablement, nous l'avons déjà signalé à plusieurs reprises, à faire perdre de vue le tout. C'est là un constat que l'on a souvent formulé au XIX^e siècle, notamment à l'égard de la photographie, et qui constitue la critique majeure adressée à toute représentation détaillée. La peinture d'histoire apparaît alors comme un autre lieu où s'exprime le paradoxe du détail : alors que la multiplication d'éléments devait mener à l'élaboration d'une représentation plus précise, permettant une meilleure connaissance factuelle en multipliant les références au réel modélisé, l'attention du spectateur se voyait détournée vers des motifs secondaires qui amenaient inexorablement à faire perdre de vue le véritable objet du tableau. L'émotion suscitée par la peinture d'histoire trouvait traditionnellement son origine dans la mise en scène d'une action condensée où se manifestait la signification d'un événement. L'ensemble de la composition devait donc converger vers l'expression de la tension dramatique liée à cet événement ; or c'est cette convergence que la prolifération de détails met à mal en distrayant le regard.

⁵⁶¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 80.

Il ne s'agit pas seulement là d'un effet de proximité, celle qui happe le spectateur lorsqu'il s'approche d'un tableau et lorsque, perdant le recul nécessaire à une appréhension globale, il trouve d'autres objets – minuscules - de fascination. Les représentations très détaillées nécessitent un autre type de regard qui contrevient d'entrée de jeu à la saisie immédiate de l'organisation d'ensemble. Nous nous proposons d'observer, dans le présent chapitre, comment s'expriment, au niveau de la réception de la peinture d'histoire, l'expérience de représentations plaçant tous les éléments empruntés au réel sur le même plan. Puisque ces derniers échappent à toute logique d'apparition et d'articulation autre que la pure juxtaposition, le spectateur perd de vue la cohérence du tout.

En peinture, au XIX^e siècle, on assiste à une crise d'envergure qui se manifeste notamment par une grande variété de formats de tableaux (dont est tributaire la composition qui doit être adaptée aux dimensions de la toile) choisis indifféremment du sujet représenté. La démultiplication et la surcharge des expositions, qui caractérisent aussi la période concernée et orchestrent un véritable déferlement visuel, contribuent à augmenter ce problème. C'est pourquoi nous avons choisi dans ce chapitre de combiner deux dispositifs différents associés dans un même événement : un dispositif de représentation, le tableau d'histoire, en l'état de mutation où il se trouve dans la deuxième moitié du siècle, et un dispositif de présentation, une exposition universelle nécessitant le déploiement d'un très grand nombre de peintures. La constance des réactions des contemporains du XIX^e siècle face à la prolifération de détails qui frappe ces deux dispositifs permettra de confirmer ce que nous avons déjà pressenti dans d'autres exemples et dans d'autres circonstances : le rendu des détails constitue, à l'époque, un enjeu majeur des arts visuels. Cela permettra aussi d'observer comment les écrits sur l'art contribuaient à mettre en place les conditions nécessaires à l'avènement d'une peinture susceptible de dépasser ce paradoxe dans lequel la peinture académique se voyait inexorablement enfermée. En effet, toutes les remarques qui ont précédé quant à la crise de la peinture d'histoire⁵⁶² ne sont pas des considérations

⁵⁶² Cette crise n'est pas une construction a posteriori, elle était souvent évoquée à l'époque concernée. Du Camp, par exemple, écrit : « Il est assez naturel que la peinture d'histoire, celle que l'on nomme ordinairement la grande peinture, soit en décadence, car elle n'intéresse plus personne. Les tableaux de genre

actuelles à l'aune desquelles on pourrait mesurer le degré de compréhension qu'avait la critique d'art du temps de la situation dans laquelle se trouvait l'art. Au contraire, les critiques ayant commenté l'*Exposition universelle de 1867* déplorent constamment le problème de la prolifération d'objets (et donc de détails) dans les tableaux qui ont été retenus et dans l'effet produit par l'Exposition elle-même ; leurs commentaires témoignent d'une véritable prise de conscience, doublée d'un sentiment d'inquiétude, face au processus de désagrégation que risque d'engendrer la fascination généralisée pour les détails qui se répand comme une véritable contagion.

Observer la réception des œuvres dans le contexte d'une exposition universelle dont la vocation est, par définition, de rendre compte sous forme de microcosme de l'état des arts dans le monde⁵⁶³, est une bonne façon d'aborder le détail selon la double échelle envisagée. Cet événement constitue, en effet, une sorte d'expression paroxystique de la passion dont témoigne le XIX^e siècle pour l'accumulation d'objets exposés dans un espace clos, comme autant de prélèvements miniaturisés d'un univers complexe et vaste que l'on ne peut plus appréhender dans sa totalité. Ainsi, les critiques se plaignent-ils de ne pas comprendre l'intention initiale des responsables de l'exposition et ne perçoivent pas la logique organisationnelle à laquelle sont soumis les artefacts qu'ils commentent.

Pour vérifier l'hypothèse selon laquelle l'événement retenu aide à saisir la crise des rapports du détail au tout telle qu'elle se manifeste durant la période concernée, nous ferons émerger une analogie de structure (ou plutôt une analogie d'absence de structure) entre, d'une part, la façon dont les critiques d'art perdent de vue l'ordonnancement de l'exposition et, d'autre part, la façon dont ils commentent, en termes d'échec de composition et d'intelligibilité, les onze peintures d'histoire de Gérôme qui y sont présentés. En effet, les nombreuses critiques adressées à Gérôme condamnent ses tableaux

suffisent au goût du public... » (Maxime Du Camp, « Le Salon de 1866 », *La Revue des deux mondes*, 1866, p. 694).

⁵⁶³ Comme le remarque Volker Barth : « The self-imposed ambition to study the world as an indivisible unity led to the construction of a micro-comos, which understood itself as the representative substitute for the world that surrounded it. » (Volker Barth, « The micro-history of a world event : intention, perception and imagination at the Exposition universelle de 1867 », *Museum and Society*, n° 1, vol. 6, p. 22).

parce qu'ils succombent selon eux au caractère anecdotique des scènes de genre. On lui reproche ainsi de « ne pas faire un tableau »⁵⁶⁴, c'est-à-dire de ne pas proposer un ensemble cohérent, de ne pas élaborer une composition suffisamment puissante pour subsumer toutes ses composantes. On déplore aussi, bien entendu, ses représentations trop détaillées. La réception des tableaux de Gérôme présentés à l'*Exposition universelle de 1867* est symptomatique de la crise que la passion du détail, particulièrement, dans son cas, du détail archéologique, provoque dans la peinture d'histoire, le genre académique par excellence, dont les structures et les stratégies narratives sont en train de se désagréger.

Les problèmes engendrés par la prolifération des détails nous renseignent efficacement sur l'état de la peinture académique en général ; la voie de la modernité picturale est en train de s'ouvrir au moment où décline le rôle central du Salon officiel et de toute la machine esthétique et pédagogique qui le sous-tend. Les allusions fréquentes, dans le discours critique du temps, au détail et à la problématique qui l'accompagne, attirent donc encore une fois l'attention sur un moment de crise. Pour observer la complexité des modalités de fonctionnement du détail dans ce contexte spécifique, commençons par voir quel accueil les critiques du XIX^e siècle font aux expositions et, en particulier, à l'*Exposition universelle de 1867*.

A - L'exposition au XIX^e siècle

Comme l'a très bien montré Philippe Hamon dans son ouvrage sur le sujet, l'exposition est un mode d'apparition de l'objet particulièrement prisé au XIX^e siècle. Elle répond aux désirs d'une période où, nous l'avons déjà évoqué, le visible règne et donne à l'observateur le sentiment de bien connaître ce qu'il a pu observer longuement et à différentes échelles⁵⁶⁵.

⁵⁶⁴ Émile Zola, « Nos peintres au Champ-de-Mars » [1867], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 185.

⁵⁶⁵ « Une obsession panoptique et démocratique de transparence, d'étalage, d'ouverture, de mise en lumière et en circulation, (tout le monde peut voir tout le monde), s'instaure, dont le bâtiment carcéral (un seul peut voir tous qui ne voient rien) représenterait, on le sait mieux après et avec Foucault, le double inquiétant, comme l'envers logique. » (Philippe Hamon, *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 72).

1 - L'exposition comme bric-à-brac

Cette passion pour les espaces où s'exhibent une multitude d'objets a donné naissance à plusieurs dispositifs visuels dont font partie les Salons et les expositions universelles auxquelles nous nous intéressons maintenant. Ces dernières constituent de loin le projet le plus ambitieux d'exposition, trahissant le désir de condenser le monde entier dans un même lieu afin de mieux le connaître, mais aussi afin de se donner l'illusion de bien le contrôler. Illusion, en effet, qu'Ingres avait déjà dénoncée⁵⁶⁶, lui pour qui les détails avaient la fâcheuse tendance à se donner beaucoup d'importance au point de rompre l'impression d'ordre et d'harmonie nécessaire à la maîtrise du monde. Cette peur du désordre, de « l'émeute de détails »⁵⁶⁷, habite aussi les commentaires sur les expositions qui sont souvent vues comme un mode d'expression de la modernité auquel est associé un goût pour l'étalage ; une autre figure de l'exposition se rencontre en effet dans un domaine en apparence éloigné de l'esthétique et des beaux-arts : il s'agit du magasin ou de sa version orientaliste, le bazar.

On ne saurait recenser tous les textes qui se propagent dans la littérature du temps et qui mettent en scène des lieux où des objets s'offrant au regard et à la convoitise d'un visiteur. À titre d'exemple, nous sommes tentée d'évoquer en premier lieu le roman de Zola *Au bonheur des dames*⁵⁶⁸, une œuvre entièrement dédiée à un de ces grands magasins où s'accumulent les biens de consommation de toutes sortes. Les magasins que l'on appelle aujourd'hui « à rayons » recherchaient dès l'origine l'apparence de l'ordre ; Zola décrit longuement le classement suivant lequel les objets se trouvaient répartis en fonction de leur usage. Il n'en résulte pas moins que leur accumulation sur de très grandes surfaces et sur plusieurs niveaux du bâtiment produit un effet de surcharge auquel peut répondre un dérèglement des conduites et une tendance à l'achat compulsif. Les évocations de bric-à-brac et d'étalages d'antiquaires témoignent de façon encore plus probante d'une forte

⁵⁶⁶ Cité par Henri Delaborde, *Ingres : sa vie, ses travaux, sa doctrine*, Brionne, G. Monfort, 1984, p. 124.

⁵⁶⁷ Charles Baudelaire. « Le peintre de la vie moderne » [1859], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 358.

réaction à la juxtaposition d'objets⁵⁶⁹ dont des auteurs comme Balzac révèlent la poésie particulière, voire la dimension sublime. La boutique d'antiquités où Raphaël découvre *La Peau de chagrin* se présente ainsi :

Au premier coup d'œil, les magasins lui offrirent un tableau confus, dans lequel toutes les œuvres humaines et divines se heurtaient. Des crocodiles, des singes, des boas empaillés souriaient à des vitraux d'églises, semblaient vouloir mordre des bustes, courir après des laques ou grimper sur des lustres. Un vase de Sèvres, où madame Jacotot avait peint Napoléon, se trouvait auprès d'un sphinx dédié à Sésostris. Le commencement du monde et les événements d'hier se mariaient avec une grotesque bonhomie. Un tournebroche était posé sur un ostensor, un sabre républicain sur une hacquebute du Moyen-Âge. Madame Dubarry peinte au pastel par Latour, une étoile sur la tête, nue et dans un nuage, paraissait contempler avec concupiscence une chibouque indienne, en cherchant à deviner l'utilité des spirales qui serpentaient vers elle. [...] Tous les pays de la terre semblaient avoir apporté là quelques débris de leurs sciences, un échantillon de leurs arts. C'était une espèce de fumier philosophique auquel rien ne manquait, ni le calumet du sauvage, ni la pantoufle vert et or du sérail, ni le yatagan du Maure, ni l'idole des Tartares. Il y avait jusqu'à la blague à tabac du soldat, jusqu'au ciboire du prêtre, jusqu'aux plumes d'un trône. Ces monstrueux tableaux étaient encore assujettis à mille accidents de lumière par la bizarrerie d'une multitude de reflets dus à la confusion des nuances, la brusque opposition des jours et des noirs. [...] Une multitude de figures endolories, gracieuses et terribles, obscures et lucides, lointaines et rapprochées se leva par masses, par myriades, par générations. L'Égypte, roide, mystérieuse se dressa de ses sables, représentée par une momie qu'enveloppaient des bandelettes noires ; puis ce fut les pharaons ensevelissant des peuples pour se construire une tombe et Moïse, et les Hébreux, et le désert, il entrevit tout un monde antique et solennel⁵⁷⁰.

Ce texte (que nous avons malheureusement dû considérablement tronquer ici) voit ses effets se développer sur plusieurs pages et semble rendre compte de l'effort d'accommodation visuelle auquel Raphaël, personnage encore anonyme à ce stade du

⁵⁶⁸ Émile Zola, *Au bonheur des dames*, Paris, Flammarion, 1999 [1883].

⁵⁶⁹ « Et si lieu et multiplication il y a, s'il y a concentration et juxtaposition des images dans un même lieu, se pose alors la question lancinante – elle va traverser tout le siècle – de l'hétéroclite et de la disparate de ces voisinages d'images, la question de la promiscuité des images. » (Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 31).

roman, est obligé de se livrer. En effet, le chevauchement des époques et des imaginaires suscité par les objets donne lieu à une description entrecoupée de moments de recul où l'étalage aspire à constituer un tout, où la diversité cherche à se subsumer sous des métaphores picturales et littéraires, l'ensemble visant à faire tableau ou poème. Bien que cette description soit parfois teintée de connotations magiques qui accompagnent, notamment, la personnification des objets, nous retrouvons dans l'étalage imaginaire de cet antiquaire un idéal similaire à celui qui a présidé à l'élaboration du projet de l'Exposition universelle, le même « délire », dirait Flaubert⁵⁷¹. De même, les descriptions que Champfleury propose des logements respectifs de chacun des deux collectionneurs ainsi que celles des boutiques où Gardilanne recherche ses trésors dans *Le Violon de faïence*⁵⁷² ont en commun avec celle de Balzac de provoquer un effet de liste, d'inventaire, de donner le sentiment que l'accumulation ne permettra jamais de constituer un tout. Ces descriptions semblent, en effet, avoir pour vocation de présenter l'incohérence et le désordre qui préside à l'étalage plutôt que de donner des informations claires, utiles à la compréhension. Les stratégies mises en œuvre dans ces textes évoquent ces amoncellements d'objets hétéroclites que Roland Barthes choisira comme exemples d'informations non utiles au récit mais nécessaires aux effets de réel. Il écrit à ce sujet : « ces notations sont scandaleuses (du point de vue de la structure), ou, ce qui est encore plus inquiétant, elles semblent accordées à une sorte de *luxé* de la narration, prodigue au point de dispenser des détails inutiles et d'élever ainsi par endroits le coût de l'information narrative »⁵⁷³. Si ces détails constituent le ressort majeur d'une littérature réaliste recherchant l'adhésion du lecteur, une trop grande prolifération finit par constituer un obstacle au projet réaliste lui-même, qui achoppe sur ce réel dépourvu de sens, de finalité et de point d'arrêt. L'étalage de l'antiquaire qui regroupe toutes sortes d'objets de toutes les époques pourrait être considéré comme une figure du monde tel qu'il apparaît à l'écrivain réaliste ; ce dernier redoute

⁵⁷⁰ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard, 1974 [1831], p. 42-43.

⁵⁷¹ Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Éditions du Boucher, 1913.

⁵⁷² Champfleury, *Le violon de faïence*, Genève, Droz, 1985 [1862].

⁵⁷³ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 82.

finalement d'être trop envahi par ces objets pour pouvoir donner du sens à leur coprésence⁵⁷⁴ et pour arriver à les intégrer dans son récit.

Comme les romans en témoignent, la prolifération d'objets s'avère une préoccupation majeure du XIX^e siècle qui voit sa connaissance du monde prendre de l'expansion et tarde à trouver les moyens d'assumer cette nouvelle totalité. Dans ce contexte, on comprend comment les commentaires rédigés au sujet d'une exposition universelle peuvent être utiles : ils révèlent les efforts effectués pour saisir un ensemble à même une forte accumulation assignée à un lieu circonscrit. Ils témoignent aussi de cette crainte engendrée par la prolifération d'objets et des défis qu'elle pose au commentateur censé en rendre compte. L'exposition universelle devient alors le véritable archétype de toutes les expositions du XIX^e siècle dont, par l'excès de ses ambitions, elle condense toutes les vocations. C'est ce que laisse entendre ce critique qui caractérise ainsi l'*Exposition universelle de 1867* : «... cette ville de plâtras et de bois peint, créée en quelques mois pour servir de bazar, de musée et de champ de foire à l'univers...»⁵⁷⁵

2 - L'Exposition universelle de 1867

L'*Exposition universelle de 1867* témoigne, bien plus encore que les autres expositions de ce type ayant eu lieu précédemment, d'une volonté de classer et d'organiser de façon rationnelle tous les objets qu'elle proposait au visiteur d'admirer. Deux éléments nous permettent de l'affirmer : d'une part l'élaboration d'une thématique présidant à l'organisation d'une partie de l'exposition, d'autre part, la décision d'instituer un concours entre les différentes nations ayant présenté leurs créations, ce qui s'accompagne d'une disposition des objets favorable à la comparaison.

L'intérêt d'une exposition universelle pour notre propos réside dans le fait que ce type d'événement répond à plusieurs principes d'organisation qui opèrent à différents

⁵⁷⁴ « Le détail ressemble au détail qui lui est contigu, le tout à la partie, le contenu au contenant, le réel semble se réduire à un inventaire d'objets à la fois co-présents, juxtaposés et semblables (comme dans une collection), à un inventaire de voisinages. » (Philippe Hamon, *Expositions : littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 304).

⁵⁷⁵ « Les Beaux-arts à l'exposition universelle », *La Gazette de France*, 19 septembre 1867.

niveaux. De plus, elle nous offre un témoignage valable des préoccupations et des goûts des visiteurs de l'époque, car le succès de l'exposition dépendait en grande partie de sa capacité à attirer les foules. Dans la brochure officielle intitulée : *Exposition universelle de 1867. Guide de l'exposant et du visiteur*⁵⁷⁶, les auteurs anonymes (on les imagine émanant du comité organisateur) expliquent bien que cette entreprise très coûteuse ne pourra être renouvelée qu'à condition de rencontrer le succès commercial escompté. Cet argument posé, les auteurs justifient ensuite chaque décision prise par la nécessité où se trouvaient les responsables de l'Exposition de répondre aux attentes du public⁵⁷⁷. Que ces attentes aient été bien évaluées restera toujours difficile à démontrer ; il demeure que, concrètement, le haut taux de fréquentation était une contrainte imposée par ce type d'organisation et que les responsables semblent, dans ce cas, comme dans celui de tous les événements semblables, avoir atteint leur objectif.

Une des principales thématiques choisies pour l'exposition de 1867 était « l'histoire du travail » ; organisée suivant un ordre chronologique, elle débutait par « la première exposition » d'objets préhistoriques⁵⁷⁸, ce qui témoigne d'une volonté de constituer un panorama exhaustif. La suite abordait les différentes étapes de l'évolution des conditions de travail, plaçant ainsi la modernité comme un point d'aboutissement et un sommet dans l'échelle du progrès (ce qui correspond bien à l'idéologie officielle d'un tel événement). Cependant, la classification imposée par ce thème se trouvait sans rapport avec les deux autres orientations choisies par les organisateurs : d'une part, le classement d'objets par catégories, ce qui permettait de comparer plus facilement les réalisations des différentes nations dans un domaine particulier⁵⁷⁹ et, d'autre part, la présentation, dans les différents pavillons nationaux, d'ensembles de spécificités locales propres à dépayser les visiteurs et à

⁵⁷⁶ *Exposition universelle de 1867. Guide de l'exposant et du visiteur avec les documents officiels, un plan et une vue de l'exposition*, Paris, Hachette, 1866.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁷⁸ Nils Müller-Scheessel, « Fair Prehistory : Archeological Exhibits at French Expositions Universelles », *Antiquity*, n° 75, 2001.

⁵⁷⁹ W. de Salsinats, « Les nations à l'Exposition universelle », *Le Pays*, n° 157, 6 juin 1867.

satisfaire leur désir d'exotisme. On voit bien que l'organisation de l'exposition, malgré l'effort réalisé pour arriver à des regroupements significatifs, s'était trouvée confrontée à des impératifs contradictoires. De plus, une grande partie des choix émanait de la mise sur pied de concours de natures diverses destinés à déterminer quels objets, à l'intérieur des catégories déjà établies, présentaient le plus d'intérêt.

Il ne faut pas s'étonner que, dès son arrivée, le spectateur ait perçu l'exposition comme un bric-à-brac sans logique⁵⁸⁰. C'est notamment le cas d'un certain W. de Salsinats, rédacteur pour *Le Pays* : « Lorsqu'on l'aborde par sa grande entrée, la vue de l'Exposition égare le regard. C'est un mélange bigarré, un fouillis de constructions sans symétrie, qui se regardent de côté ou se tournent le dos sans souci de l'étiquette ni de l'ordre »⁵⁸¹. Les autres critiques semblent partager ce point de vue, comme Émile Galichon pour qui l'exposition est un « heureux bazar » situé au « Champ-de-Mars transformé en champ de foire »⁵⁸². Même dans les critiques les plus élogieuses, comme celle qu'Alfred d'Aunay adresse à la partie de l'Exposition dédiée aux beaux-arts, on demeure étonné par certains rapprochements⁵⁸³ : « En dépit de tout, cette galerie tournante des Beaux-arts est un intéressant spectacle, et nous ne retrouverons pas de longtemps un voisinage aussi curieux et une réunion d'œuvres d'art, de tableaux et de statues aussi bien choisie⁵⁸⁴ ». C'est ainsi

⁵⁸⁰ Quelques années plus tôt, déjà, Balzac reprochait aux Salons de peinture de revêtir l'aspect d'un bazar ; il écrit, au début de *Pierre Grassou* : « Aujourd'hui ni la foule ni la critique ne se passionneront plus pour les produits de ce bazar. Obligées de faire le faire dont se chargeait autrefois le jury d'examen, leur attention se lasse à ce travail ; et, quand il est achevé, l'Exposition se ferme » plus loin, on peut lire : « Au lieu d'un tournoi, vous avez une émeute ; au lieu d'une Exposition glorieuse, vous avez un tumultueux bazar ; au lieu du choix, vous avez la totalité. » (Honoré de Balzac, « Pierre Grassou », *Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 1994, p. 270-271).

⁵⁸¹ W. de Salsinats, « Les nations à l'Exposition universelle », *Le Pays*, 6 juin 1867, n° 157.

⁵⁸² Émile Galichon, « Les Beaux-arts à l'Exposition universelle », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} mai 1867, p. 409.

⁵⁸³ Le dictionnaire de l'Académie française de 1831 nous apprend que « curieux se dit aussi des choses et signifie rare, nouveau, extraordinaire, excellent dans son genre. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1831, p. 361). Cependant, il est surprenant que cet adjectif ne porte pas sur les œuvres à proprement parler, mais sur le voisinage que l'Exposition crée.

⁵⁸⁴ Alfred d'Aunay, « Promenade à l'Exposition universelle », *Le grand journal*, 21 avril 1867.

que la critique inscrit d'emblée l'Exposition universelle dans la lignée des bazars de tous ordres qui peuplent le XIX^e siècle et son imaginaire.

Il semblerait donc que les organisateurs de l'événement se soient posé, quant aux objets qu'ils présentaient, des questions similaires à celles que les peintres avaient à l'égard des détails : quels éléments choisir, comment les disposer et les organiser pour qu'ils s'intègrent à la composition d'ensemble ? La difficulté de saisir à la fois une totalité et ses fragments se ressent aussi à travers la façon dont les responsables de l'Exposition devaient tenir compte d'un public aussi diversifié que les objets exposés⁵⁸⁵. La plupart des textes officiels insistent sur le fait que l'Exposition devait être au service de tous (quel que soit le degré d'instruction du visiteur) et qu'elle devait satisfaire plusieurs besoins parmi lesquels ceux d'édifier et d'éduquer se combinent à ceux de distraire. Dans une brochure consacrée au thème principal de l'exposition et intitulée *L'histoire du travail à l'Exposition universelle de 1867*, Charles de Linas présente l'événement comme une invitation au voyage accessible à tous : « Grâce à une générosité internationale dont il n'a existé jusqu'ici aucun exemple et qui ne se renouvellera vraisemblablement jamais, l'artiste, l'archéologue, le curieux, peuvent effectuer en peu de jours et moyennant quelques centaines de francs un voyage de touriste qui, en d'autres circonstances, exigerait des années de recherche et des frais considérables »⁵⁸⁶ Tout voir ! C'est ce qu'exprime, dans un registre beaucoup plus populaire, une chanson du temps :

Chanson : *Allons tous à l'exposition* (Air de : *Un vieux farceur*) – H. Guilory.

Pas pu tard qu'la s'main'dernière
 Mon cousin qu'en est r'venu
 M'a dit que d'la terre entière,
 Chacun y était venu ;

⁵⁸⁵ « The diversity of impressions is rooted in the polysemy of each object, which was at the same time a material expression of the organizer's intentions and convictions, an element within the staging of the exhibition and the basis of visitors' interpretations. Therefore, no object on exhibition could develop a uniform symbolism valid for all spectators. On the contrary, the exhibits allowed and stimulated quite different readings. » (Volker Barth, « The micro-history of a world event: intention, perception and imagination at the Exposition universelle de 1867 », *Museum and Society*, n° 1, vol. 6, p. 26).

⁵⁸⁶ Charles de Linas, *L'histoire du travail à l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Didron, 1868.

Y m'a dit, mon cher, écoute,
 On n'peut pas trop en savoir
 Mets-toi donc bien vite en route,
 C'est le moyen de tout voir⁵⁸⁷.

Tout pour tout le monde, semble suggérer le guide officiel qui se soucie du plus grand nombre : « Une exposition est un spectacle, mais un spectacle dont il reste toujours quelque chose dans l'esprit des masses ; c'est une forme excellente de vulgarisation. La monotonie fatigue le visiteur, il passe ; la variété le distrait, il veut voir encore. Il glane à droite et à gauche et revient avec des notions générales qu'il ne possédait pas avant »⁵⁸⁸. Cette dernière phrase met en exergue toute la complexité de l'organisation de l'Exposition : comment le visiteur peut-il obtenir des notions générales en glanant des renseignements de façon aléatoire ? Comme vont nous le montrer les textes rédigés par les critiques dans le cadre de cette exposition universelle, contrairement à ce qu'anticipe le guide de l'Exposition, la combinaison aléatoire d'éléments ne suffit pas toujours à constituer un tout.

3 - Critiques et caricatures de l'Exposition

a - La prolifération des objets

Même si l'idée que la prolifération d'éléments nuit à la saisie de l'ensemble constitue un véritable lieu commun du XIX^e siècle, elle s'énonce de multiples manières et se trouve souvent investie de façon originale par les critiques qui partagent leur propre expérience de l'Exposition universelle. Selon Alfred Wastel, par exemple, l'exposition fonctionne un peu comme cette machine incompréhensible devant laquelle il se trouve :

... un instant, cependant, je crus trouver compensation dans les abondantes explications que voulut bien me donner un brave ouvrier placé là pour surveiller le fonctionnement d'une machine, malheureusement, si les explications étaient complaisantes, il ne leur manquait qu'une chose, c'était d'être intelligibles : je le quittai le plus tôt que je pus, le remerciant

⁵⁸⁷ Henri Guilory, *Exposition de 1867 : Allons tous à l'exposition*, Paris, Impression de Moquet, 1867.

⁵⁸⁸ *Exposition universelle de 1867. Guide de l'exposant et du visiteur avec les documents officiels, un plan et une vue de l'exposition*, Paris, Hachette, 1866, p. 14-15.

affectueusement, mais au fond confus moi-même de sentir que, dans tout le système, il ne voyait qu'une chose, la partie qu'il avait fabriquée, mais que quant à l'ensemble, au jeu, la fonction générale ne l'appareil, il n'y comprenait absolument rien...⁵⁸⁹

L'Exposition elle-même était d'autant plus déstabilisante pour le spectateur que ce dernier ne disposait d'aucun référent extérieur auquel la comparer⁵⁹⁰.

Ce sentiment se trouva amplifié par la prolifération d'images représentant l'Exposition (tableaux, photographies, gravures, plans...), dont un célèbre tableau de Manet qui en donne une vue en surplomb. Curieux paradoxe puisque l'artiste, à l'instar de Courbet, redoutait de n'y être pas assez visible et avait fait ériger son propre pavillon.⁵⁹¹ Le tableau panorama de Manet, qui fait un effort particulier pour saisir la grande diversité sociale des visiteurs, opère donc à une échelle complètement différente de sa propre exposition⁵⁹². Ainsi, ce sont non seulement les représentations de l'Exposition universelle qui se multiplient, mais aussi les expositions elles-mêmes puisque le Salon officiel de peinture, traditionnel, se tient aussi en marge de l'Exposition universelle où sont présentées les toiles sélectionnées par chaque pays comme les plus significatives de l'avancement de son art. Cependant, rien, manifestement, ne contribuait davantage à faire perdre ses repères au spectateur que l'omniprésence de la photographie utilisée à divers usages et dotée de divers statuts : celui d'innovation technique, d'œuvre d'art et de document d'appoint. Ernest Lacan se réjouit ainsi de ce succès :

⁵⁸⁹ Alfred Wastel, « Exposition universelle de 1867 : 2^e lettre », *Journal de Roanne*, n° 625, 5 mai 1867.

⁵⁹⁰ « Inside the exhibition grounds, the observer was unable to experience the object' relation to the outside world in any concrete way. [...] By capturing the exhibits ideologically and putting them on display as luxury goods, they were isolated from their context and inscribed within the self-referential frame of the exhibition, within which they took on a specific meaning. » (Volker Barth, « The micro-history of a world event : intention, perception and imagination at the Exposition universelle de 1867 », *Museum and society*, n° 1, vol. 6, p. 24).

⁵⁹¹ Alan Krell, « Manet, Zola and the « motifs d'une exposition particulière 1867 » », *Gazette des Beaux-arts*, n° 1358, vol. 99, 1982. Voir aussi : Patricia Mainardi, « Edouard Manet's « View of the Universal Exposition of 1867 » », *Art magazine*, n° 5, vol. 54, 1980, p. 109.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 108-115.

On pourrait dire que la photographie est partout à l'Exposition universelle de 1867. Seules, parmi les reproductions de l'industrie et de l'art, les œuvres photographiques ont le privilège d'une place exceptionnelle dans toutes les classes. En effet, la photographie, art de reproduction par excellence, s'applique à tous les ordres de travail et fournit, dans mainte occasion, l'image qui doit tenir la place de l'objet exclu. Mais si toutes les divisions de l'immense palais du Champ-de-Mars contiennent des épreuves de toute nature, il est presque dans chaque section correspondant à un pays étranger, une galerie spéciale, plus ou moins étendue, consacrée spécialement aux produits du nouvel art⁵⁹³.

Les photographies offraient ainsi, à différentes échelles, des représentations du monde que l'on voulait réunir au sein de l'Exposition. Gustave Claudin, qui en fait l'inventaire, les évoque en ces termes :

Pour en revenir à l'Exposition, je dirai que les épreuves photographiques s'y comptent par milliers. Les monuments de l'Europe, les vues de la Suisse, les hautes montagnes du globe, les cataractes, les volcans, les forêts vierges, les plages de la mer, les vastes solitudes des déserts et bien d'autres perspectives que j'oublie, sont appendues aux murailles et offertes à la curiosité des visiteurs⁵⁹⁴.

Face à cette prolifération d'objets et d'échelles de représentation différentes, le critique d'art doit trouver une logique narrative capable de subsumer une multitude d'éléments en un ensemble cohérent, instructif, distrayant et stimulant pour le visiteur. Ce défi demeurait de taille. La tradition littéraire depuis Boileau mettait en effet les auteurs en garde contre l'ennui provoqué par la surabondance de détails dans les descriptions. On trouve, dans un célèbre passage de *l'Art poétique*, une parodie des travers que peut revêtir un parcours surchargé :

Un auteur quelques fois trop plein de son objet,
Jamais sans l'épuiser n'abandonne un sujet.
S'il rencontre un palais, il m'en dépeint la face ;
Il me promène après de terrasse en terrasse ;

⁵⁹³ Ernest Lacan, « Exposition universelle de 1867 », *Le moniteur de la photographie*, n° 13, 15 septembre 1867.

⁵⁹⁴ Gustave Claudin, « Promenades à l'Exposition universelle (11^e article) », *Le Moniteur universel du soir*, n° 173, 23 juin 1867.

Ici s'offre un perron ; là règne un corridor ;
 Là, ce balcon s'enferme en un balustre d'or.
 Il compte des plafonds les ronds et les ovales ;
 Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragale ;
 Je saute vingt feuillets pour en trouver la fin ;
 Et je me sauve à peine au travers du jardin⁵⁹⁵.

Les auteurs modernes ne sont pas en reste. Raphaël, le personnage de Balzac que nous avons déjà évoqué, voit son enthousiasme décroître jusqu'à l'écœurement face à la véritable caverne d'Ali Baba que présente le magasin d'antiquités qu'il visite. L'accumulation des objets chargés d'histoire semble excéder les limites de toute expérience humaine :

Enfin, c'était des travaux à dégoûter du travail, des chefs-d'œuvre accumulés à faire prendre en haine les arts et à tuer l'enthousiasme. Il arriva devant une vierge de Raphaël, mais il était las de Raphaël. Une figure de Corrège qui voulait un regard ne l'obtint même pas. Un vase inestimable en porphyre antique et dont les sculptures circulaires représentaient de toutes les priapées romaines la plus grotesquement licencieuse, délice de quelque Corinne, eut à peine un sourire. Il étouffait sous les débris de cinquante siècles évanouis, il était malade de toutes ces pensées humaines, assassiné par le luxe et les arts, oppressé sous ces formes renaissantes qui, pareilles à des monstres enfantés sous ses pieds par quelque malin génie, lui livraient un combat sans fin⁵⁹⁶.

Devant la surcharge et l'éparpillement, le salut résidera dans le ressaisissement du récit. C'est ainsi que la plupart des critiques abordent leur compte rendu de l'Exposition en racontant leur visite, qu'ils émaillent des descriptions d'œuvres choisies, tout en cherchant un principe unificateur. La tâche présentait d'autant plus de difficultés que les articles livrés par les critiques, sur un événement qui se déroulait pendant sept mois, correspondaient à de véritables feuilletons qui devaient tenir le lecteur en haleine au fil des semaines. Alfred Wastel évoque en ces termes ses propres doutes sur la stratégie à adopter :

Une difficulté que j'avais peu pressentie en commençant la tâche de vous envoyer un compte rendu hebdomadaire, c'était l'ordre à introduire dans la

⁵⁹⁵ Nicolas Boileau Despréaux, *L'art poétique*, Paris, Larousse, 1972, p. 43 (Chant premier Chant premier, vers 60).

⁵⁹⁶ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard, 1974 [1831], p. 46.

façon dont je devais traiter la matière ; – je pensais qu’il était possible en parcourant le catalogue – de m’assigner d’avance les parties que je devais successivement traiter. – En théorie, le projet semble facile ; cette façon de procéder sourit parce qu’elle satisfait la raison, mais en pratique que de difficultés !⁵⁹⁷

Les critiques devaient donc déterminer les éléments dignes d’être commentés à la manière des peintres choisissant les détails d’une composition. Le défi se pose tout particulièrement aux critiques qui devaient rendre compte des arts visuels, une tâche insensée qui fait dire à Émile Galichon : « n’est-ce point là plus qu’il n’en faut pour placer un critique dans la triste situation de l’âne de Buridan ? »⁵⁹⁸. Cette remarque est d’autant plus amusante que l’activité critique était souvent un moyen de survie pour des écrivains en attente de reconnaissance. Ainsi, pour justifier l’organisation de son propre texte, Alfred d’Aunay suggère de se livrer, suivant ses penchants, à la fragmentation à laquelle tout spectateur s’adonne spontanément lorsqu’il doit saisir un ensemble qui le dépasse :

Le premier sentiment est la stupeur. Devant la grandeur du tableau, on se trouve saisi et comme intimidé, on ne se sent point de taille à comprendre et à voir tout à la fois, et on concentre – selon ses forces - son attention sur un point ou deux. D’instinct, on agit intelligemment, on divise le travail de l’admiration ; chacun prend, dans cet immense ensemble qui contient tout, la fraction qui convient le plus à son goût ou qui l’a le plus frappé en arrivant. Certaines parties de l’Exposition sont ainsi visitées du matin au soir, tandis que d’autres ressemblent à des steppes⁵⁹⁹.

Chaque critique élabore ainsi sa propre stratégie pour aborder l’exposition et fournir au visiteur un texte (appelons-le aussi un paratexte) pouvant le guider dans ce dédale, c’est-à-dire lui proposer un découpage déjà fait et une série de choix qui ne sont pas nécessairement ceux des organisateurs ; les auteurs tentent ainsi de proposer leur propre expérience de l’exposition. Alfred Wastel a bien saisi la difficulté :

⁵⁹⁷ Alfred Wastel, « Exposition Universelle de 1867, 2^e lettre », *Journal de Roanne*, n° 625, 5 mai 1867.

⁵⁹⁸ Émile Galichon, « Les Beaux-arts à l’Exposition universelle », *Gazette des Beaux-arts*, 1^{er} mai 1867, p. 409.

⁵⁹⁹ Alfred d’Aunay, « Promenade à l’exposition universelle », *Le grand journal*, 21 avril 1867.

Quand on vient de parcourir la section des beaux-arts à l'Exposition, ce n'est pas chose facile que se rendre compte à soi-même de ce que l'on a vu, de ce que l'on a senti, encore moins d'en rendre compte aux autres.

Supposez que, pendant plusieurs heures, vous vous soyez arrêtés dans un groupe de personnes appartenant à toutes les nations et peignant chacune en sa langue, et toutes à la fois, l'une un épisode de bataille, l'autre une scène champêtre, celle-ci le portrait d'un grand homme qui a illustré sa patrie, celle-là une scène mythologique de pure imagination et demandez-vous ce que vous devez faire pour distinguer dans ce chaos le caractère propre de chaque narrateur et le côté original de chaque narration, c'est là l'objet de notre travail.

Le meilleur parti à prendre, puisque nous sommes en présence d'un concours de nations entr'elles, c'est de procéder par nation et non par genre, de chercher le caractère artistique de chacune d'elles, le côté par lequel chacune s'est particulièrement distinguée dans l'étude des beaux-arts⁶⁰⁰.

Gustave Claudin, en proie à des difficultés d'accommodation visuelle similaires, fait aussi le choix d'expliquer les œuvres en suivant le critère des différences nationales, cheminement largement suggéré par l'idéologie même d'une exposition dédiée à la gloire du Second Empire :

J'arrive à la première galerie qui contient les œuvres d'art, c'est-à-dire les tableaux, les statues, les gravures et les photographies. Ces produits artistiques empruntés à tous les pays forment un singulier ensemble. Chaque nation apparaît avec sa nature et son tempérament propres. Les violences et les exagérations du Midi contrastent avec les quiétudes et les placidités du Nord. Cette macédoine d'écoles déconcerte l'esprit et l'empêche de porter un jugement, de formuler ses préférences. S'il s'avise de distinguer un détail, aussitôt il voit surgir une beauté d'un ordre différent, qui le trouble dans son appréciation et le porte à douter de lui-même. Afin de n'être pas plus longtemps le jouet de ce va-et-vient de sensations : il n'y a qu'un parti à prendre, c'est d'examiner, les unes après les autres, les œuvres apportées par les diverses nations.⁶⁰¹

Fournel, en revanche, regrette la perte de différenciation :

⁶⁰⁰ Alfred Wastel, « Exposition Universelle de 1867, 14^e lettre », *Journal de Roanne*, n° 649, 8 septembre 1867.

⁶⁰¹ Gustave Claudin, « Promenades à l'Exposition universelle (11^e article) », *Le Moniteur universel du soir*, n° 173, 23 juin 1867.

En dehors de cette exception éclatante [l'Angleterre] et de quelques autres, beaucoup moins caractérisées, qu'on trouve ça et là en Belgique, en Allemagne et dans les États scandinaves, la physionomie générale des beaux-arts européens est d'une unité qui va jusqu'à l'uniformité et touche à la monotonie. Je ne parle pas de l'Égypte, de la Chine, du Japon, qui ne figurent ici que pour la forme. Les frontières disparaissent entre les écoles, comme entre les costumes, les langues et les mœurs⁶⁰².

Même le texte du guide officiel de Charles de Linas, abordant le thème majeur de l'Exposition, renonçait à toute forme d'exhaustivité : « Que l'on ne s'attende pas néanmoins à trouver dans les pages qui vont suivre une nomenclature complète de l'Histoire du Travail à l'Exposition ; je n'ai ni le pouvoir ni la volonté d'aborder une tâche aussi ardue : je me bornerai à signaler et parfois à décrire minutieusement les objets qui ont frappé mon attention »⁶⁰³. Ici encore, le critique semble démuni face à la prolifération d'objets. En prenant le parti de recentrer son attention sur des unités indépendantes de l'ensemble, le critique dénie le principe d'organisation de l'Exposition elle-même et il ne reconnaît pas son statut d'ensemble structuré. Cette manière de fragmenter un ensemble insaisissable dans sa totalité est une réponse courante à des situations où s'amoncellent les éléments disparates. Si la saisie d'une œuvre d'art (tableau, poème ou roman) implique que l'on porte attention à sa composition d'ensemble, les expositions, qui témoignent pourtant aussi d'un effort de composition se trouvent, en revanche, encore plus vulnérables au risque de désagrégation, les objets qu'elles réunissent étant prompts à retrouver leur individualité. C'est aussi l'attitude que choisit Raphaël lorsqu'il se trouve confronté à l'amoncellement d'objets dont nous avons évoqué la description précédemment :

Cet océan de meubles, d'inventions, de modes, d'œuvres, de ruines, lui composait un poème sans fin. Formes, couleurs, pensée, tout revivait là ; mais rien de complet ne s'offrait à l'âme. Le poète devait achever les croquis du grand peintre qui avait fait cette immense palette où les innombrables accidents de la vie humaine étaient jetés à profusion, avec dédain. Après s'être emparé du monde, des pays, des âges, des règnes, le jeune homme revint à des existences individuelles. Il se personnifia de nouveau, s'empara

⁶⁰² Victor Fournel, « Les Beaux-arts à l'exposition universelle », *La Gazette de France*, 6 juillet 1867.

⁶⁰³ Charles de Linas, *L'histoire du travail à l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Didron, 1868, p. 2-3.

des détails en repoussant la vie des nations comme trop accablantes pour un seul homme⁶⁰⁴.

Quelques lignes plus loin, l'antiquaire, maître des lieux, suggérera un moyen de contrer cette désagrégation du tout et de reconstituer le poème dont Raphaël ne voyait plus que les détails. En effet, l'antiquaire invoque Cuvier, une grande figure des sciences de l'époque qui, comme on a vu précédemment, proposait un modèle rationnel d'organisation d'un ensemble à partir de quelques éléments disparates : « Cuvier n'est-il pas le plus grand poète de notre siècle ? ».

Ces difficultés d'unification s'expriment aussi au niveau du contenu puisque l'Exposition imposait de confronter ensemble des œuvres d'art et des objets de l'industrie. On vient de voir que ce principe de séparation, pourtant capital dans le contexte de classification obsessionnelle du XIX^e siècle, se trouvait mis à mal en ce qui concerne la photographie qui revêtait des fonctions variables dans différents contextes de l'Exposition. À cet égard, l'événement ranimait un débat qui commençait à s'éteindre sur le statut d'œuvre d'art conféré à l'image photographique. Plus généralement, l'Exposition mêlait aléatoirement art et artisanat, plaçant toutes ces pratiques dans la catégorie générique des « réalisations humaines ». Cette ambiguïté se reflète dans l'agencement général des objets ainsi que dans les comptes rendus qui abordent conjointement l'art et l'industrie sans ménager de véritables transitions ou sans opérer de discrimination entre les pratiques.

Le caractère « insatisfaisant » de l'exposition de peinture, par exemple, a donné lieu à de très nombreuses critiques que l'on pourrait en partie attribuer à la concurrence que l'Exposition universelle faisait au Salon resté quasiment désert cette année-là⁶⁰⁵. Plusieurs déploraient que les œuvres d'art n'aient pas eu leur espace réservé et qu'elles aient dû se compromettre avec les produits de l'industrie et de l'artisanat. C'est Maxime Du Camp qui formule à ce propos les commentaires les plus acerbes à l'égard de ce qu'Émile Galichon

⁶⁰⁴ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard, 1974 [1831], p. 42-43.

⁶⁰⁵ Victor Fournel commence ainsi son article : « Il y a plus d'un mois que le Salon est ouvert et personne n'a l'air de s'en douter » (Victor Fournel, « Salon de 1867 », *La gazette de France*, 21 mai 1867).

appelle un « assemblage adultère de produits grossiers et d'œuvres délicates »⁶⁰⁶. Il s'en prend au manque de bon sens des membres du comité organisateur en leur reprochant, comme d'autres le faisaient aux photographes, de ne pas prendre en compte la spécificité des objets exposés. Il s'interroge ainsi :

Comment la commission impériale ne s'est-elle pas aperçue qu'il y a une certaine différence entre des œuvres d'art et des machines à vapeur, et que l'emplacement qui convient aux secondes n'est pas fait pour les premières ? Pourquoi n'a-t-on pas fait cette réflexion, si simple, qu'elle en est enfantine, qu'un local doit être modifié selon l'objet auquel on le réserve⁶⁰⁷.

Les critiques adressées aux organisateurs, quant à la disposition du lieu et à l'accrochage, qui rappellent celles adressées au Salon officiel, témoignent d'une impossibilité de bien voir les toiles, ce qui nous laisse une nouvelle fois supposer que, dans le contexte que nous étudions, bien voir une chose, c'est la voir en détail. Du Camp se plaint encore de l'inadéquation des conditions de présentation des œuvres d'art exposées. Selon lui, les tableaux placés dans un lieu impropre à leur exposition finissent par ne plus ressembler à des tableaux :

... les 458,000 mètres carrés du Champ-de-Mars pouvaient donner place à de simples hangars en planches, de hauteur moyenne, éclairés par un jour d'atelier, appropriés à la destination spéciale qu'ils devaient recevoir ou bien préférables sous tous les rapports à ces vastes granges où les murailles couvertes de tableaux ressemblent à des murs placardés d'affiches. Le sol est un béton que nulle natte ne garantit, qui s'effrite sous les pieds, répand une poussière permanente et qu'on est obligé d'arroser comme un trottoir ; un calicot blanc et transparent forme plafond et laisse pénétrer un soleil criard qui détruit l'effet des tableaux, leur donne d'insupportables *luisants*, fait saillir en relief le grain de la toile et peut compromettre la solidité des œuvres exposées⁶⁰⁸.

⁶⁰⁶ Émile Galichon, « Les Beaux-arts à l'Exposition universelle », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} mai 1867, p. 413

⁶⁰⁷ Maxime Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 & 1867*, Paris, Jules Renouard, 1867, p. 293.

⁶⁰⁸ Maxime Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 & 1867*, Paris, Jules Renouard, 1867, p. 292.

Victor Fournel, quant à lui, se désespère du désordre de l'accrochage :

Non seulement le cercle des beaux-arts est dépourvu de toute espèce de séduction, en dehors de ses attraits purement esthétiques, mais encore il offre à peu près l'image du chaos. Si un principe quelconque a présidé au classement des tableaux, ce ne peut être que celui de la dimension des cadres. Ils sont accrochés au hasard, sur trois ou quatre étages et sur vingt pieds de hauteur, mêlant, dans un perpétuel désordre, toutes les lettres de l'alphabet, tous les noms, tous les genres, et quelques fois tous les pays.⁶⁰⁹

Émile Galichon choisit plutôt l'ironie pour une critique du voisinage inapproprié imposé aux œuvres d'art :

Au spectacle merveilleux de pincettes et de savons, de brouettes et de bassinoires coudoyant des œuvres d'art ; au sifflement des machines qui trouble la tranquillité si désirable pour qui veut bien voir une statue ou une peinture, l'homme sent battre son cœur d'un noble orgueil.⁶¹⁰

En dernière analyse, ce sont les œuvres d'art qui souffrent de cette compétition pour l'attention du public :

Tandis que d'affreuses statuette en zinc enlèvent leur silhouette caricaturale sur des étoffes de velours et provoquent le goût du public dont elles dépravent le goût ; tandis que des effigies de savon ou de chocolat, placées en vedette, fixent l'attention du passant, les œuvres de nos sculpteurs, serrées les unes contre les autres, posées sur des caisses couvertes d'une misérable serge verte, se dessinent sur des cadres qui en rompent le galbe ou sur un fond de plan d'architecture dont la blancheur du papier fait paraître le marbre sale⁶¹¹.

Outre l'éclairage et l'ensemble du décor jugés inadéquats, c'est d'inconfort dont se plaignent aussi les amateurs d'art. La disposition des œuvres sur les cimaises fait ainsi l'objet de nombreux commentaires de la part notamment d'Émile Galichon : « Quant aux peintures entassées dans deux hangars trop étroits, elles s'étagent sur quatre, cinq et six

⁶⁰⁹ Émile Galichon, « Les Beaux-Arts à l'exposition universelle », *La Gazette des Beaux-Arts*, 6 juillet 1867.

⁶¹⁰ Émile Galichon, « Les Beaux-arts à l'Exposition universelle », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} mai 1867, p. 409.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 410.

rangs, couvrant une hauteur de dix à douze mètres »⁶¹². L'absurdité de l'accrochage trouve écho dans de nombreuses caricatures qui se régalaient des acrobaties auxquelles doivent se livrer les spectateurs de l'Exposition universelle ou du Salon officiel pour voir les détails des tableaux. Nadar, par exemple, présente la gymnastique des visiteurs consciencieux du salon dans une double caricature (fig. 4).

Les critiques s'en prennent enfin à l'instrument de communication le plus significatif de l'Exposition⁶¹³ : le catalogue fourni par les organisateurs. Pour Du Camp, ce document officiel est si peu efficace qu'il provoque le contraire de l'effet escompté en semant encore plus de confusion : « Quant au catalogue ; je n'en parle pas ; il est plein de telles irrégularités qu'il paraît avoir été fait pour égarer et non pour renseigner le public »⁶¹⁴.

Victor Fournel semble être du même avis ; il écrit :

Si vous avez la funeste inspiration d'appeler le catalogue à votre aide, vous êtes perdu sans ressource. Au lieu de vous tirer d'embarras, ce guide, qui ne sait pas son métier, ne servirait qu'à vous égarer davantage. J'ai déjà vu, manié, consulté bien des catalogues en ma vie ; j'en ai vu de médiocres, de mauvais, de détestables et de pires encore ; mais je n'ai point souvenir d'en avoir rencontré un seul qui puisse disputer à ce fruit sec du monopole la palme de l'absurde⁶¹⁵.

Dans ces circonstances, on comprend que le rôle de guides que les critiques se proposent d'assumer de façon plus ou moins explicite devient d'autant plus nécessaire.

b - Les stratégies des peintres exposant

Au XIXe siècle, les expositions de peinture, telle que celle organisée au sein de l'*Exposition universelle de 1867*, n'étaient pas seulement des lieux de présentation des œuvres ; elles correspondaient depuis longtemps à des lieux de distinction où l'évaluation

⁶¹² *Ibid.*, p. 410.

⁶¹³ « Pas de monument sans memento, sans guide de parcours. Pas de bonne exposition sans catalogue. » (Philippe Hamon, *Expositions : littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 17).

⁶¹⁴ Maxime Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 & 1867*, Paris, Jules Renouard, 1867, p. 293.

⁶¹⁵ Victor Fournel, « Les Beaux-Arts à l'exposition universelle », *La Gazette de France*, 6 juillet 1867.

des tableaux était sanctionnée par de nombreux prix et médailles. La surcharge croissante d'exposants dans les Salons officiels encourageait de nombreux peintres à développer toutes sortes de stratégies pour attirer le regard. En effet, il était capital pour les artistes d'être vus, et donc de se distinguer de la masse des exposants, pour pouvoir acquérir une certaine notoriété.

Que la volonté des peintres de se faire remarquer à tout prix ait été la cible de constantes moqueries confirme l'importance que pouvait avoir non seulement le fait d'être admis aux expositions, mais aussi celui d'y être bien placé. De nombreux écrits, y compris des textes de fiction, témoignent de ces enjeux, dont le roman de Zola, *L'Œuvre*, auquel nous nous sommes fréquemment référée⁶¹⁶. Il s'agissait de lutter contre le désintérêt du public face à un environnement saturé d'objets⁶¹⁷. Dans cette perspective, les peintres pouvaient mettre en œuvre diverses stratégies qui faisaient souvent intervenir un élément visuel spécialement efficace : la couleur. Ainsi, dans son commentaire de *l'Exposition universelle de 1867*, Wastel se montre indifférent à de telles pratiques quand il raconte :

Je passais donc d'un pas plus rapide, détournant de temps en temps mes yeux de quelques toiles aux couleurs criardes, où l'artiste semble avoir concentré tous ses efforts, plutôt dans l'accumulation et dans le contraste des couleurs que dans leurs dispositions délicatement combinées, pour arriver sans éclat, et par une habile dissimulation des moyens employés à l'expression de l'idée conçue⁶¹⁸.

Nous allons nous attarder sur deux autres types de stratégies utilisées par les peintres afin de déjouer les limitations imposées par un accrochage surchargé : la première consistait à proposer des représentations extrêmement détaillées, quitte à sacrifier la cohérence de l'ensemble ; la seconde à composer des tableaux très grands ou très petits de manière à

⁶¹⁶ Émile Zola, *L'œuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [1886].

⁶¹⁷ Comme l'explique Louis-Marie Lécharmy : « À technique supérieure ou égale, il s'agissait d'obtenir l'originalité, l'insolite qui allaient dégager l'œuvre de l'impression de banalité née d'un environnement saturé. D'où une propension pour le spectaculaire. » (Louis-Marie Lécharmy, *L'Art Pompier*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 25).

⁶¹⁸ Alfred Wastel, « Exposition Universelle de 1867, 2^e lettre », *Journal de Roanne*, 5 mai 1867, n° 625.

transgresser les hiérarchies les mieux établies. C'est, si l'on en croit Victor Fournel, la tactique adoptée par Meissonier, récipiendaire d'une médaille d'or, au sujet de qui il écrit :

Il est difficile de trouver maintenant quelque chose de neuf dire sur le compte de M. Meissonier. [...] C'est le général en chef des lilliputiens de l'art, qui peignent avec une plume d'oiseau-mouche et la loupe incrustée dans l'œil [...]. Monsieur Meissonier a trouvé un moyen très simple et très ingénieux de se faire apprécier à sa juste valeur, en forçant les gens à la regarder de tout près. Comme certains orateurs à taille exiguë et à voix fluette, qu'on entend mieux que les autres parce qu'on les écoute davantage, il s'est imposé par sa petitesse même. C'est le vrai peintre de l'époque : à mesure que Monsieur Haussmann rognait nos appartements, il réduisait ses cadres, et, grâce à lui ou à son école, un jeune ami des arts peut encore accrocher deux ou trois tableaux dans sa chambre à coucher, entre sa pipe turque et ses pistolets.

Plus loin dans son compte rendu de l'Exposition universelle, toujours au sujet de Meissonier, Fournel observe les implications concrètes d'une telle façon de peindre et souligne la nature de la transgression qu'opère cette peinture pourtant jugée conventionnelle :

Ses personnages se détachent ou plutôt se découpent avec une netteté toute mathématique, qui, pour se retrouver chez la plupart des peintres de son école, n'en est pas moins une sorte de contre sens, - car la peinture microscopique suppose nécessairement le lointain du point de vue, et le lointain ne va pas sans une certaine *diffusion* du contour. On sent trop qu'il s'est aidé de la loupe, qui, en décuplant les forces de la vision, lui donne quelque chose de sec, de fixe et d'impérieux, saisit les lignes et les arêtes dans la rigidité d'un profil de médaille⁶¹⁹.

Enfin, Fournel achève sa critique de Meissonier en confirmant que c'est au niveau de la hiérarchie des détails que le peintre se distingue le mieux :

Ce sont des photographies intelligentes ; je ne puis mieux exprimer d'un mot les défauts et les qualités de ces compositions qui semblent saisies au vol, sur le vif, mais où tout forme tableau, et où, par le soin exagéré des détails, par la place donnée aux moindres accessoires, par la minutie d'une exécution

⁶¹⁹ Victor Fournel, « Les Beaux-arts à l'Exposition universelle », *La Gazette de France*, 14 juillet 1867.

qui ne veut faire aucun sacrifice et donne aux branches d'arbre et aux étoffes la même valeur qu'aux personnages eux-mêmes.

Ainsi, selon le critique, Meissonier propose des œuvres qui présentent les mêmes caractéristiques que la photographie : minutie extrême, prolifération de détails qui peuvent entraîner des défauts de composition, etc. Il s'agit là, on l'a vu, d'un lieu commun de la critique d'art du XIX^e siècle⁶²⁰. Cette récurrence de la comparaison avec la photographie pour critiquer des tableaux – elle est aujourd'hui servie aux toiles de Meissonier comme elle l'avait été à celles Courbet⁶²¹ – témoigne peut-être d'un certain désarroi de la critique. Ce que les œuvres de ces deux peintres ont en commun avec la photographie paraît être un renoncement à l'idéal dont les contemporains semblent porter la nostalgie. La prolifération, la précision, la trivialité des détails cantonne la peinture à l'expression d'un réel que certains voudraient oublier⁶²². Même Francis Wey, grand défenseur de la photographie constate : « Des batailles théâtrales et mélodramatiques de Gros, aux combats prosaïques d'Horace Vernet, mesurez le terrain que l'idéal a perdu⁶²³ ».

Outre les performances qu'offraient les œuvres au rendu extrêmement détaillé, les artistes pouvaient compter sur les effets des formats non conventionnels. Lorsque le peintre optait pour de très grandes ou très petites toiles, il avait en effet davantage de chances d'attirer le regard. Ainsi, Watel, remarquant ce fait, invite les spectateurs à ne pas faire entrer la taille des toiles dans leurs critères d'évaluation des œuvres : « Mais quoi, vous

⁶²⁰ Comme le remarque Champfleury : « Le daguerréotype n'était pas inventé au dix-septième siècle, et cette invention a manqué aux critiques d'alors, qui n'auraient pas manqué, à propos de sa déclaration, d'accuser Challes de se servir du daguerréotype pour rendre sa pensée. Aujourd'hui l'injure est à la mode. » (Champfleury, *Le Réalisme*, Genève, Slatkine reprints, 1993 [1857], p. 91-92).

⁶²¹ Paul-Louis Roubert, « Les caprices de la norme : l'introduction du modèle photographique dans la critique d'art au XIX^e siècle », *Études photographiques*, n° 10, 2001.

⁶²² Ainsi la prééminence du détail s'oppose non seulement à l'idéal, mais aussi au sublime, dans l'acception kantienne du terme, puisque le sublime est indissociable de la notion de totalité : « Le beau de la nature concerne la forme de l'objet qui consiste dans la limitation, en revanche le sublime pourra être trouvé aussi en un objet informe pour autant que l'*illimité* sera représenté en lui ou grâce à lui et que néanmoins s'y ajoutera par la pensée la notion de sa totalité... » (Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Alexis Philonenko (trad.), Paris, Vrin, 1993, p. 84).

⁶²³ Francis Wey, « Du naturalisme dans l'art : de son principe et de ses conséquences », *La lumière*, 30 mars 1851.

arrivez dans une immense salle tapissée de tableaux, où se trouvent quelquefois dans les cadres les plus restreints, les plus précieuses toiles »⁶²⁴. On reconnaît là l'idée, qui a fait la fortune de Meissonier, que les détails sont un luxe et que leur concentration dans un espace réduit peut rendre l'image plus précieuse.

B - La peinture d'histoire et la crise des dispositifs narratifs

1 - Détails et description

Le développement de ces deux stratégies touche particulièrement la peinture d'histoire où elle affecte l'interaction entre le détail et la composition générale. Nous inscrivant dans une démarche de déplacement d'échelle à laquelle nous avons déjà eu recours, nous proposons de souligner une analogie entre les problèmes de cohérence rencontrés par l'*Exposition universelle* dans son ensemble et ceux touchant des objets particuliers, en l'occurrence des tableaux d'histoire qui y ont été présentés. C'est d'ailleurs à un critique de l'*Exposition de 1867* que nous empruntons l'idée d'établir parallèle entre le récit d'une visite de l'*Exposition* et celui que commandent les grandes représentations historiques. En effet, W. de Salsinats écrit :

N'y a-t-il pas, en matière d'histoire, le récit détaillé des faits accomplis qui sert à fixer d'abord dans la mémoire la marche des événements ? N'y a-t-il pas ensuite la philosophie de l'histoire, qui partage le passé par grandes époques et les étudie dans leur ensemble pour en tirer une morale et une leçon ?

Si la comparaison n'était pas ambitieuse, je dirais que c'est une méthode analogue cette dernière que je compte suivre en écrivant l'histoire de l'*Exposition*⁶²⁵.

Bien sûr, la volonté des peintres de signaler leurs œuvres parmi la multitude de tableaux appendue aux murs du Salon ne saurait suffire à expliquer l'engouement des contemporains du XIX^e siècle pour les toiles très détaillées. Il s'agit là, comme nous

⁶²⁴ Alfred Wastel, « Exposition Universelle de 1867, 2^e lettre », *Journal de Roanne*, 5 mai 1867, n° 625.

⁶²⁵ W. de Salsinats, « Les nations à l'Exposition universelle », *Le Pays*, n° 157, 6 juin 1867.

l'avons vu, du résultat d'une combinaison de facteurs parmi lesquels figurent les développements de la photographie et des relevés archéologiques.

Un des premiers constats à faire est que les grands dispositifs narratifs sur lesquels reposaient traditionnellement les tableaux d'histoire commencent à se désagréger, notamment en ce qui concerne l'exigence de condenser en une seule image prégnante un sujet inspiré d'un événement que l'on veut commémorer⁶²⁶. Ce phénomène est particulièrement sensible dans un tableau comme *La Mort de César* de Gérôme (fig. 5) où le récit sombre dans l'anecdotique, obsédé qu'il est par la prolifération des détails archéologiques. En effet, le tableau ne met en scène ni la confrontation dramatique entre César et Brutus, ni l'assassinat en tant que tel. Le meurtre a déjà eu lieu et les conjurés sont saisis de dos, quittant la scène à l'arrière-plan, ce qui laisse la liberté au peintre d'exploiter divers éléments du décor comme le mobilier et les ornements du sénat. Cet intérêt pour le cadre et les accessoires correspond bien au goût du temps en matière de pratique historique. La préface de l'ouvrage des frères Goncourt *Les maîtresses de Louis XV* nous renseigne efficacement sur cette nouvelle façon de restituer le passé :

Pour une pareille histoire, pour cette reconstitution entière d'une société, il faudra que la patience et le courage de l'historien demande des lumières, des documents, des secours à tous les signes, à toutes les traces, à tous les restes de l'époque. Il faudra que sans lassitude, il rassemble de toutes parts tous les éléments de son œuvre, divers comme son œuvre même. [...] Mais les livres, les lettres, la bibliothèque et le cabinet noir du passé ne seront point encore assez pour cet historien : s'il veut saisir son siècle sur le vif et le peindre tout chaud, il sera nécessaire qu'il pousse au-delà du papier imprimé

⁶²⁶ « Ce nouveau style, que Gautier qualifiait de « néogrec » en raison de sa prétendue ressemblance avec celui des motifs peints sur les vases antiques, semblait ouvrir la voie vers une évolution du néoclassicisme, mais il fut condamné, dès son départ, pour trivialité. [...] Les fonds archéologiques ne faisaient que réduire l'impact héroïque du sujet, transformant le retour d'Ulysse en une douillette réunion de famille où les mécanismes du flou sont plus intéressants que les expressions des protagonistes. [...] Le style anecdotique s'imposa dans des tableaux inspirés par l'histoire du XVII^e et du XVIII^e siècle. Mazarin devint le cardinal fourbe et sournois, et Richelieu le moine narquois des scènes d'intérieur qui firent le bonheur du public bourgeois de la seconde moitié du siècle. Des personnages, en costumes du XVII^e siècle, jouaient à des jeux de société, faisaient de la musique, au lieu de préparer des campagnes glorieuses. Ces deux genres de peinture ne cohabitaient que difficilement au Salon, ne faisant qu'accentuer la division déjà amorcée » (James Harding, *Les peintres pompiers : la peinture académique en France de 1830 à 1880*, Paris, Flammarion, 1980, p. 38).

ou écrit. Un siècle a d'autres monuments d'immortalité : il a, pour se témoigner au souvenir et durer au regard, le marbre, le bronze, le bois, le cuivre, la laine même et la soie, le ciseau de ses sculpteurs, le pinceau de ses peintres, le burin de ses graveurs, le compas de ses architectes. Ce sera dans ces reliques d'un temps, dans son art, dans son industrie que l'historien cherchera et trouvera ses accords⁶²⁷.

Sous prétexte de fournir un récit édifiant, la peinture s'organise souvent en spectacle exhibitionniste qui détourne l'attention du message convenu. C'est ce dont nous convainc un autre tableau de Gérôme : *Phryné devant l'aréopage* qui apparaît être un prétexte pour mettre en scène la nudité de l'accusée (fig. 6). Le geste de Phryné, se cachant pudiquement les yeux de son bras alors que sa nudité s'expose aux regards ébahis des membres de l'aréopage comme à ceux des spectateurs du tableau, semble répondre à des désirs voyeuristes.

Avec Meissonier, c'est la peinture militaire qui est touchée. Chez lui, la recherche de précision se manifeste par une minutie de détails qui le porte à négliger certaines conventions, notamment celles de la perspective atmosphérique. Ainsi, on a vu que Meissonier allait passer à la postérité comme un spécialiste hors pair de l'uniforme, tandis qu'Horace Vernet comptait les boutons de guêtre pour agacer Baudelaire⁶²⁸. La peinture militaire, comme la peinture académique en général, semble désormais rechercher le visible pour le visible et raconte de moins en moins, comme un auteur qui aurait emprunté la voie déconseillée par Boileau et se serait égaré dans la description au détriment du récit. Cette manière d'évacuer le récit de la peinture, qui fera l'objet du prochain chapitre, signale en partie son autonomisation à l'égard de la littérature et participe, à sa façon, à l'esthétique moderniste qui commençait à poindre.

Comme la description envahissant le récit, les détails introduisent du temps dans la perception du tableau. En ce sens, le dispositif de l'exposition, qu'il concerne un vaste assemblage d'objets ou l'organisation interne d'un seul, peut contribuer à réconcilier deux perspectives incompatibles ; c'est ce que propose Philippe Hamon :

⁶²⁷ Jules et Edmond de Goncourt, *Les maîtresses de Louis XV*, Paris, Didot frères, 1860, p. XII.

⁶²⁸ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1976, p. 130.

Une analogie semble alors s'imposer, mais qu'il faudrait sans doute explorer avec prudence : L'architecture est à l'espace ce que le récit est au temps, un mode sémiotique de mise en configuration permettant de penser l'impensable (l'espace ; le temps), de donner forme à l'amorphe, d'imposer du discontinu, de l'intrigue et des orientations à l'hétéroclite du réel ; analogie qui sous-tend donc et rapproche fondamentalement les termes de ce qui paraît être à première vue une différence « thématique » irréductible : temps + récit différent de espace + architecture⁶²⁹.

Ainsi, la réflexion sur le rapport du détail au temps n'est pas inconciliable avec celle qui concerne le rapport du détail à l'histoire. Alors que, comme l'a démontré Baudelaire dans son long développement sur l'art mnémonique⁶³⁰, la saisie du détail, à laquelle la mémoire se montre récalcitrante, prend du temps, pour inscrire l'Histoire dans un instant du présent, il faudrait opérer une modélisation s'accompagnant de l'exclusion des détails.

2 - La peinture de Gérôme

La critique d'art de l'époque saisit bien tous ces changements que plusieurs historiens de l'art ont théorisés depuis, puisque Gérôme, dont onze œuvres ont été envoyées à l'Exposition universelle, a reçu presque unanimement des critiques acerbes. Zola, qui fait partie des plus sévères commentateurs, décrit ainsi le travail du peintre :

Les œuvres de M. Gérôme tiennent un juste milieu entre les toiles propres et fines de M. Meissonier et les toiles voluptueusement classiques de M. Cabanel. Élève de Delaroche, l'artiste a appris chez ce peintre à ne pas peindre et colorier des images péniblement cherchées et inventées. Évidemment, M. Gérôme travaille pour la maison Goupil, il fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à des milliers d'exemplaires. Ici, le sujet est tout, la peinture n'est rien : la reproduction vaut mieux que l'œuvre. Tout le secret du métier consiste à trouver une idée triste ou gaie, chatouillant la chair ou le cœur, et à traiter ensuite cette idée d'une façon banale et jolie qui contente tout le monde. [...] En outre, pour dissimuler le vide complet de son imagination, il s'est jeté dans l'antiquaille. Il dessine comme pas un les intérieurs classiques. Cela le pose en homme savant et sérieux. Comprenant peut-être

⁶²⁹ Philippe Hamon, *Expositions : littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 37.

⁶³⁰ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » [1859], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 343-394.

qu'il ne pourra jamais prendre le titre de peintre, il tâche de mériter celui d'archéologue. La peinture, ainsi envisagée, devient une sorte d'ébénisterie. Je m'imagine M. Gérôme voulant faire un tableau, sa *Phryné devant le tribunal*, par exemple. Il commence par reconstruire la salle où l'hétaïre fut jugée ; ce n'est pas là un mince travail ; il lui faut consulter les anciens et prendre l'avis d'un architecte. Une fois la salle bâtie, il faut disposer le sujet. C'est ici qu'il est nécessaire d'empoigner le public. D'abord, l'artiste choisira le coup de théâtre historique, l'instant où l'avocat, pour défendre Phryné, se contente de lui arracher son vêtement. Ce corps de femme, posé gentiment, fera bien au milieu du tableau. Mais cela ne suffit pas, il faut aggraver en quelque sorte cette nudité en donnant à l'hétaïre un mouvement de pudeur, un geste de petite maîtresse moderne surprise en changeant de chemise. Cela ne suffit pas encore ; le succès sera complet, si le dessinateur parvient à mettre sur les visages des juges des expressions variées d'admiration, d'étonnement, de concupiscence ; ces rangées de vieilles faces allumées par le désir seront la pointe suprême du ragoût, les épices qui chatouilleront les palais les plus blasés. Dès lors, l'œuvre est assaisonnée à point ; elle se vendra cinquante ou soixante mille francs, et les reproductions qu'on en fera inonderont Paris et la province, et serviront des rentes à l'auteur et à l'éditeur. Lorsque M. Gérôme a donné le dernier coup de pinceau sur une toile, il se dit sans doute : « *J'ai fait un tableau.* » Eh ! non, monsieur, vous n'avez pas fait un tableau. C'est là, si vous le voulez, une image habile, un sujet plus ou moins spirituellement traité, une marchandise à la mode. Mais jamais un ébéniste ne croit avoir fait une œuvre d'art lorsqu'il a établi élégamment et marqueté un petit meuble de salon. Vous êtes cet ébéniste ; vous savez à merveille votre métier, vous avez dans les doigts une habileté prodigieuse. Voilà votre talent d'ouvrier⁶³¹.

Ce texte, que nous citons longuement pour éviter de fragmenter l'argumentation, contient de nombreux éléments sur lesquels nous reviendrons. Pour le moment, notons la référence à ce que l'auteur appelle « l'antiquaille », c'est-à-dire à une série de détails historiques empruntés au savoir livresque ayant pour effet de mettre les objets en valeur au détriment des personnages et de l'ensemble⁶³². Le goût pour cette érudition orientalisante,

⁶³¹ Émile Zola, « Nos peintres au Champ-de-Mars » [1867], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 183-185.

⁶³² Dans son récent ouvrage intitulé *Poétique de la collection : Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Dominique Péty montre bien comment l'engouement pour la collection a influencé le rapport à l'histoire ; elle écrit à ce sujet : « Vision oblique de l'événement historique, focalisation sur le trait de mœurs ou le détail anecdotique : derrière l'ambition affichée et la rigueur analytique, se dessine la tournure

puisée dans une multitude d'ouvrages, est la même que celle ayant présidé à l'élaboration de *Salammbô* dont le résultat, globalement plus heureux, est comparable du point de vue du traitement des détails. Ces derniers opèrent dans un registre performatif : ils garantissent la gloire du peintre auprès de la clientèle bourgeoise parmi laquelle on trouve les principaux acquéreurs de la peinture du XIX^e siècle. En effet, comme la peinture du Nord, deux siècles plus tôt, celle de Gérôme, exécutée de manière fine et détaillée et laissant apparaître les heures de travail investies, satisfait les exigences d'une classe montante de nouveaux riches. De plus, l'allusion à Goupil est assez claire dans ce texte de Zola qui, comme plusieurs de ses confrères, accuse Gérôme de faire des tableaux dont le rendu minutieux, s'apparentant à celui de la photographie, promet de grands succès aux reproductions que pourra en produire l'éditeur, son beau-père.

La critique du public auquel s'adresse Gérôme, qui transparait en filigrane du texte de Zola, est encore plus explicite dans ce commentaire publié dans *Le grand journal* : « Monsieur Gérôme n'est qu'un ténorino, mais il semble en proie à une extinction complète de la voix. Cette peinture léchée, soignée, où tout est traité de la même façon : les figures, les étoffes et les murs, m'agace d'autant plus qu'elle obtient un certain succès surtout le dimanche »⁶³³. L'auteur se montre également exaspéré par les petits bourgeois, la foule de ceux qui, travaillant pour vivre, se pressent à l'exposition le dimanche alors que les rentiers ont tout le loisir d'y aller pendant la semaine. Ainsi, le goût conservateur de Gérôme le portait à s'ajuster aux conventions d'une nouvelle époque et à ignorer une ancienne hiérarchie sociale, suivant laquelle l'appréciation de la peinture, et en particulier de la peinture d'histoire, était réservée à une élite⁶³⁴.

spécifique de l'histoire pratiquée par les collectionneurs. » (Dominique Péty, *Poétique de la collection : Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, Presses universitaires de Paris ouest, 2010, p. 55).

⁶³³ « Salon de 1867 (2^e promenade) », *Le grand journal*, 12 mai 1867.

⁶³⁴ « Les scènes d'intérieur de la fin du XIX^e siècle avaient le public de la littérature populaire moderne, fondée sur le sexe, la puissance, l'argent ou les histoires d'amour. [...] Cependant, les peintres du XIX^e siècle cachaient la crudité de leurs toiles sous un brouillard de héros antiques, de Vénus nubiles, de mélodrame historique, et de fonds orientaux ». (James Harding, *Op. cit.*, p. 38).

Pour revenir à la critique frappant la prolifération de détails dans la peinture de Gérôme, on peut remarquer qu'elle s'accompagne presque toujours de considérations sur l'ensemble de la composition qui, semble-t-il, manque ses effets. Les commentaires même les plus contradictoires s'accordent sur le fait qu'il manque quelque chose à une toile de Gérôme. Un critique, regrettant le peu d'ampleur de *La Mort de César*, écrit au sujet de *La mort du Maréchal Ney* :

C'est exactement la même composition que dans le tableau de *La Mort de César*, que Monsieur Gérôme a exposé il y a quelques années. Le cadavre est sur le premier plan, seul, étendu la face contre terre, dans le fond, les meurtriers, tournant le dos et s'en allant. L'idée est peut-être belle, mais le défaut d'exécution est le même dans le second tableau que dans le premier : le sujet demanderait une toile de proportions plus vastes, surtout plus haute, avec plus d'air⁶³⁵.

Victor Fournel formule un avis tout à fait contraire qui aboutit pourtant à la même insatisfaction :

M. Gérôme a eu la pensée au moins singulière de prendre une toile immense pour y représenter le vide, le vide complet, rompu seulement par un papier déchiré gisant sur le sol et, à l'extrémité gauche, par le corps renversé de César étendu dans son manteau. J'entends bien son idée, je ne dis pas qu'elle fût mauvaise, mais encore fallait-il la peindre. Il a eu le tort de confondre les conditions d'une thèse de philosophie avec celles d'un tableau. Son œuvre est une dissertation de Sénèque le Stoïcien. Elle ressemble un peu trop à celle de cet artiste ingénieux qui prétendait avoir représenté le passage de la Mer Rouge par Moïse, sur une toile entièrement nue, en saisissant le moment où les Israélites avaient franchi les eaux où les Égyptiens n'étaient pas arrivés encore et où les flots s'étaient retirés au commandement du prophète législateur. Rien de plus désagréable à l'œil et de plus équivoque comme effet, que cette peinture opiniâtrement monochrome ; le spectateur est étonné sans doute, mais il n'est pas ému⁶³⁶.

Quel que soit l'angle d'approche, un consensus s'établit donc sur l'inefficacité de la composition d'ensemble qui constitue un obstacle à ce que le tableau mérite vraiment le statut de peinture d'histoire. Ainsi, un autre critique remarque, chez Gérôme, que la

⁶³⁵ *Revue des cours littéraires de la France et de l'Étranger*, n° 23, 9 mai 1868, p. 362.

gestuelle antique est fortement banalisée : « Oui, je ne suis point d'avis qu'il faille, pour forcer l'attention, arranger l'Antiquité à la taille de nos modernes boudoirs. [...] Mais laissons les trois toiles où M. Gérôme semble avoir pris à tâche de résoudre l'Antiquité en tableau de genre »⁶³⁷. Cette association entre le décor des tableaux et celui des intérieurs bourgeois est un lieu commun qui s'explique par la passion de l'époque pour la collection d'objets antiques⁶³⁸. Dans le même sens, Zola établit une analogie allant au-delà de l'objet en comparant la Phryné de Gérôme à une « petite maîtresse ». À l'instar de ce dernier, un autre critique d'art, Vignon, met aussi l'accent sur une des conséquences de la multiplication de détails : le basculement de la peinture d'histoire vers la peinture de genre.

3 - La réorganisation de la hiérarchie des genres

Pour approfondir en quoi la prolifération des détails est tenue responsable de ce déclasserment de la peinture d'histoire, commençons par citer à nouveau Baudelaire qui en avait très bien saisi les enjeux :

Un artiste ayant le sentiment parfait de la forme, mais accoutumé à exercer surtout sa mémoire et son imagination, se trouve alors assailli par une émeute de détails, qui tous demandent la justice avec la furie d'une foule amoureuse d'égalité absolue. Toute justice se trouve forcément violée ; toute harmonie détruite, sacrifiée ; mainte trivialité devient énorme ; mainte petitesse, usurpatrice. Plus l'artiste se penche avec impartialité vers le détail, plus l'anarchie augmente. Qu'il soit myope ou presbyte, toute hiérarchie et toute subordination disparaissent⁶³⁹.

⁶³⁶ Victor Fournel, « Le Salon de 1859 », *Le Correspondant*, vol. 47, p. 154-155.

⁶³⁷ Claude Vignon, « Une visite au Salon de 1861 », *Le Correspondant*, vol. 53, 1861.

⁶³⁸ Par ailleurs, il arrive souvent que le tableau soit considéré comme un objet de décoration. Georges Du Roy, personnage éponyme du roman de Maupassant *Bel-Ami*, remarque ainsi, à propos d'un tableau admiré de tous : « C'est chic de pouvoir se payer ces bibelots-là. » (Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, Paris, Gallimard, 1992 [1884]).

⁶³⁹ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » [1859], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 358-359.

Outre le brouillage de la structure narrative assurant la lisibilité de l'image, la présence d'une foule des détails semble résister à tout principe de hiérarchie, notamment à la hiérarchisation des genres⁶⁴⁰.

Comme nous l'avons vu précédemment, le détail est souvent associé à la trivialité, il contrevient à l'idéalisation et s'accompagne d'une dimension prosaïque qui relève de l'anecdote. Ainsi, la mode des représentations historiques détaillées a donné lieu à toutes sortes de critiques adressées à une peinture jugée trop descriptive et trop peu édifiante pour s'inscrire dans la grande tradition académique⁶⁴¹. Lors de la même exposition, Du Camp écrit au sujet de l'école anglaise : « La peinture d'histoire est réduite à la simple anecdote, ce sont des *illustrations* plutôt que des tableaux ; la peinture de genre, à force de vouloir être expressive, devient grimacière et frise parfois la caricature de bien près »⁶⁴². Un autre critique condamne ainsi l'influence des détails sur la composition d'ensemble :

Ce que M. Comte a surtout représenté dans sa Jeanne d'Arc au Sacre de Charles VII, c'est la cathédrale de Reims. Le cadre étouffe le tableau et le drame n'est plus que l'accessoire du décor. L'attention s'égaré et s'éparpille sur tous les points de cette prodigieuse mise en scène, traitée avec une couleur aussi riche et une aussi minutieuse perfection que si elle était à elle seule le sujet tout entier. M. Comte ignore ou dédaigne l'art de sacrifier un épisode à l'effet du poème, et chaque acte, en sa pièce, est une pièce entière. Il a dépensé un talent réel et une grande science archéologique, aidés d'une patience énorme, à faire un tableau médiocre, comme ces auteurs qui savent écrire des pages brillantes et ne savent point composer un livre⁶⁴³.

⁶⁴⁰ Dans cette perspective, Baudelaire devient alors un critique réactionnaire, ce qui ne constitue pas le premier paradoxe de cet auteur ennemi de la photographie au rapport ambigu avec la modernité (Antoine Compagnon, *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005).

⁶⁴¹ « Le mythe de l'intemporalité de la peinture d'histoire, avec ses nobles inspirations et les vérités éternelles est sans cesse contredit par le travail des peintres classiques du XIXe siècle, et tout particulièrement dans l'œuvre de Gérôme qui réduit, comme les autres le néoclassicisme à de la peinture de genre en costumes antiques. » (James Harding, *Op. cit.*, p. 54).

⁶⁴² Maxime Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 & 1867*, Paris, Jules Renouard, 1867, p. 311.

⁶⁴³ « Les Beaux-arts à l'exposition universelle », *La Gazette de France*, 19 septembre 1867.

L'archéologie est une toute jeune pratique qui sert souvent de caution aux transformations de la peinture d'histoire⁶⁴⁴. Par exemple, dans une critique élogieuse des tableaux de Meissonier, Jules Clarétie vante le peintre en ces termes : « Les costumes d'une exactitude parfaite, étudiés soigneusement, ne sentent pas la friperie ». Il insiste un peu plus loin sur l'effort d'arriver à l'exactitude historique :

Eh ! oui, M. Meissonier pousse la conscience jusqu'à donner à ses personnages les vêtements de leur temps. Pour peindre ce Napoléon, M. Meissonier, patient, consciencieux, avait demandé la redingote grise du Musée des souverains, il l'avait fait copier par un tailleur avec une exactitude Chinoise, pli à pli, bouton à bouton.

On reste par contre perplexe devant ce dernier commentaire qui place la référence archéologique à un niveau de véracité qu'il n'est pas nécessaire d'atteindre : « Meissonier, disons-le d'ailleurs, ne pousse jamais le culte de la vérité jusqu'à l'archéologie »⁶⁴⁵. Cette dernière assertion est assez peu convaincante au regard de ce qui précède, ce critique se réjouissant des références précises qu'il trouve dans les détails des tableaux de Meissonier.

Cette critique sous-jacente du caractère archéologique de la représentation n'est pas isolée. Comme on l'a vu précédemment dans le domaine de la littérature, Sainte-Beuve avait reproché à Flaubert d'avoir fait, avec *Salammbô*, un roman archéologique plutôt qu'un roman historique. Ce qui faisait défaut à cette œuvre, selon lui, c'était la synthèse et l'abstraction nécessaires pour constituer un ensemble cohérent avec une longue durée peuplée d'éléments hétérogènes. De même, c'est ce manque d'idéalisation que les critiques reprochent à ceux que Du Camp appelle « la petite école des Pompéistes »⁶⁴⁶. On trouvait

⁶⁴⁴ Dans son ouvrage sur la collection, Péty établit le lien suivant avec l'archéologie : « Parce que les archéologues sont les héritiers des antiquaires du XVIIIe siècle, on peut considérer que la collection est à l'origine de la valorisation documentaire opérée par l'archéologie. Mais l'archéologie se définit aussi contre les pratiques antérieures des collectionneurs ; elle entend proposer une lecture nouvelle, historique et scientifique, des objets de l'Antiquité. Or la collection, dans le domaine où elle est cantonnée (pièces de taille réduite qu'on peut s'appropriier et disposer dans l'intérieur privé), cherchera sur ce modèle à valoriser aussi ses propres objets. » (Dominique Péty, *Op. cit.*, p. 70).

⁶⁴⁵ Jules Clarétie, « L'Art au Champ de Mars », *Le grand journal*, 5 mai 1867.

⁶⁴⁶ Maxime Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 & 1867*, Paris, Jules Renouard, 1867, p. 337.

que cette application et cette précision relevaient, comme le souligne la conclusion de Zola, de l'artisanat plutôt que de l'art. À de nombreux égards, on retrouve là sensiblement les mêmes propos et les mêmes préjugés que ceux qui ont présidé au débat autour du médium photographique.

La tension entre la peinture d'histoire et la peinture de genre a suscité non seulement des critiques, mais elle a aussi inspiré des pratiques provocatrices comme celle de Courbet. Celui-ci, en effet, avait transgressé les règles d'une hiérarchie très établie en présentant une scène de genre, *L'Enterrement à Ornans*, dans le très grand format habituellement dévolu à la peinture d'histoire. Cette régulation traditionnelle des dimensions des tableaux en fonction des sujets représentés semble avoir tellement perdu de terrain, qu'il faudrait, selon un critique du temps, légiférer pour lui rendre son autorité : « Quand l'Assemblée nationale n'aura rien de mieux à faire, nous lui proposerons de décréter la grandeur proportionnelle des tableaux avec leurs sujets. Les scènes de famille, les paysages, les danses espagnoles prennent des dimensions effrayantes et surpasseront bientôt les grandes toiles des batailles d'Alexandre »⁶⁴⁷. Mais ce problème ne se limite pas à la peinture car, comme l'explique Wastel dans un tout autre contexte, au sujet des reconstitutions de l'Exposition de 1867, la taille commande vraiment certains effets :

Le palais du bey de Tunis est certainement la plus belle des constructions orientales élevées dans le parc ; mais d'autres encore sont dignes d'intérêt. Non loin de là s'élève la mosquée, réduction sur une petite échelle de la mosquée verte de Brousse ; c'est, paraît-il, une copie très fidèle de l'original ; aucun des détails d'ornementation (et certes ils ne sont pas peu nombreux) n'a été oublié ; à l'intérieur, des murs couverts d'inscriptions arabes, mais sans aucune image : je doute que ce spécimen d'un monument dont le minaret s'élève à 220 pieds et dont nous n'avons qu'une copie en miniature, puisse nous donner une idée exacte de l'effet que doit produire l'original. Le propre d'un monument religieux, c'est la grandeur, la majesté ; enlevez à la façade l'aspect imposant de son étendue, aux colonnes ce mouvement élancé que leur donne l'élévation de la voûte et qui semble porter la prière vers le ciel, vous n'aurez qu'un tableau restreint dont vous

⁶⁴⁷ E. Cartier, *L'Ère nouvelle*, « Salon de 1848 », n° 33, 18 mai 1848.

pourrez plus facilement admirer les détails, mais dont la majesté de l'ensemble ne vous pénétrera jamais⁶⁴⁸.

À l'époque où Baudelaire tentait de défendre le prestige du costume moderne⁶⁴⁹, de nombreux peintres choisissaient, sans forcément attaquer de front la tradition, comme l'avait fait Courbet, de donner une dimension héroïque à des scènes de la vie contemporaine⁶⁵⁰. Ils exploitaient à cette fin les diverses ambiguïtés qui, aux cours des siècles précédents, frappaient déjà la hiérarchie des genres⁶⁵¹. Ulrike Ilg a, par exemple, très bien montré comment le traitement du suicide dans les œuvres du XIX^e siècle pouvait servir cette tentative de répandre les valeurs de courage et d'abnégation que l'on empruntait jusque-là à l'antiquité⁶⁵². Cependant, toutes ces tentatives d'élever la valeur édifiante des épisodes tirés de la vie contemporaine ne parviennent pas à faire accepter les scènes de genre parmi les grands sujets historiques⁶⁵³. On assiste plutôt à un renoncement au grand sujet au profit d'une peinture plus proche des réalités du temps. Certains y ont vu

⁶⁴⁸ Alfred Wastel, « Exposition universelle de 1867, 3^e lettre », *Journal de Roanne*, n° 628, 26 mai 1867.

⁶⁴⁹ « Si nous jetons un coup d'œil sur nos expositions de tableaux modernes, nous sommes frappés par la tendance générale des artistes à habiller tous les sujets de costumes anciens. Presque tous se servent des modes et des meubles de la Renaissance, comme David se servait des modes et des meubles romains. [...] C'est évidemment le signe d'une grande paresse ; car il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque, que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui peut y être contenue. Si minime ou si légère qu'elle soit. [...] Si au costume de l'époque, qui s'impose nécessairement, vous en substituez un autre, vous faites un contresens qui ne peut avoir d'excuse que dans le cas d'une mascarade voulue par la mode. » (Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » [1859], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 355).

⁶⁵⁰ C'est d'ailleurs ce qu'approuve Maxime Du Camp qui écrit au sujet de Tony Robert-Fleury : « Estimant sans doute, et avec raison, que l'histoire contemporaine présente à ceux qui savent la comprendre des sujets aussi pittoresques que l'histoire ancienne et la mythologie, il a demandé à des événements récents le motif d'une large et vigoureuse composition. » (Maxime Du Camp, « Le Salon de 1866 », *La Revue des deux mondes*, 1866, p. 698).

⁶⁵¹ Daniel Arasse, « Sept réflexions sur la peinture de genre », *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Georges Roque (dir.), Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000.

⁶⁵² Ulrike Ilg, « Painted Theory of Art : Le suicidé (1877) by Édouard Manet and the Disappearance of Narration », *Artibus et historiae*, n° 45, vol. 23, 2002, p. 181.

⁶⁵³ « Apart from this, of decisive importance was the discussion whether contemporary events were a suitable subject for history painting. This debate has its origin in late 18th-century England. In France, extremely conservative ideas were proclaimed by prominent painters, such as Jean-Dominique Ingres who sustained – as late as 1856- that only events of ancient Greek or Roman history could be accepted as subjects for history paintings ». (Ulrike Ilg, *Op. cit.*, p. 182).

l'apparition d'une nouvelle catégorie que l'on pourrait nommer scène de genre historique⁶⁵⁴ ou encore, à la manière de Victor Fournel, « toiles semi-historiques »⁶⁵⁵. Alors que de nombreuses classifications comme celle de Morelli étaient basées sur l'observation de détails, on peut voir que, dans le contexte de la peinture d'histoire, ces mêmes détails contribuent très efficacement à défaire les hiérarchies traditionnellement admises ainsi que les principes de composition des tableaux à proprement parler.

L'amoncellement d'une multitude d'objets dans un espace délimité apparaît donc être une des réponses que donne le XIX^e siècle au désir de connaissance qui l'anime. Cette volonté, dont témoignent l'Exposition de 1867 et la peinture d'histoire qui y est exposée, de recréer un ensemble n'atteint jamais son objectif si l'on en croit la grande majorité des critiques rendant compte de cet événement. L'exposition, par la peinture, des détails de l'histoire et, par l'Exposition, des détails du monde procède d'un même désir de tout connaître et rencontre le même écueil. Plus on les détaille, plus ces deux « ailleurs » que sont l'histoire et le monde échappent à toute tentative de les inscrire dans une perspective unifiante. On assiste alors à une nouvelle rupture épistémologique : alors que la majorité des spectateurs se passionnent pour des représentations au statut référentiel très précis et succombent aux charmes de scènes extrêmement détaillées, plusieurs philosophes et penseurs, au contraire, tentent de développer, à la suite de Hegel, des perspectives téléologiques destinées à embrasser dans un système global toute la variété du monde. Cette multiplication des perspectives en fonction desquelles on peut désormais appréhender l'histoire renforce le hiatus entre le détail et l'ensemble ainsi que le paradoxe selon lequel l'attention portée au détail conduit à la fois à une meilleure connaissance de l'objet et à la désagrégation du point de vue que l'on peut porter sur lui.

⁶⁵⁴ Paul Duro, « Giving up on History ? Challenges to the Hierarchy of the Genres in early nineteenth-century France », *Art history*, n° 5, vol.28, 2005.

⁶⁵⁵ Victor Fournel, « Les Beaux-arts à l'Exposition universelle », *La Gazette de France*, 4 octobre 1867.

VII – Détail et matière picturale : les enjeux de la distance

*L'impressionniste. Tachiste, pointilliste, virguliste, etc.
Application d'une méthode scientifique : de près on ne
voit rien et de loin, on a envie de se rapprocher.
L'assiette au beurre, les peintres par Vogel, 30 avril 1904*

Dans ce dernier chapitre, nous souhaitons examiner comment l'attention portée au détail, souvent appréhendée comme un instrument d'investigation du réel, peut conduire, une fois poussée à son comble, à la perte de toute référence signifiante. Pour cela, nous proposons de saisir le détail dans le contexte de la crise de la *mimesis* qui a ébranlé le monde des arts visuels au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. On l'a vu, au moment même où la photographie s'octroyait une place de plus en plus importante dans le domaine des représentations visuelles, une ressemblance fondée sur la reproduction précise des détails devenait, elle, insatisfaisante pour certains artistes progressistes. Ces derniers se mirent à utiliser les mêmes arguments afin de condamner à la fois les photographes, détenteurs du procédé technique le plus avancé pour produire des images, et les peintres conservateurs que Baudelaire regroupait sous la bannière d'« école des pointus »⁶⁵⁶ et dont les performances techniques semblaient n'avoir d'autre mérite que celui d'épater les bourgeois⁶⁵⁷. Dans les deux cas, c'est sur le détail et sur sa tendance à proliférer qu'était jeté l'anathème. Si les œuvres d'un Meissonier ou d'un Gérôme, qui se voulaient des reproductions minutieuses du réel, avaient encore du succès au Salon, un public plus averti, constitué majoritairement d'artistes et de critiques à la recherche d'une conception

⁶⁵⁶ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 297.

⁶⁵⁷ On a vu, par exemple, que Zola n'attribuait pas à autre chose le succès de Meissonier. Plus tard, en 1888, Mallarmé décrit ainsi le goût populaire : « La digité des montagnes coiffées de neige se perd en trop de netteté, mais la joie du touriste est de reconnaître les voyageurs à leur sommet. Le désir de voir pour le fait de voir est, quant à la masse, le seul à satisfaire : de là sa jouissance du détail. » (Stéphane Mallarmé, « Pour Whistler » [1888], *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1998, p. 337).

différente de l'art, proposait d'évaluer la peinture à l'aune du tempérament⁶⁵⁸ qu'elle révélait et de la singularité du point de vue qu'elle était à même d'exprimer. Une telle conception de l'art amenait ce public à admirer des œuvres à peine ébauchées, témoignant moins d'un effort au niveau du rendu que de la singularité et de la spontanéité d'une perception.

En considérant le travail artistique moins en termes de savoir-faire qu'en termes de vision et de sensibilité, ce public recherchait les peintres qui revendiquaient une liberté nouvelle, un affranchissement par rapport à une contrainte majeure de la tradition académique : la subordination aux règles de la *mimesis*. Dans cette tradition, l'expérience directe était toujours corrigée par un réseau complexe de références, visuelles ou textuelles, qui en assuraient la cohésion et la vraisemblance. La perception du peintre prenant de l'importance, on valorisait désormais l'expérience de manière à dégager l'image du réseau de ses sources⁶⁵⁹. Ainsi, les paysages sont-ils devenus un genre privilégié de même que les scènes de la vie contemporaine croquées sur le vif ; beaucoup de peintres, en abandonnant les références iconographiques conventionnelles, avaient ainsi renoncé à chercher leurs sujets dans le fonds textuel. De plus, comme on l'a vu précédemment au sujet de Gérôme, même lorsque les peintres d'histoire mettaient en scène de grands récits, ils le faisaient souvent en valorisant l'anecdote au détriment de la dimension édifiante de l'événement raconté. De manière générale, les sujets cessaient alors de constituer un point de convergence entre la littérature et la peinture de sorte que l'ancienne alliance semblait être sur le point de disparaître⁶⁶⁰.

⁶⁵⁸ Cette notion de tempérament a la faveur de Zola qui achève ainsi un article où il reprend le mot à plus de dix reprises : « Une œuvre d'art est un coin de la création vue travers un tempérament. » (Émile Zola, « Les réalistes au Salon » [1866], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 125).

⁶⁵⁹ Par exemple, citons encore Zola dont le personnage de Claude Lantier trouve l'inspiration au cours de promenades dans Paris. Voir : Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [1886], p. 246-250.

⁶⁶⁰ Ce propos mérite d'être un peu nuancé, car certains peintres, comme Degas, soucieux de se rapprocher des préoccupations contemporaines, semblent avoir occasionnellement mis en scène des sujets tirés des grands romans à la mode. Pour *Le viol* ou *Scène d'intérieur*, 1868-69, Duranty et Zola ont été envisagés comme sources littéraires possibles; Gervex, lui, s'inspire de Musset pour son tableau *Rolla* que nous avons déjà évoqué.

La peinture avait en effet partagé avec la littérature la tâche de raconter des histoires, y compris lorsque les deux s'attardaient, pour rendre leurs récits plus crédibles, à détailler des lieux, des actions, des personnages ou des objets particuliers. Diderot⁶⁶¹, dont on connaît le rôle de pionnier de la critique d'art, a entre autres présenté de nombreuses *ekphraseis* sous une forme narrative, de manière à exploiter le dénominateur commun entre les deux pratiques. Ce type de récit lui permettait d'évoquer l'émotion ressentie devant les tableaux qu'il appréciait le plus, particulièrement ceux de Greuze qui relevaient largement de la scène de genre d'inspiration domestique et bourgeoise⁶⁶². En effet, dans la hiérarchie des genres qui s'était instaurée depuis la Renaissance, les tableaux qui impliquaient un récit, c'est-à-dire l'évocation d'un épisode religieux, mythologique ou historique, recevaient la plus grande faveur. On mesurait alors le talent et l'originalité du peintre à sa capacité de traduire en image le texte dont il s'inspirait. C'est cette prérogative qui avait autrefois soutenu les peintres réclamant pour leur pratique le statut d'art libéral. Afin d'affirmer sa capacité à raconter visuellement et à placer ses histoires dans un décor crédible, la peinture devait obéir à un impératif de transparence qui avait pour résultat de rendre invisible le processus de production de l'image, c'est-à-dire le travail du peintre. Le *topos* de la peinture comme fenêtre ouverte sur le monde s'était imposé depuis le célèbre essai d'Alberti *De pictura* qui, dès 1435, établissait les bonnes conditions de la *mimesis*⁶⁶³. Il semblerait, comme le remarque Philippe Hamon⁶⁶⁴, que cette métaphore de la fenêtre ait

⁶⁶¹ Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 1984.

⁶⁶² À titre d'exemple, lire le texte sur *L'Accordée de village* de Greuze rédigé par Diderot en 1761 (Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 1984, p. 166).

⁶⁶³ Le traducteur Jean Louis Schefer écrit, dans la préface du *De Pictura* : « Alberti entend s'assurer du caractère purement et pleinement transitif de la peinture. Elle ajoute à la nature, au réel, dont elle prend la figure, ce que nous considérons que la littérature leur ajoute, c'est-à-dire la constance du sens et la cohérence d'une histoire. Et toute cette question est d'ouvrir cette fenêtre qui fera surgir une histoire dans la nature (ou, si l'on veut, un vecteur de signification dans le réel). » (Alberti, *De la peinture*, Jean Louis Schefer (trad.), Paris, Macula et Dédale, 1992, p. 11).

⁶⁶⁴ « ... de la fenêtre d'Alberti et de la *camera obscura* de la renaissance à la vitre et à l'écran zolien, en passant par les diverses variantes de l'objet transparent (miroirs, microscopes, lunettes, speculums, loupes, etc.) invoqué par les écrivains ou les critiques parlant de la littérature, c'est la même métaphore qui parcourt le texte descriptif lui-même, ses marges (les termes de : miroirs, speculums, lunettes, fenêtres... apparaissent

aussi nourri la conception de la littérature du XIX^e siècle se faisait de la description, en particulier dans les romans à visée réaliste⁶⁶⁵. Les progrès de la science et de la technique allaient dans ce sens en encourageant paradoxalement le maintien d'un fantasme de transparence. Le mouvement réaliste s'inspirait des procédés d'investigation utilisant le microscope et la lunette de sorte que les écrivains invoquaient souvent les instruments optiques dans leur travail descriptif⁶⁶⁶. De même, la reproduction photographique de tableaux contribuait, dès le milieu du siècle, à répandre des images lisses, privées de toute dimension tactile, qui continuaient à privilégier l'idée d'un support transparent.

En d'autres termes, depuis la conception albertienne du tableau comme fenêtre, la peinture devait être essentiellement transitive, à la manière d'un signe linguistique ; le spectateur pouvait alors immédiatement reconnaître la scène représentée comme s'il n'y avait aucune médiation, aucun travail d'élaboration du signifiant. Ce modèle de transparence était d'ailleurs encouragé, dans le contexte de la formation académique, par une valorisation de la peinture « léchée ». Il s'agit d'un mode d'apprentissage resté dominant jusqu'à la fin du XIX^e siècle malgré quelques innovations et un changement notable dans les sensibilités. Le désir de pouvoir observer les tableaux de près, sans perdre aucun motif identifiable, que l'on trouve par exemple dans la peinture de Meissonier, apparaît à l'époque comme la simple exacerbation du vieil impératif de vraisemblance ; elle oriente la *mimesis* vers un idéal de précision absolue qui, ne laissant jamais apparaître la matière de la représentation, dépasserait même les limites de ce qui pouvait être saisi à l'œil nu. Le spectateur muni d'une loupe pouvait en effet s'assurer d'une performance supérieure en matière de captation du réel. Une telle virtuosité était très prisée et les tableaux affichant leur facture demeuraient assez peu nombreux, surtout au Salon officiel⁶⁶⁷. Ce n'est que sous

souvent dans les *titres* des textes), et le métalangage descriptif sur le texte (descriptif). » (Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 225).

⁶⁶⁵ Ainsi, *La Maison du chat-qui-pelote* débute par l'apparition d'Augustine dans le cadre d'une fenêtre : Honoré de Balzac, *La Maison du chat-qui-pelote*, Paris, Flammarion, 1985 [1829], p. 47.

⁶⁶⁶ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Sandre, 2003 [1880].

⁶⁶⁷ Cette nouvelle façon de peindre n'était manifestement pas accordée au goût bourgeois comme en rend compte avec humour Théophile Gautier, dont le personnage d'artiste est ainsi loué dans un compliment

l'impulsion d'un petit nombre d'artistes identifiés au courant naturaliste (les réalistes et, dans leur foulée, les impressionnistes) que la peinture moderne, accueillant l'utilisation de brosses et de spatules, a commencé à revêtir des épaisseurs inusitées. Pour la plupart, les nouvelles techniques d'exécution découlaient de la peinture réalisée en plein air, sur le motif ; la valorisation du travail esquissé et du geste spontané répondait alors au caractère éphémère de la sensation que l'on désirait capter⁶⁶⁸. De façon paradoxale, le premier coup porté à la *mimesis* en peinture⁶⁶⁹ aura donc émané d'un mouvement qui tendait à renouveler le rapport au réel et à l'aborder plus directement, sans la médiation de l'écrit⁶⁷⁰.

Dans notre perspective qui envisage le détail comme produit de l'acte de perception et la notion de détail en tant que paradigme d'une nouvelle culture du rapport au visible, l'attention portée à la matière picturale présente un intérêt tout particulier, car c'est ultimement à elle que risque d'aboutir la perception détaillante. En effet, l'opération de cadrage qui cible le détail, opération reconductible à l'infini, mène invariablement non pas au plus petit élément iconographique, mais au travail du pigment sur un support. C'est donc

adressé à son père : « Au moins Monsieur votre fils étale-t-il bien sa couleur et ne laisse-t-il pas un tas de grumeaux dans son ouvrage. » (Théophile Gautier, « Feuillet de l'album d'un jeune rapin » [1866], *Romans, contes et nouvelles* (Tome I), Paris, Gallimard, 2002, p. 935).

⁶⁶⁸ Anthea Callen précise en ces termes l'importance du paysage dans l'évolution des techniques picturales : « Focused on developing the techniques of the oil sketch, independent painters were free to exploit the sensuality of the oil medium. Applied using stiff, hogs' hair brushes made more versatile by the introduction of metal ferrules, in broad gestural strokes or in taches (patches), the painter's marks could be almost metonymic, standing for the varied textures and effects observed in nature. Hence the personal, expressive tactility of the sketch came to replace the laboured, *trompe-l'oeil* illusionism and blended brushwork codified in the « finished » historic landscape. » (Anthea Callen, *The Art of Impressionism : Painting Technique and the Making of Modernity*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000, p. 11).

⁶⁶⁹ Au XIX^e siècle, la perception de la matière valorise donc les choix des peintres, elle n'est pas seulement un accident et sa présence n'est pas exclusivement négative comme elle pouvait l'être, par exemple, dans *La Dentellière* de Vermeer, tableau au sujet duquel Didi-Huberman écrit : « Le pan en ce sens est un risque pour la pensée, mais c'est le risque même que propose la peinture, lorsqu'elle s'avance, lorsqu'elle fait front : car, lorsqu'elle s'avance, la matière de la représentation, tout représenté est en risque d'écroulement. » (Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 318).

⁶⁷⁰ Denys Riout remarque que cela s'accompagne d'une crainte de la fin de la peinture qui s'exprime, notamment, par l'apparition, dans les journaux, de monochromes comiques, tableaux qui n'étant pas inspirés par un récit, suggèrent au contraire, par leur matière, une histoire. Ainsi, ces monochromes peuvent être intitulés « Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige » ou encore « Passage de la Mer Rouge, après la traversée des Hébreux et avant l'arrivée des Égyptiens » (Denys Riout, « La tentation du monochrome au XIX^e siècle », *Les fins de la peinture*, Démoris, René (dir.), Paris, Jonquères, 1990).

la matière picturale et non, comme on aurait pu s'y attendre, le plus petit motif figuratif qui serait le comble d'une perception rapprochée. Dès que le spectateur la perçoit, toute illusion, toute ressemblance disparaît, et la vocation mimétique de la peinture se trouve compromise. En affichant sa propre matière, tantôt par des épaisseurs et par des effets de facture, tantôt par des aplats où s'affirment la couleur pure et la résistance du support, la peinture moderne effectue un déplacement de taille : ce qui devait être le point culminant d'une visibilité toute puissante débouche plutôt sur une sorte de point aveugle où les habitus perceptuels se trouvent contrariés. Le spectateur se voit confronté à un changement d'objet qui signale un changement de paradigme pictural : à la place de la fenêtre surgit en effet ce que Balzac a si bien nommé dans son célèbre *Chef-d'œuvre inconnu* : une muraille de peinture⁶⁷¹. Voilà pourquoi la période sous examen nous semble fournir un terrain particulièrement propice à l'étude du détail, un détail qui, rendu à son comble, trompe les attentes et oblige à une révision du dispositif même de la représentation.

Conformément à la méthode que nous nous sommes imposée dans les précédents chapitres, nous proposons d'étudier le rôle du détail par le biais des textes qui en gardent la trace. Il s'agira ici de textes sur l'art et, en particulier, de romans mettant en scène des artistes. On ne s'étonnera pas de l'attention accordée ici à des écrits de fiction. Comme nous l'avons signalé dès l'introduction, en matière de représentation, les élaborations de l'imaginaire occupent une place aussi significative que toute autre forme de document. D'autre part, et de manière plus spécifique, il faut rappeler que les écrivains se sont, pour beaucoup, affirmés comme un public privilégié de la peinture moderne, un très grand nombre s'étant d'ailleurs livrés à la critique d'art⁶⁷². Il faut aussi considérer que l'avènement du modernisme a placé les écrivains comme les peintres face aux mêmes défis, la crise des approches traditionnelles de la représentation ayant porté les premiers comme les seconds à réexaminer les moyens de leur art. L'évolution du statut des peintres et des

⁶⁷¹ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, 1994 [1832], p. 66.

⁶⁷² La pratique de la critique d'art est, en effet, apparue comme un moyen de subsistance pour des auteurs qui faisaient leurs armes en littérature. Cela a été le cas de Baudelaire et de Zola, deux auteurs dont nous avons très souvent évoqué les textes de critique d'art.

écrivains depuis la fin de l'ancien régime explique que le XIX^e siècle ait affectionné les romans sur l'art où des personnages d'artistes, notamment des peintres, jouent un rôle d'*alter ego* permettant aux écrivains de projeter et de négocier les changements qui les affectent, dans leur statut et dans leur pratique⁶⁷³. Ces romans sur l'art présentent des cas particuliers d'*ekphraseis*, du type de ceux que l'on trouverait dans la critique d'art, ce qui n'est pas étonnant étant donné que les descriptions avaient longtemps été assimilées à de beaux développements⁶⁷⁴. Les commentaires de tableaux fournissaient aux auteurs l'occasion d'introduire dans leurs romans des questionnements esthétiques partagés par la littérature et la peinture. Ces récits empruntant le plus souvent leurs sujets à la scène artistique contemporaine, les *ekphraseis* y revêtent la dimension d'une critique d'art en train de se faire, que l'œuvre à laquelle renvoie la description ait existé ou non.

Cette volonté de rapprocher l'écriture de la pratique de la peinture, qui s'exprime notamment par l'élargissement du terme générique d'*artiste* aux écrivains, semble être à l'origine du déni de certaines différences. En effet, on ne rencontre pas dans les romans des descriptions consacrées à ce que nous venons de signaler comme le renversement de perspective induit par l'attention portée au détail : l'apparition d'un substrat matériel – support et pigments de couleur – qui dévoile, finalement, les conditions d'existence de la représentation⁶⁷⁵. Exception faite d'allusions ponctuelles à une odeur de térébenthine,

⁶⁷³ En effet, comme l'écrit Philippe Hamon : « C'est donc le siècle où la littérature va devoir désormais se situer par rapport à l'image selon des rapports de concurrence, de fascination, de rejet, de collaboration, plus ou moins subis, maîtrisés ou acceptés par les écrivains. » (Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 246).

⁶⁷⁴ Philippe Hamon développe ainsi une définition étymologique de l'*ekphrasis* comme élément autonome : « Il s'agit donc d'un beau développement « détachable » (*ek*), la partie d'un texte qui décrit artistiquement un objet déjà constitué comme une œuvre d'art. On comprend donc que s'y ébauchent à la fois une conception de la description littéraire comme valeur autonome, comme morceau de bravoure indépendant où s'inscrit une sorte de métalangage incorporé (une « mise en abyme » de l'œuvre d'art) et où, sans doute, s'esquissent les premiers linéaments de ce qui va se constituer peu à peu comme le discours de la critique littéraire et celui de la critique d'art. » (Philippe Hamon, *La Description littéraire : De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991, p. 8).

⁶⁷⁵ Comme le remarque Philippe Déan : « ... si le critique est disposé à reconnaître un travail de la matière, son effet en tant que matière colorée doit rester dans les limites du trait, de la distinction des formes ; il doit pouvoir se résumer dans l'efficacité d'un signe descriptif. » (Philippe Déan, « Deux sortes de peinture », *Recherches sur Diderot et sur l'encyclopédie*, n° 22, 1997, p. 56).

mentionnée par Maupassant⁶⁷⁶, ou au bruit du tapotement d'un pinceau sur la toile, perçu à travers la porte d'un atelier chez Mirbeau⁶⁷⁷, l'aspect proprement matériel du médium est négligé alors que la peinture invite, de façon toujours plus pressante, la littérature à se poser la question suivante : comment décrire la matière picturale lorsqu'elle ne représente rien ? Les écrivains passent ainsi sous silence cette réflexivité, cette opacité de la peinture qui commence à se manifester. Par exemple, Zola met dans la bouche de Claude, le héros de *L'Œuvre*, une remarque révélatrice : selon le peintre, Courbet ne se serait pas distancié de la tradition classique autrement que par le choix de ses sujets.

Puis, l'autre est venu, un rude ouvrier, le plus vraiment peintre du siècle, et d'un métier absolument classique, ce que pas un de ces crétins n'a senti. Ils ont hurlé, parbleu ! Ils ont crié à la profanation, au réalisme, lorsque ce fameux réalisme n'était guère que dans les sujets ; tandis que la vision restait celle des vieux maîtres et que la facture reprenait et continuait les beaux morceaux de nos musées...⁶⁷⁸

Pourtant, à de nombreux égards, Courbet a innové dans son traitement de la matière picturale. Les épaisseurs dont le peintre, un amateur de la spatule, tirait de nombreux effets, se sont manifestées dans ses œuvres, à des degrés divers, tout au long de sa carrière⁶⁷⁹. Le point de vue du personnage de Zola est loin d'être unique et, de manière générale, les auteurs continuent à chercher le sens de l'image du côté du représenté⁶⁸⁰. Ainsi, devaient-ils

⁶⁷⁶ « Une vague odeur engourdissante de peinture, de térébenthine et de tabac flottait, captée par les tapis et les sièges ; et aucun bruit ne troublait le lourd silence que les cris vifs et courts des hirondelles qui passaient sur le châssis ouvert, et la longue rumeur confuse de Paris à peine entendue par-dessus les toits. » (Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, Paris, Gallimard, 2002 [1889], p. 31).

⁶⁷⁷ Il s'agit du son perçu à travers la porte de l'atelier par le personnage principal de *Dans le ciel* : « Et l'oreille tendue au moindre bruit, j'écoutai le tapotement de sa brosse, sur la toile ; et les jurons rauques, auxquels le paon, de temps en temps, répondait par un cri. » (Octave Mirbeau, *Dans le ciel*, Caen, L'Échoppe, 1989 [1893], p. 140).

⁶⁷⁸ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [1886], p. 65.

⁶⁷⁹ « Significantly enough, there is rarely any sky in these landscapes, if such they may be called, for in reality they are "natural interiors", portraits of rock-formations, where the very flow of the water is transformed into a rich and opaque impasto. » (Linda Nochlin, *Gustave Courbet : A Study of Style and Society*, New York et Londres, Garland Publishing, 1976, p. 163).

⁶⁸⁰ « Le regard approché ne sait pas « faire la différence » [...]. Mais cet effet du premier plan ou encore d'« espace trop proche » est peut-être plus tyrannique encore, plus souverain, il me semble, dans les parties « non

proposer un point de vue adéquat, choisir une distance qui permettait de saisir le motif sans que surgisse l'épaisseur de pâte mettant fin à l'illusion.

A – Le problème de la distance de l'observateur

Dans la perspective de notre recherche, le rapport à la matière picturale soulève avant tout le problème de distance à laquelle se situe le spectateur. Cette question est souvent abordée dans les romans. Dans *La Toison d'or*, par exemple, Théophile Gautier scénographie de façon très adroite le mouvement du spectateur vers le tableau et le basculement qui s'opère entre le visuel et le tactile :

À l'aide de fortes lorgnettes, notre amoureux scrutait sa beauté jusque dans les touches les plus imperceptibles. Il admirait la finesse du grain, la solidité et la souplesse de la pâte, l'énergie du pinceau, la vigueur du dessin, comme un autre admire le velouté de la peau, la blancheur et la belle coloration d'une maîtresse vivante : sous prétexte d'examiner le travail de plus près, il obtint une échelle de son ami le bedeau, et, tout frémissant d'amour, il osa porter une main téméraire sur l'épaule de la Madeleine. Il fut très surpris, au lieu du moelleux satiné d'une épaule de femme, de ne trouver qu'une surface âpre et rude comme une lime, gaufrée et martelée en tous sens par l'impétuosité de brosse du fougueux peintre. Cette découverte attrista beaucoup Tiburce, mais, dès qu'il fut redescendu sur le pavé de l'église, son illusion le reprit⁶⁸¹.

Déjà, au siècle précédent, Diderot situait aussi la performance picturale dans la différence entre la vision rapprochée et la vision éloignée : « On n'entend rien à cette magie. [...] Approchez-vous tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous tout se crée et se reproduit »⁶⁸². Alors que l'examen des détails dépendait jusque-là des choix d'un spectateur, de son intérêt pour un aspect particulier de la représentation ou encore de son jugement esthétique, le détail de matière qui s'impose dans la peinture moderne semble

scénographiques » du tableau, - un lointain qui fait empatement coloré, par exemple, et donc qui s'approche, malgré perspective, malgré *mimesis*, par l'effet même de sa lourdeur, de sa matérialité. » (Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 53).

⁶⁸¹ Théophile Gautier, « La toison d'or » [1845], *Romans, contes et nouvelles* (Tome I), Paris, Gallimard, 2002, p. 789.

⁶⁸² Denis Diderot, « Salon de 1763 », *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 1984, p. 220.

dépendre, lui, exclusivement d'un phénomène de distance. Or cela prenait une résonance toute particulière dans un contexte où les auteurs se réclamaient d'une approche scientifique qui apparentait leur regard à celui de véritables entomologistes ; ces observateurs, nous l'avons suggéré, s'imaginaient munis d'instruments optiques, tels des loupes et des microscopes, pour observer le monde au plus près avant de le restituer dans leurs romans⁶⁸³. Partant du principe qu'il fallait, pour bien posséder la réalité à décrire, en connaître les moindres détails, les romanciers s'imposaient une observation très rapprochée qui pouvait poser problème dans le cas où l'objet était un tableau affichant sa facture, ce qui était de plus en plus le cas chez les peintres indépendants. L'apologie de l'observation minutieuse que l'on rencontre en filigrane des romans d'obédience réaliste ne convenait donc plus à la saisie de la peinture, en raison de sa récente évolution. Le détail de matière témoignait en effet d'une perception confrontée à un seuil inacceptable, l'apparition du substrat matériel de l'œuvre contaminant l'entièreté du tableau et compromettant sa perception. S'impose alors, de manière pressante pour l'observateur, la nécessité de discriminer la bonne et la mauvaise distance.

Chez Maupassant, cette question de la distance est assimilée au mouvement du peintre lui-même face à son modèle ; mais elle n'est pas vécue comme problématique puisqu'elle permet de mieux saisir des nuances expressives : « Tantôt il s'éloignait d'elle, fermait un œil, se penchait pour bien découvrir tout l'ensemble de son modèle, tantôt, il s'approchait tout près pour noter les moindres nuances de son visage, les plus fuyantes expressions, et saisir et rendre ce qu'il y a dans une figure de femme de plus que l'apparence visible... »⁶⁸⁴ On reconnaît bien là l'idée qu'on découvre mieux en s'approchant et que la perception d'ensemble n'est pas remise en cause par trop de proximité. Il devait en aller de même pour l'observation de la peinture : « En face d'un tableau, d'un morceau de sculpture comme en face de la nature, on saisit d'abord l'aspect

⁶⁸³ Les occurrences de telles considérations ne manquent pas. Citons, à titre d'exemple, les Goncourt : « Il se peut que le beau aujourd'hui soit enveloppé, enterré, concentré... Il faut peut-être, pour le trouver, de l'analyse, une loupe, des yeux de myope, des procédés de physiologie nouveaux... Voyons, tiens, Balzac ? » (Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996 [1867], p. 419).

⁶⁸⁴ Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, Paris, Gallimard, 2002 [1889], p. 49.

des masses. Ce n'est qu'après cette impression première qu'on descend au détail, et qu'instinctivement on recherche dans le morceau l'impression qu'a fait éprouver l'ensemble »⁶⁸⁵. Le salonnier auquel on doit ces commentaires ne mentionne pas ce qu'il advient lorsqu'on s'approche si près que les détails perdent la capacité de générer l'illusion. En évoquant le baiser que pose Marcel sur la joue d'Albertine, Proust se montre, lui, sensible au vertige et au changement de perspective que peut provoquer une perception rapprochée :

D'abord 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. [...] Bref, de même qu'à Balbec, Albertine m'avait souvent paru différente, maintenant – 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 enferme – dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis ; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celle que j'avais vue en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place à une autre. Du moins tant que je ne l'avais pas touchée, cette tête, je la voyais, un léger parfum venait d'elle jusqu'à moi. Mais hélas ! – car pour le baiser, nos narines et nos yeux sont aussi mal placés que nos lèvres mal faites – tout d'un coup, mes yeux cessèrent de voir, à son tour mon nez s'écrasant ne perçut plus aucune odeur, et sans connaître pour cela davantage le goût du rose désiré, j'appris à ces détestables signes, qu'enfin j'étais en train d'embrasser la joue d'Albertine⁶⁸⁶.

La description que Proust fait du regard qui s'approche est subtile et prend en compte les changements de perception accompagnant les variations d'échelle. Anticipant la métaphore photographique qui apparaît quelques lignes plus bas dans son texte, l'auteur évoque le

⁶⁸⁵ W. Flaner, *Le Salon de 1857*, Paris, H. Lefèvre, 1857, p. 16.

⁶⁸⁶ Marcel Proust, « Le Côté de Guermantes », *À la recherche du temps perdu* (Tome II), Paris, Gallimard, 1989, p. 660.

grain, c'est-à-dire les petites aspérités que finit par révéler la matière lisse lorsqu'on la considère de trop près⁶⁸⁷.

De même, *Le Chef-d'œuvre inconnu*⁶⁸⁸ de Balzac présente une réflexion pertinente sur le seuil qui sépare la *mimesis* absolue de ce que Daniel Arasse appelle « la matière imageante en gestation »⁶⁸⁹. À l'instar d'Horace, poète auteur du célèbre précepte : « La poésie sera comme la peinture : l'une te prendra davantage si tu te tiens plus près ; et une autre si tu te retires un peu plus loin »⁶⁹⁰, Balzac semble fasciné par les effets problématiques de la proximité avec la peinture. Lorsque Frenhofer, qualifié de peintre de génie, explique à son disciple et au jeune Poussin les secrets de son art, il les invite à s'approcher pour mieux voir le travail de transmutation qu'il effectue sur la toile : « “Approchez, vous verrez mieux ce travail. De loin, il disparaît. Tenez ? Là il est, je crois, très remarquable.” Et du bout de sa brosse, il désignait aux deux peintres un pâté de couleur claire »⁶⁹¹. C'est tout le paradoxe de la peinture classique qui est exprimé ici. Pour apprécier un tableau, il faut en observer les effets de loin ; si le spectateur s'approche dans le but d'examiner la technique employée par l'artiste (signalons que le roman de Balzac pose d'emblée la technique de Frenhofer comme exemplaire), la part de l'illusion devient de plus en plus ténue⁶⁹². Ainsi, paradoxalement, le travail du peintre perd toute sa valeur au moment même où le spectateur le perçoit.

⁶⁸⁷ Notons que, déjà au siècle précédent, Diderot accordait une grande importance au tactile dans la perception des œuvres. Comme l'explique Olivier Asselin : « Pour le philosophe en effet, c'est le toucher qui nous permet d'acquérir la notion de « distance », l'assurance de « l'existence des objets hors de nous lorsqu'ils sont présents à nos yeux », de constater même « leur présence ». » (Olivier Asselin, « Le marbre et la chair : le modèle tactile dans l'esthétique matérialiste de Diderot », *Études françaises*, n° 2, vol. 42, 2006, p. 13).

⁶⁸⁸ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, 1994 [1832].

⁶⁸⁹ Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 275.

⁶⁹⁰ Cette traduction est empruntée à Daniel Arasse (*Ibid.*, p. 239).

⁶⁹¹ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, 1994 [1832], p. 67.

⁶⁹² Bernard Vouilloux théorise ce problème en ces termes : « C'est la convergence de ces indications et elle seule qui forme l'image ressemblante, la figure. Pris indépendamment de cette configuration, le point, la ligne, la tache, éléments non mimétiques, sont susceptibles d'entrer dans d'autres combinaisons, à l'intérieur desquelles ils rempliront des fonctions différentes : ils peuvent alors être regardés « comme signe de l'objet réel et de ses parties au sens morphologique », tel le point qui, dans l'exemple de Schapiro, sera tantôt tête de clou, tantôt bouton, tantôt pupille ; ils peuvent aussi n'être réductibles à aucune signification mimétique, telles

L'œuvre de Frenhofer, dont la toile ne présente plus qu'un amas informe de matière, met en doute la croyance dans le pouvoir de transmutation, voire de transsubstantiation de la peinture puisque l'enjeu est de changer un substrat inerte en chair vivante. Il s'agit bien, de part et d'autre, d'une opération tégumentaire. Frenhofer aurait tout d'abord obtenu, selon sa propre description du processus, ses effets lumineux par superpositions de touches, mais il lui a fallu ensuite caresser ses contours pour atténuer toute trace d'épaisseur. On comprend mieux alors le constat que fait Poussin : « Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture »⁶⁹³. Or cette muraille de peinture renvoie directement à la résistance du support qui, avec la composante pigmentaire, constitue l'une des caractéristiques les plus concrètes du tableau. Paradoxalement, puisque l'apparition de l'image nécessite une prise de distance, les deux peintres doivent s'approcher de la toile de Frenhofer et se pencher pour apercevoir un pied, seul élément figuratif épargné par les débordements matiéristes ; il leur semble alors que la peinture a caché, en le recouvrant, le sujet du tableau auquel ils ne peuvent plus accéder : « "Il y a une femme là-dessous" s'exclama Porbus en faisant remarquer à Poussin les diverses couches de couleur que le vieux peintre avait successivement superposées en croyant perfectionner sa peinture. »⁶⁹⁴ L'échec de la transsubstantiation est ici lié, on le voit bien, à l'incapacité de l'œuvre de trouver son point d'achèvement.

Balzac évoque de façon récurrente un autre seuil, celui de la limite à partir de laquelle l'œuvre serait finie⁶⁹⁵. Dès le début du roman, préfigurant son ultime échec, Frenhofer avertit Poussin : « Vois-tu, petit, il n'y a que le dernier coup de pinceau qui compte. Porbus en a donné cent, moi, je n'en donne qu'un. Personne ne nous sait gré de ce

les taches de couleur qui, dans la peinture impressionniste, figurent, à une certaine distance, le feuillage d'un arbre. » (Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 1994, p. 87).

⁶⁹³ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, 1994 [1832], p. 66.

⁶⁹⁴ *Ibid.*

⁶⁹⁵ La fin de la peinture fait partie des problématiques du XIX^e siècle. On rencontre cette préoccupation chez Baudelaire qui écrit : « ... en général, ce qui est fait n'est pas fini [...] et une chose très-finie peut n'être pas finie du tout. » (Charles Baudelaire, « Salon de 1845 », *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 297).

qui est dessous. Sache bien cela ! »⁶⁹⁶ À plusieurs reprises, Balzac fait allusion à ce dosage subtil où l'effort technique s'abolit et culmine dans la *mimesis*⁶⁹⁷: « Il y a de la vérité ici, dit le vieillard en montrant la poitrine de la sainte. _ puis, ici, reprit-il en indiquant le point où sur le tableau finissait l'épaule. » Cette obsession n'est pas sans rappeler une préoccupation majeure de la littérature d'ambition réaliste qui, comme le remarque Ricardou⁶⁹⁸, éprouve des difficultés à arrêter la description, à identifier quel sera le dernier détail retenu. S'il ne saurait y avoir de dernier détail dans l'aperception de la peinture, il y a cependant une limite au-delà de laquelle la nature du tableau change irrémédiablement. La remise en cause de l'idée de finitude du tableau ou du roman⁶⁹⁹ redouble le sentiment que la perception peut faire l'objet d'un approfondissement continu, que le visible n'a pas de limites. Au XIX^e siècle, le détail est donc un des lieux privilégiés où s'exerce le travail sur les seuils entre l'art et la réalité.

En ce qui concerne la toile de Frenhofer, l'accumulation de matière ferait figure d'exception monstrueuse et ne relèverait que de la folie d'un vieillard ; Porbus et Poussin s'accordent sur un mot pour décrire le phénomène : il n'y a, selon eux, *rien* sur la toile. Les

⁶⁹⁶ Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, 1994 [1832], p. 48.

⁶⁹⁷ « ... trois ou quatre touches puis ici deux coups de pinceau, là un seul. » (*Ibid.*, p. 47 puis 48).

⁶⁹⁸ « La description naturaliste essaie de tenir un juste milieu entre la notation minimale et les expansions à quoi ses propres tendances la portent et qui, fouillant trop minutieusement les détails, risqueraient à la fois de noyer l'objet référé (et son sens) et d'enliser la narration événementielle (d'où cette autre question : que donnerait à voir, à lire, un tableau, un texte, qui jouant complètement le jeu de la description, atomiserait la surface picturale et libérerait, démesurément grossi, le détail ?) » (Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 19).

⁶⁹⁹ À titre d'exemples, citons deux textes qui rendent bien compte de cette crise de la définition dont procède l'interrogation sur la fin de l'œuvre. Mallarmé, en 1874, écrit ceci : « Chargé par le vote indistinct des peintres de choisir, entre les peintures présentées dans un cadre, ce qu'il existe, véritablement, du tableau, pour nous les mettre sous les yeux, le jury n'a d'autre chose à dire que : ceci est un tableau ou encore : voilà qui n'est point un tableau. » (Stéphane Mallarmé, « Pour Whistler » [1888], *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1998, p. 337). Dans la Préface de Pierre et Jean (1887), Maupassant fait remarque similaire : « Or le critique qui, après *Manon Lescaut*, *Paul et Virginie*, *Don Quichotte*, *Les Liaisons dangereuses*, *Werther*, *Les affinités électives*, *Clarisse Harlowe*, *Émile*, *Candide*, *Cinq-Mars*, *René*, *Les Trois Mousquetaires*, *Mauprat*, *Le Père Goriot*, *La Cousine Bette*, *Colomba*, *Le Rouge et le Noir*, *Mademoiselle de Maupin*, *Note-Dame de Paris*, *Salammbô*, *Madame Bovary*, *Adolphe*, *M. de Camors*, *L'Assommoir*, *Sapho*, etc., ose encore écrire : « Ceci est un roman et cela n'en est pas un » me paraît doué d'une perspicacité qui ressemble fort à de l'incompétence » (Guy de Maupassant, « Préface », *Pierre et Jean*, Paris, Flammarion, 1999 [1887], p. 15).

deux peintres confondent ainsi, d'une certaine manière, voir et reconnaître. Pour eux, la peinture ne pourrait s'incarner que dans la figuration, en l'occurrence dans la figuration d'un corps beau, jeune, vivant... et féminin. Cherchant à définir ce qui différenciait la simple bonne peinture de ses propres chefs-d'œuvre, Frenhofer remarquait : « Qu'y manque-t-il ? Un rien, mais ce rien est tout. Vous avez l'apparence de la vie mais vous n'exprimez pas son trop plein qui déborde... ». Cette oscillation entre le rien, élément non-figuratif et par le fait même in-signifiant, et le tout, *mimesis* parfaite, nourrit l'idée qu'une œuvre peut atteindre la plus entière complétude. La ténuité de ce seuil entre *tout* et *rien* s'exacerbe dans la notion d'incarnat que Didi-Huberman⁷⁰⁰ développe à partir de la lecture de Balzac et de Diderot. Il s'agit de l'idéal d'une peinture qui, ayant trouvé un juste équilibre entre l'opacité et la transparence de la matière, entre sa profondeur et sa surface, pourrait rendre l'illusion de la vie, la peinture et la chair constituant deux dispositifs analogues de couches interdépendantes.

Bien que *Le Chef-d'œuvre inconnu* ait été rédigé en 1832 et qu'il mette en scène des peintres de l'époque classique, on peut déjà établir l'influence dans ce roman de la peinture moderne dont Delacroix présentait les premières caractéristiques. Vers la fin du siècle, alors que « les maçons de la peinture », tels que les désigne la comtesse du roman de Maupassant *Fort comme la mort*⁷⁰¹, se trouvent au cœur des débats concernant l'art moderne, les romans sur l'art continuent à exclure la matière picturale de leurs descriptions. Il arrive parfois qu'on l'évoque en filigrane, lorsqu'il s'agit pour les romanciers d'aborder le travail du peintre à proprement parler, car c'est le moment où ne se pose pas nécessairement la finalité du travail. Souvent, cette tension entre la figuration et la matérialité de l'œuvre sert à mettre en scène des peintres déçus ou découragés, qui prennent du recul par rapport à leur art et en découvrent alors la vanité. Ainsi, confronté à l'attrait amoureux que suscite en lui

⁷⁰⁰ « L'incarnat serait donc, autre fantôme, le coloris en acte et en passage. Une tresse de la surface et de la profondeur corporelles, une tresse de blanc et de sang... » (Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 25).

⁷⁰¹ Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, Paris, Gallimard, 2002 [1889], p. 37.

son modèle, un personnage de Maupassant voit sa peinture perdre son sublime comme si la magie de l'art, confrontée à la force de séduction du réel, cessait d'opérer pour lui :

Il s'en alla dans un coin triturer sa palette ; mais, tout en vidant sur la fine planchette les tubes de plomb d'où sortaient, en se tordant, de minces serpents de couleur, il se retournait de temps en temps pour regarder la jeune fille absorbée dans sa lecture. Son cœur se serrait, ses bras tremblaient, il ne savait plus ce qu'il faisait et brouillait les tons en mêlant les petits tas de pâte, tant il retrouvait soudain devant cette apparition, devant cette résurrection, dans ce même endroit, après douze ans, une irrésistible poussée d'émotion⁷⁰².

Dans *L'Œuvre*, la peinture est présentée comme dérisoire du point de vue de Christine : « Une poussière, un rien, de la couleur sur de la toile... » Une nouvelle fois, le mot rien employé nominalement vient souligner une impuissance à reconnaître le rôle de la matière dans la production de l'image.

B - La matière picturale et ses enjeux sociaux

Il faut peut-être imputer cette situation au fait que la matière picturale renvoie le peintre à sa simple condition d'artisan, d'homme de métier, plutôt qu'à celle de démiurge inspiré⁷⁰³. Invoquant le travail de Claude⁷⁰⁴, Zola fait allusion à un outil particulier du peintre dans ses descriptions : il s'agit du couteau que Claude utilise non pas pour nettoyer sa palette mais plutôt pour gratter sa toile et recommencer la partie du tableau dont il n'est pas satisfait. Une trop grande épaisseur de matière appelle donc éradication et reprise ; elle évoque l'échec. L'auteur n'a d'ailleurs pour la décrire que des termes péjoratifs : « un empâtement de tons lourds, un effort épaissi et fuyant du dessin ». ⁷⁰⁵ Le personnage

⁷⁰² Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, Paris, Gallimard, 2002 [1889], p. 200.

⁷⁰³ On rencontre encore chez les frères Goncourt des traces de l'idée que le rôle de l'artiste est de transcender sa matière : « la pensée, l'élévation de l'Idée doivent faire et réaliser cette chose plastique et d'une chimie si matérielle : la Peinture. » (Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996 [1867], p. 250).

⁷⁰⁴ Émile Zola, *L'œuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [1886], p. 283.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 386.

travaillant à la brosse plutôt qu'au pinceau, on comprend qu'il se soit livré à un traitement plus rugueux de la matière.

Dans le roman des Goncourt, *Manette Salomon*, les allusions à la matière picturale sont rares et aisées à recenser ; elles sont aussi sous-tendues par des considérations sur le matériel et la technique utilisés. Ainsi, pour Crescent, la peinture est affaire de poids sur la palette ; son art le met aux prises avec une matière résistante, faisant de lui un véritable travailleur :

J'ai toujours les brosses et la palette du tableau que je peins... Changer de palette et de brosses, c'est changer d'harmonie... Ma palette, vous le voyez, c'est comme une montagne... J'ai de la peine à la porter... La brosse sèche mord comme un burin, cela devient un outil résistant⁷⁰⁶.

Chez Coriolis, la manipulation des ingrédients s'est transportée sur le tableau : « plein de retroussis de pinceau, d'accentuations qui, dans les masses, relevaient un détail, jetaient de l'esprit sur une figure, sur une silhouette. »⁷⁰⁷ Il semblerait ainsi que les auteurs donnent à voir, à travers leurs descriptions, la résistance que peut opposer à un artiste la matière de son art.

C - La matière comme circonstance particulière du récit

Ces précisions sur le travail des peintres et sur les techniques qu'ils emploient interpellent le projet romanesque en tant que tel. Elles répondent à la fascination des écrivains de l'époque pour les types sociaux, saisis dans leur entourage, leur décor et leur pratique, à l'aide d'un vocabulaire spécialisé qui leur confère un supplément de réalité⁷⁰⁸.

⁷⁰⁶ Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996 [1867], p. 391.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 237.

⁷⁰⁸ On trouve de nombreuses mentions de cette tendance, parmi lesquelles les recommandations de Francis Wey qui écrit dans un ouvrage paru en 1845 : « Depuis quelques années, divers principes de néologismes se sont introduits, que nous signalons à mesure qu'ils s'offrent à notre pensée : l'un des plus féconds consiste en l'introduction d'une quantité de termes techniques, empruntés à la pratique des métiers et des arts. [...] Quand on fait œuvre de poésie, on n'a pas pour but de passer pour un naturaliste, pour un herboriste, pour un architecte ou pour un maçon. Quelques amateurs trouvent qu'il est bien, si l'on parle d'une parure de femme, de traiter cette matière *ex professo*, c'est-à-dire en couturière. Ne craignent-ils pas que ces détails mécaniques ne détruisent le prestige qu'ils espéraient produire ? En général, rien n'est éloigné du beau et du sentiment

De cette façon, les accessoires d'atelier abondent dans les romans sur l'art où sont toujours mentionnés la palette et les tubes de couleur, en plomb ou en fer-blanc, dont l'invention a révolutionné la peinture du XIX^e siècle. Si Zola n'y fait qu'une brève allusion⁷⁰⁹, les Goncourt s'attardent sur cet outillage de peintre :

Sur un coin du coffre qui portait cela, une boîte à couleurs ouverte faisait briller, du brillant perlé de l'ablette, de petits tubes de fer-blanc, tachés et baveux de couleur, au milieu desquels de vieux tubes vides et dégorgés avaient le chiffonnage d'un papier d'argent⁷¹⁰.

Le pigment coloré devient donc un élément de récit, dans la mesure où il fait partie des instruments de travail de l'artiste et relève de ses secrets techniques. La matière picturale n'est pas, dans ces cas précis, mise en relation avec le représenté ni avec une forme particulière d'expressivité.

Dans *L'Œuvre*, Zola décrit ainsi les procédés de Claude :

Il proscrivait l'huile, en parlait comme d'une ennemie personnelle. Au contraire, l'essence faisait mat et solide ; et il avait des secrets à lui qu'il cachait, des solutions d'ambre, du copal liquide, d'autres résines encore qui séchaient vite et empêchaient la peinture de craquer. Seulement, il devait ensuite se battre contre des embus terribles, car ses toiles absorbantes buvaient du coup le peu d'huile des couleurs. Toujours la question des pinceaux l'avait préoccupé : il les voulait d'un emmanchement spécial,

poétique comme la manutention, et le premier soin de ceux qui mettent en scène un opéra, est de cacher les ficelles qui font mouvoir les décorations.

On ne doit user des termes de la science que quand le langage ordinaire ne fournit aucun vocable ; s'il s'agit, par exemple, de plantes, d'arbustes exotiques, et nouvellement importés sous des désignations en us : dans ce cas même, il est des artifices de style pour présenter les mots à la pensée, sans déchirer l'oreille. Depuis qu'on a exhumé les modes du seizième siècle et celles du moyen âge ; depuis qu'on a fouillé l'Orient, on en a rapporté un vocabulaire de *bric à brac* intelligible pour les marchands de curiosités, mais pour nul autre qu'eux.

La chimie, la physique, ont fourni leur pierre à cette Babel lexicologique. Comme on veut paraître, à ce sujet, d'autant plus savant qu'on l'est moins, on diapre le style d'une foule de termes qui ne doivent pas quitter le laboratoire. [...] Les critiques de la peinture nous entretiennent de *pâtes*, de tons *réchauffés dans le bitume*, de glacis, de frottis, etc. Quelle cuisine est-ce là, et comment le public s'y reconnaîtra-t-il, s'il n'est peintre, vitrier, faiseur d'enseignes ou droguiste ? » (Francis Wey, *Remarques sur la langue française, sur le style et la composition littéraire* (Tome II), Paris, Didot, 1845, p. 242-245).

⁷⁰⁹ « Il vida un tube de bleu sur sa palette » (Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [1886], p. 64).

⁷¹⁰ Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996 [1867], p. 218.

dédaignant la martre, exigeant du crin séché au four. Puis, la grosse affaire était le couteau à palette, car il l'employait pour les fonds comme Courbet ; il en possédait une collection, de longs de flexibles, de larges et trapus, un surtout, triangulaire, pareil à celui des vitriers, qu'il avait fabriqué exprès, le vrai couteau de Delacroix. Du reste, il n'usait jamais du grattoir, ni du rasoir, qu'il trouvait déshonorants. Mais il se permettait toutes sortes de pratiques mystérieuses dans l'application du ton, il se forgeait des recettes, en changeait chaque mois, croyait avoir brusquement découvert la bonne peinture, parce que, répudiant le flot d'huile, la coulée ancienne, il procédait par des touches successives béjoitées, jusqu'à ce qu'il fût arrivé à la valeur exacte⁷¹¹.

L'auteur, on le voit, convoque un riche lexique, spécialisé au point d'en être sibyllin. On remarquera que les secrets de la peinture de Claude se résument à des effets de cuisine ; il n'est pas question des mystères de la création que révélerait une attention portée à la facture du tableau ni d'un examen de l'œuvre finie comme lieu de rencontre entre un style et un motif. Curieusement aussi, alors que la matière picturale et ses modes d'application font l'objet de nombreuses descriptions et qu'on ne compte plus les occurrences de tubes de peinture, les romans sur l'art ne font aucune mention de la toile dont la fabrication, qui commençait à s'industrialiser, donnait lieu à une standardisation des formats et à des traitements particuliers des surfaces. En effet, dans le but de reproduire la texture des toiles traditionnelles, on prenait désormais soin d'imprimer un relief quadrillé sur les nouveaux supports. Or il s'agissait d'un relief qui, apparaissant sous la peinture, n'appartenait pas à la représentation mais servait simplement à mieux accrocher le pigment. On peut donc en déduire que les fabricants comme les peintres gardaient un intérêt pour le caractère tactile de la peinture⁷¹². Cet aspect technique est un des rares éléments qui n'a pas été pris en compte par les auteurs de romans sur l'art ; son absence révèle, encore une fois, le déni des effets de facture propres à la peinture.

⁷¹¹ Émile Zola, *L'Oeuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [1886], p. 283.

⁷¹² Anthea Callen, *The art of impressionism : Painting technique and the making of modernity*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000, p. 25.

D - Le détail de matière

Ainsi, la matière, dans les romans sur l'art, ne fait l'objet de mention que dans la mesure où sa description permet d'évoquer un travail et un milieu spécialisés, c'est-à-dire dans la mesure où elle renvoie aux instruments du peintre. Le détail de facture auquel nous aurions voulu nous attacher, à savoir le fruit d'une activité détaillante qui débouche sur le substrat matériel de la représentation, n'existe pas à proprement parler dans le discours romanesque du temps. De même, la critique d'art ne saisit pas la dimension matérielle de la peinture et ce bien que les auteurs semblent en avoir eu l'intuition comme le signale la récurrence de métaphores négatives convoquant tout un registre de la saleté⁷¹³ pour décrire le traitement de la matière⁷¹⁴. Force est de constater que le détail, tel qu'on le concevait au XIX^e siècle, demeurait toujours un détail figuratif. Cependant, comme on valorisait le tempérament de l'artiste ou de l'auteur d'un récit par le choix et le traitement des détails auxquels il se livrait – et ceci au point où ces derniers se portaient garants de la valeur artistique d'une œuvre – on peut dire que l'acception plus actuelle du détail qui accorde une importance majeure à la perception se trouve néanmoins en germe dans la prose du temps. On atteint là la limite chronologique du corpus puisqu'une fois que l'art pictural innovant a renoncé à la *mimesis* pour accueillir des distorsions et des défigurations appuyées par une facture et un chromatisme expressifs, la matière de la représentation, pleinement affirmée, n'était plus désormais un accident de la perception rapprochée : elle faisait partie prenante de l'ensemble.

Nous avons déjà souligné que le détail, considéré comme le fruit d'une opération de cadrage effectuée par un regard singulier, peut exister indépendamment de l'intention du

⁷¹³ Nicole Dubreuil, « Les métaphores de la critique d'art : le « sale » et le « malade » à l'époque de l'impressionnisme », *La critique d'art en France (1850-1900)*, Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989.

⁷¹⁴ Notons que les caricaturistes, eux, perçoivent souvent cette évolution de la peinture et développent de nombreuses métaphores visuelles pour en rendre compte malgré le caractère graphique de leur médium (fig. 7). Stock, par exemple, présente un détail du tableau de Courbet *La vague* sur la lame d'un couteau (peut-être un couteau à palette) et propose au spectateur : « Vous prendrez bien une tranche de cette peinture légère? » (fig. 8).

peintre. Il peut donc prendre son autonomie par rapport à la représentation lorsque l'observation se détache enfin du sujet au bénéfice de la peinture en tant que telle. On notera qu'il emprunte alors le même vecteur d'autonomisation que l'art pictural en régime moderniste. On rejoint ici la distinction que Daniel Arasse relève dans la langue italienne entre les termes *particolare* et *dettaglio*⁷¹⁵ : le premier correspond à une petite partie de l'image, un élément finement représenté, tandis que le second est le résultat de l'activité de découpage à l'œuvre dans la perception d'un objet visuel. La matière picturale se révèle donc à l'œil qui s'approche lorsqu'elle est perçue à la manière d'un *dettaglio* ; mais elle peut aussi surgir du détail *particolare* auquel on prête une attention soutenue. Tout dépend en dernière analyse de la nature du regard que l'on porte sur l'image et du rapport que l'on entretient avec *la feintise mimétique*⁷¹⁶. Il arrive parfois qu'un élément figuratif laisse voir les « dessous » de la peinture, mettant ainsi à mal tous ses ressorts. Didi-Huberman raconte cette expérience au sujet des fils qui, dans *La Dentellière* de Vermeer, prennent la forme de coulées de peinture et font ainsi apparaître la matière brute au sein de la figuration⁷¹⁷. Le seuil ambigu entre substrat matériel et sujet de représentation peut être franchi lorsque la matière impliquée dans l'opération mimétique redouble dans ses traits caractéristiques ce qu'elle représente. Par exemple, chez Courbet, la facture se calque fréquemment sur les rugosités naturelles que mettent en scène ses paysages⁷¹⁸. De très petits motifs font ainsi l'objet d'une véritable transsubstantiation : les grains de blé soumis au van des *Cribleuses* sont figurés par des éclaboussures de peinture en relief qui, en séchant, forment à leur tour de véritables grains⁷¹⁹. Dans cette perspective, le détail cesse d'être la plus petite unité de ce qui est représenté pour devenir la plus petite unité de la peinture offerte à la perception.

⁷¹⁵ Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 11.

⁷¹⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 80.

⁷¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 294.

⁷¹⁸ Linda Nochlin, *Gustave Courbet : A Study of Style and Society*, New York et Londres, Garland Publishing, 1976, p. 30.

⁷¹⁹ Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1990, p. 153.

1 - La couleur

La picturalité pose donc problème au romancier qui, pour se détacher du sujet et aborder la qualité matérielle de la peinture sans la réduire aux tas de pâte que « triture » le personnage de Maupassant⁷²⁰, doit l'envisager par le biais de l'esthétique et notamment par celui du chromatisme. En effet, les couleurs ont une importance capitale dans le jugement que Zola et les Goncourt⁷²¹, notamment, formulent dans leurs romans sur l'art. Suivant un procès de nature métonymique, le mot couleur est utilisé chez eux à la fois dans son acception visuelle et dans son acception matérielle, c'est-à-dire que la couleur est envisagée comme apparence et comme pigment. Toute perception rapprochée aboutissant au substrat matériel de la représentation mène aussi, en ce qui concerne la peinture, à la couleur absolue (entendre ici au ton unique) et fait surgir, dans cette perspective, l'inquiétant horizon du monochrome⁷²². En filigrane de l'appréciation de la couleur, on trouve évidemment des traces de la vieille querelle qui l'oppose au dessin. Dans *Manette Salomon*, les frères Goncourt ne cessent par exemple de faire l'apologie du coloris audacieux de Coriolis tandis que son double négatif, Garnotelle, propose des couleurs pâles et recueille tous les succès avec une peinture obéissant à un dessin appliqué⁷²³. De même, Zola oppose

⁷²⁰ Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, Paris, Gallimard, 2002 [1889], p. 200.

⁷²¹ Le nom même de *Coriolis*, qui est presque l'anagramme de *coloris*, est significatif de l'importance de la couleur pour ce personnage. (Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996 [1867]).

⁷²² Pol Bury, *Le Monochrome bariolé*. Paris, L'Échoppe, 1991, p. 13.

⁷²³ Les Goncourt décrivent non sans sévérité le travail d'un peintre qui néglige la couleur au profit du dessin : « Garnotelle montrait l'exemple de ce que peut, en art, la volonté sans le don, l'effort ingrat, ce courage de la médiocrité : la patience. À force d'application, de persévérance, il était devenu un dessinateur presque savant, le meilleur de tout l'atelier. Mais il n'avait que le dessin exact et pauvre, la ligne sèche, un contour copié, peiné et servile où rien ne vibrait de la liberté, de la personnalité des grands traducteurs de la forme, de ce qui, dans un beau dessin d'Italie, ravit par l'attribution du caractère, l'exagération magistrale, la faute même dans la force ou dans la grâce. Son trait consciencieux, sans grandeur, sans largeur, sans audace, sans émotion, était pour ainsi dire impersonnel. Dans ce dessinateur, le coloriste n'existait pas, l'arrangeur était médiocre, et n'avait que des imaginations de seconde main, empruntées à une douzaine de tableaux connus. Garnotelle était, en un mot, l'homme des qualités négatives, l'élève sans vice d'originalité, auquel une sagesse négative de coloris, le respect de la tradition de l'école, un précoce archaïsme académique, une maturité vieillotte, semblait assurer et promettre le prix de Rome. » (Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996 [1867], p. 146).

au personnage de Claude le bien nommé Dubuche, architecte sans créativité, qui a développé par le travail et l'étude une aptitude pour le dessin géométrique. Il semblerait que ces écrivains préfèrent l'émotion esthétique émanant de la couleur. Quant au dessin dont dépend principalement l'illusion figurative, il provoque l'écœurement de Claude : « tout ce joli, affreux et menteur de l'imitation »⁷²⁴.

Cette ambiguïté du statut de la couleur, oscillant entre visuel et tactile, donne une nouvelle dimension à l'*ekphrasis* que Zola fait du tableau de Claude :

Le Monsieur en veston de velours était ébauché entièrement ; la main, plus poussée que le reste, faisait dans l'herbe une note très intéressante, d'une jolie fraîcheur de ton ; et la tache sombre du dos s'élevait avec tant de vigueur, que les petites silhouettes du fond, les deux femmes luttant au soleil, semblaient s'être éloignées dans le frisson lumineux de la clairière ; tandis que la grande figure, la femme nue et couchée, à peine indiquée encore, flottait toujours, ainsi qu'une chair de songe, une Ève désirée naissant de la terre, avec son visage qui souriait, sans regard, les paupières closes⁷²⁵.

On peut reconnaître, dans cette description de taches et d'aplats de couleur, le sentiment de la matérialité de la peinture, celle du tableau de Manet dont elle est inspirée. L'extrait témoigne aussi de ce que l'auteur a perçu la remise en cause de la perspective par ces affirmations colorées qui introduisent dans le tableau une succession de plans ne relevant pas du contrôle du dessin.

2 - La tache

La tache est intimement liée à la présence physique de la couleur, puisqu'elle la désigne indépendamment de la forme du référent. L'évocation de la tache semble ainsi fournir une alternative aux auteurs qui veulent décrire un tableau en termes d'harmonie chromatique plutôt qu'en termes de réussite compositionnelle plus identifiée à l'agencement des motifs et des figures. Pour Ruskin, cette faculté de percevoir la peinture en tant que telle avant le sujet s'apparente à une prédisposition naturelle : « The whole

⁷²⁴ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [1886], p. 85.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 68.

technical power of painting depends on our recovery of what may be called the innocence of the eye ; that is to say, of a sort of childish perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify, – as a blind man would see them suddenly gifted with sight»⁷²⁶. La conception selon laquelle les stades de la perception se trouvent affectés de coefficients de valeur différents sera maintenue et développée plus tard par Panofsky⁷²⁷, qui relègue au niveau pré-iconographique la perception des couleurs et des formes en tant que telles, indépendamment de tout élément figuratif.

Au XIX^e siècle, la tache apparaît justement comme une métaphore de ce que le tableau a de non figuratif. Zola y a souvent recours lorsqu'il soutient Manet. Ayant repéré la sensibilité de l'écrivain aux aplats de couleur, sensibilité qui s'exprime pleinement dès les premiers textes de critiques d'art de Zola, Daniel Arasse interprète ainsi sa description de l'*Olympia* : « Si Zola préfère en effet Manet à Meissonier, c'est au nom de la peinture contre l'image. Ce qu'il décrit de près n'est pas l'artifice d'une illusion, mais l'expérience physique d'une matière manipulée. » Cependant, chez l'écrivain, la matière picturale n'est présente qu'en tant qu'allusion : il semble qu'elle soit toujours demeurée rétive à la description. Le recours aux taches, pour décrire la peinture de Manet, n'est pas une évocation absolument satisfaisante de la matière dans la mesure où ces taches peuvent être vues comme des éléments figuratifs ou métaphoriques. Déjà, au sujet de l'*Olympia*, il associait la tache au motif même si c'était pour signaler un basculement : « Voyez maintenant le bouquet, et de près, je vous prie : des plaques roses, des plaques bleues, des plaques vertes »⁷²⁸. Le commentaire en reste là, ce qui permet à Zola de maintenir le propos dans l'ordre du descriptif sans trop se compromettre avec le pigment. La frontière ténue qui sépare, en peinture, la couleur de la matière picturale ne pouvant être efficacement dépassée

⁷²⁶ John Ruskin, *The Elements of Drawing*, New York, Dover, 1971 [1857], p. 27.

⁷²⁷ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939.

⁷²⁸ Émile Zola, « Édouard Manet, étude biographique et critique » [1867], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 161.

par l'évocation de la tache, semble donc être une pierre d'achoppement de l'*ekphrasis* zolienne⁷²⁹. Lorsque, après de nombreuses années d'interruption, Zola reprend brièvement ses activités de critique d'art, c'est justement pour constater les limites de son système descriptif face à l'art moderne :

C'est comme pour la tache. Ah ! Seigneur, ai-je rompu des lances pour le triomphe de la tache ! [...] au Salon, il n'y a plus que des taches, un portrait n'est plus qu'une tache, des figures ne sont plus que des taches, rien que des taches, des arbres, des maisons, des continents et des mers⁷³⁰.

Là encore, comme chez Balzac, le mot *rien* est convoqué pour désigner l'ensemble de ce qui n'entre pas dans le discours, ce à quoi est reléguée la matière de la peinture. La récurrence du mot paraît symptomatique des difficultés que connaissent les auteurs pour intégrer la nouvelle réalité que leur impose la modernité picturale émergente.

Bien que l'intérêt porté à la tache ne constitue pas une solution pleinement adéquate à l'évocation littéraire de la matière picturale, il trahit une certaine sensibilité à l'égard d'une des évolutions picturales majeures du siècle : la remise en cause de la perspective⁷³¹. En effet, plusieurs déterminants, dont l'influence du japonisme au cours des années 1870, amènent le renoncement progressif à l'illusion de profondeur qui, depuis la Renaissance, faisait la spécificité de l'espace pictural. La perception de la tache de peinture comme telle implique un renoncement à ce dispositif puisque son lieu obligé est un support opaque et non un écran transparent. La remarque de Ruskin à laquelle nous avons fait précédemment allusion montre à quel point le désintérêt pour la perspective – qui est en soi un changement

⁷²⁹ Cette limite s'apparente à celle qu'Isabelle Daunais saisit ainsi : « Chez Zola, comme chez Huysmans, la difficulté à décrire prend souvent la forme d'une butée, d'une limite du langage qui se refuse à la précision, mais qui s'ouvre par cela même à la mobilité de la perception. Zola atteint très vite ce qu'on pourrait appeler la fin de la description, comme si, en privilégiant la synthèse, il allait directement à la conclusion. » (Isabelle Daunais, « La réversibilité des arts : littérature et peinture au confluent de la critique (Zola, Huysmans) », *Études françaises*, n° 1, vol. 33, 1997, p. 101).

⁷³⁰ Émile Zola, « Peinture » [1896], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 469.

⁷³¹ Anthea Callen donne quelques éléments d'explication à ce sujet parmi lesquels on peut citer : « White or pale-tinted grounds, by contrast, accentuate two-dimensionality of the flat picture surface : they appear to advance towards the spectator, inhibiting the illusion of space and depth. » (Anthea Callen, *The art of Impressionism : Painting Technique and the Making of Modernity*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000, p. 70).

majeur de point de vue théorique et critique – pouvait demander comme effort de conceptualisation. Mallarmé s’attaque au même problème quand il écrit sur Manet en 1874 : « La simplification, apportée par son regard de voyant, tant il est positif ! à certains procédés de la peinture dont le tort principal est de voiler l’origine de cet art fait d’onguents et de couleurs, peut tenter les sots séduits par une apparence de facilité »⁷³². Par un étrange paradoxe, c’est, en effet, le développement du réalisme en peinture qui porte le premier coup à la *mimesis* en prônant une nouvelle hygiène du regard. L’abandon des effets de perspective demeure cependant difficile et reste malgré tout une condition inaliénable de la peinture figurative, seule peinture concevable alors. Mallarmé lui-même écrit à propos du tableau de Manet intitulé *Le Linge* : « Le tableau est de grandeur naturelle bien que l’échelle diminue un peu à mi-distance, le peintre ayant eu la sagesse de se rendre aux exigences d’artificialité imposées par le point de vue arbitraire censé être celui du spectateur ».⁷³³

Zola croit lui aussi qu’il faut un espace plausible pour le sujet réaliste :

Cette année, Monsieur Vollon a été réaliste, en représentant une servante dans sa cuisine. La bonne grosse fille revient du marché, et a déposé à terre ses provisions. Elle est vêtue d’une jupe rouge et s’appuie au mur, montrant ses bras hâlés et sa figure épaisse. Moi je ne vois rien de réel là-dedans, car cette servante est en bois, et elle est si bien collée au mur que rien ne pourrait l’en détacher⁷³⁴.

Au-delà de la maladresse de Vollon, cette formulation semble trahir un reste d’attachement à l’illusion sur laquelle Zola fait reposer le réalisme alors que les peintres commencent à accentuer la bidimensionnalité de leurs tableaux⁷³⁵. En effet, certains artistes comme Manet

⁷³² Stéphane Mallarmé, « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet », *Écrits sur l’art*, Paris, Flammarion, 1998, p. 298.

⁷³³ Stéphane Mallarmé, « Les impressionnistes et Édouard Manet », *Op. cit.*, p. 313.

⁷³⁴ Émile Zola, « Les réalistes au salon » [1866], *Écrits sur l’art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 123.

⁷³⁵ Théophile Gautier remarque aussi la nécessité d’utiliser les effets de perspective pour mettre les personnages en valeur : « Il ne serait peut-être pas hors de propos que je te fisse une petite description de la susdite campagne, qui est assez jolie ; cela égayerait un peu toute cette métaphysique, et d’ailleurs il faut bien un fond pour les personnages, et les figures ne peuvent pas se détacher sur le vide ou sur cette teinte brune et

affichent la matière de leur art en utilisant des aplats de pigments qui soulignent la planéité du support. Ce traitement est apparu à des théoriciens du modernisme comme Clement Greenberg⁷³⁶ initier la première phase d'un processus menant directement à l'abstraction et au repli critique du médium sur sa propre spécificité.

3 - Les couches

L'affirmation du pigment que révèlent les allusions à la tache s'exprime aussi dans les textes, de façon plus radicale, par la mention de couches de matière. On rencontre déjà cette référence chez Diderot :

On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs une écume légère que l'on y a jetée.⁷³⁷

Pendant longtemps, la maîtrise de cette superposition a défini la spécificité de la peinture à l'huile : d'abord parce qu'elle correspondait à l'ensemble de ses procédés techniques, depuis la préparation des toiles par des enduits jusqu'à la distribution des glacis et à la pose des vernis⁷³⁸ ; ensuite, parce que cette laborieuse stratification assurait la « magie » de la

vague dont les peintres remplissent le champ de leur toile » (Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Gallimard, 1996, p. 151).

⁷³⁶ « Realistic, illusionist art had dissembled the medium, using art to conceal art. Modernism used art to call attention to art. The limitations that constitute the medium of painting – the flat surface, the shape of the support, the properties of pigment – were treated by the Old Masters as a negative factors that could be acknowledged only implicitly or indirectly. Modernist painting has come to regard these same limitations as positive factors that are to be acknowledged openly. Manet's painting became the first Modernist ones by virtue of the frankness with which they declared the surfaces on which they were painted. The Impressionists, in Manet's wake, abjured underpainting and glazing, to leave the eye under no doubt as to the fact that the colors used were made of real paint that came from pots or tubes. Cézanne sacrificed verisimilitude, or correctness, in order to fit drawing and design more explicitly to the rectangular shape of the canvas. It was the stressing, however, of the ineluctable flatness of the support that remained most fundamental in the process by which pictorial art criticized and defined itself under Modernism... Flatness, two-dimensionality, was the only condition painting shared with no other art, and so Modernist painting oriented itself to flatness as it did to nothing else » (Clement Greenberg, « Modernist painting », *The New Art : A Critical Anthology*, Battcock, Gregory (dir.), New York, Dutton, 1973, p. 68).

⁷³⁷ Denis Diderot, « Salon de 1763 », *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 1984, p. 220.

⁷³⁸ Anthea Callen décrit ainsi cette technique : « Structurally, an oil painting consists of a number of surimposed layers. Usually, these are : support, glue size, ground (an opaque priming preparation), paint

peinture, pour reprendre le terme de Diderot. Cette dernière résidait en effet dans la capacité du médium à imiter les subtilités du réel visible en reproduisant par transparence les nuances à peine perceptibles que revêtent les coloris de la nature. On trouve un exemple de cette conception classique dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* où Frenhofer travaille à laisser apparaître le bleu des veines sous le rose de la peau ; le vieux maître peut ainsi reprocher à son élève son manque d'habileté à faire du vivant : « Non, mon ami, le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa rosée d'ivoire les veines fibrilles qui s'entrelacent en réseau sous la transparence ambrée des tempes et de la poitrine »⁷³⁹.

Lorsqu'il s'agit de la peinture moderne qui, arrimée à la fulgurance de la perception, n'utilise plus de glacis et ne travaille plus par transparences, les couches de matière risquent d'apparaître comme la trace d'un travail mal achevé, mal réussi, qui devrait faire l'objet d'un grattage et d'une reprise. Entre les longs moments où ils souffrent du manque d'inspiration, les peintres modernes des romans travaillent vite, comme dans un état d'urgence, préoccupés qu'ils sont de traduire en image leur perception singulière du monde. Ils développent alors un goût de l'esquisse qui s'accorde mal avec les procédés enseignés par la tradition.

4 - La touche

Point de contact entre l'artiste et sa matière, la touche est souvent mentionnée par les auteurs. Mais elle est abordée le plus souvent selon un point de vue technique, pour décrire l'application de la couleur, plutôt que comme la trace délibérée d'un geste de peintre. La description suivante, un peu mystérieuse, est tirée de *Manette Salomon* : « D'une touche fraîche et légère, avec des tons de fleurs, la palette d'un vrai bouquet, Coriolis avait jeté sur la toile le riant éclaboussement de ce morceau de ciel tout bleu, de ces baroques maisons blanches, de ces galeries vertes, rouges, de ces costumes éclatants, de

layer, coloured glazes (if these are used) ; and, finally, a protective film of varnish, not necessarily the choice of the artist. » (Anthea Callen, *The Art of Impressionism : Painting Technique and the Making of Modernity*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000, p. 50).

⁷³⁹ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, 1994 [1832], p. 42.

ces flaques d'eau où semble croupir l'azur noyé »⁷⁴⁰; elle laisse entendre, par une sorte de glissement métonymique, que les adjectifs « fraîche et légère » qualifient bien moins la touche que la couleur d'un référent, puisqu'il est ici simplement question, à travers un agencement chromatique, d'évoquer un lumineux spectacle naturel.

Selon un procédé que nous avons plusieurs fois repéré, lorsqu'il s'agit de la touche, les auteurs se placent du côté de la fabrication, du travail d'atelier plutôt que de celui du résultat, c'est-à-dire la facture du tableau. Déjà, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, la touche devait disparaître afin que surgisse l'illusion du vivant. Ainsi appréhendée, la touche est bien le point de contact entre la matière à l'état brut et la représentation, mais elle demeure fondamentalement assujettie à la *mimesis*. Que la perspective adoptée par les auteurs valorise l'activité intellectuelle dans la création ou bien qu'elle voie dans l'œuvre l'expression d'un tempérament, il n'y a jamais vraiment de place pour l'affirmation pour la spontanéité créatrice du geste⁷⁴¹.

Souvent, les auteurs désignent cette tension entre le modèle imaginé et l'œuvre finale par la métaphore convenue de la « main ». C'est en effet sur elle que paraît peser toute la responsabilité de produire une représentation à la hauteur des espérances et des intentions de l'artiste. C'est par elle que s'exerce la violence du peintre en colère qui n'arrive pas à ses fins : elle devient ainsi le poing crevant la toile dans le roman de Zola⁷⁴² ou bien, au contraire, c'est elle qui est brutalisée lorsque le peintre se livre à la mutilation, comme Lucien⁷⁴³, personnage de Mirbeau, accomplissant de façon manifeste le projet de

⁷⁴⁰ Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996 [1867], p. 237.

⁷⁴¹ À ce sujet, Junod écrit : « La vision reçue doit être transcrite avec une fidélité toute passive, “enregistrée”, comme le répètent à l'envi les théoriciens de l'impressionnisme. “Monet, quel œil !” s'exclamait Cézanne. Certes, mais Monet, pour nous, n'est-ce pas d'abord, un pinceau, une technique, une méthode picturale révolutionnaire ? Une main intelligente, qui prend conscience du sens de sa propre activité, et par laquelle s'accomplit la découverte, capitale pour tous ceux qui ont suivi, de ce que l'on pourrait nommer la “picturalité intransitive”. » (Philippe Junod, *Transparence et opacité : Essai sur les fondements de l'art moderne*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004 [1976], p. 293).

⁷⁴² « Il avait jeté sa poignée de brosses du haut de l'échelle. Puis, aveuglé de rage, d'un coup de poing terrible, il creva la toile. » (Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [1886], p. 282).

⁷⁴³ Déjà, on peut lire p. 122 : « Ah ! Si j'avais eu un couperet, je te jure que je me serais coupé la main, et j'aurais eu une joie diabolique, à la clouer, cette main imbécile à la porte de mon atelier, comme un objet de dérision » (Octave Mirbeau, *Dans le ciel*, Caen, L'Échoppe, 1989 [1893], p. 122).

Claude : « je devrais me couper la main »⁷⁴⁴. Cette colère résulte généralement de l'incapacité d'arracher à la matière l'image que le peintre a dans l'esprit. Le problème est encore très sensible dans le roman symboliste de Mirbeau dont le personnage de peintre, Lucien, voudrait représenter l'aboiement d'un chien⁷⁴⁵. En revanche, dans les rares cas de tableaux réussis (que l'on rencontre plus dans les textes de critique d'art que dans les romans)⁷⁴⁶, ce n'est pas la main qui est louée, mais plutôt l'œil et les performances en matière de perception.

De cette manière, l'intervention de la main demeure essentiellement associée à l'échec, les auteurs se montrant indifférents à la puissance créative du mouvement et à son rôle dans l'organisation d'une composition, comme cette expressivité rythmique dont on fera bien plus tard l'éloge à propos de Van Gogh. C'est le cas du bourgeois imaginé par Mirbeau qui s'enfuit d'un café en voyant « contre la chaise, les esquisses, les grands sabrages de vermillon, les tourbillonnantes virgules de jaune »⁷⁴⁷. Lorsque le geste et la touche sont évoqués dans les romans sur l'art, c'est d'habitude en raison de l'acharnement et de la vivacité artistiques qu'elles expriment, de ce qu'elles peuvent révéler du tempérament passionné d'un artiste. Les Goncourt décrivent ainsi la peinture de Coriolis : « D'un bout à l'autre, la main, emportée par la rage de l'idée, avait voulu frapper, blesser, épouvanter et punir. Des coups de pinceau çà et là ressemblaient à des coups de fouet. Les chairs étaient rayées comme avec des griffes »⁷⁴⁸. De même, Claude s'abandonne à de grands mouvements : « De sa brosse trempée de couleur, il arrondissait à grands coups des

⁷⁴⁴ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [1886], p. 138. On peut lire aussi : « Il en arrivait à déclamer contre le travail au Louvre, il se serait, disait-il, coupé le poignet, plutôt que d'y retourner gâter son œil à une de ces copies... » (*Ibid.*, p. 64).

⁷⁴⁵ Octave Mirbeau, *Dans le ciel*, Caen, L'Échoppe, 1989 [1893], p. 125.

⁷⁴⁶ L'omniprésence, dans les romans sur l'art du XIXe siècle, de peintres voués à l'échec a fait l'objet de nombreux commentaires. Citons, par exemple, le texte de Laurence Brogniez sur *Dans le ciel* d'Octave Mirbeau (Laurence Brogniez, « *Dans le ciel* : Le « Chef-d'œuvre inconnu d'Octave Mirbeau » », *Littérature et représentations artistiques*, Fabrice Parisot (dir.), Paris, L'Harmattan, 2005, p. 197).

⁷⁴⁷ Octave Mirbeau, *Dans le ciel*, Caen, L'Échoppe, 1989 [1893], p. 109.

⁷⁴⁸ Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996 [1867], p. 445.

formes grasses... »⁷⁴⁹. Cette gesticulation, rivée à l'inspiration, est fréquemment liée au travail de l'esquisse : « Et Coriolis prit un morceau de fusain, dont il sabra une feuille de l'album ». En revanche, la touche plus mince, plus méticuleuse, appartient à la dernière étape de l'œuvre et au registre du fini. Elle est souvent d'ailleurs la dernière touche, comme on a pu le voir dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, ou encore dans *Manette Salomon* : « La veille de l'envoi Coriolis donnait encore ce dernier coup de pinceau que les peintres donnent à leur tableau dans leur cadre de l'exposition »⁷⁵⁰. On constate une nouvelle fois que le geste est bien plus valorisé dans le contexte de la création que comme trace de travail sur le tableau⁷⁵¹ où sa présence trop affirmée pourrait gêner l'illusion.

E - L'appropriation de la matière par les écrivains

Bien qu'ils ne puissent vraiment saisir dans leurs textes cette singularité de la peinture moderne qui commence à émerger, les écrivains d'obédience réaliste empruntent à ce médium le modèle de leur rapport au visible⁷⁵² en rédigeant des descriptions « picturales », c'est-à-dire dont le sujet semble avoir été encadré et qui, souvent, regorgent de références à des tableaux⁷⁵³. On comprend alors mieux pourquoi, au moment où elle cherche elle-même à se redéfinir par ce relais, la littérature achoppe sur la question de la matière. Cependant, cette limite allait être dépassée par un changement de stratégie de la part d'écrivains de plus en plus engagés, comme les artistes, dans une approche réflexive de

⁷⁴⁹ Émile Zola, *L'Oeuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [1886], p. 386.

⁷⁵⁰ Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996 [1867], p. 238.

⁷⁵¹ Pourtant, comme le remarque Junod : « Opaque, la touche ne l'est pas seulement en ce qu'elle est apparente, mais surtout en ce qu'elle prend conscience de son efficacité à organiser activement l'espace pictural. De forme, elle devient formatrice. De tache, geste ». (Philippe Junod, *Transparence et opacité : Essai sur les fondements de l'art moderne*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004 [1976], p. 339).

⁷⁵² «... pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, "transforme" d'abord le réel en objet peint (encadré) ; après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture : en un mot : le dé-peindre (dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code). » (Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 61).

⁷⁵³ Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 123.

leur art⁷⁵⁴. En déplaçant le niveau auquel se situaient les relations entre littérature et peinture⁷⁵⁵, ces écrivains ont cessé de vouloir décrire le réel comme s'il était figuré dans un tableau. Prenant eux-mêmes conscience de la matière de leur art, les auteurs ont commencé à la traiter en peintres. Certains se sont d'abord attachés à introduire du flou (c'est-à-dire à gommer des détails) dans leurs représentations, à l'instar des photographes pictorialistes du temps.

Dans *Manette Salomon*, le texte ne suggère pas vraiment d'image⁷⁵⁶, le sujet même du roman se perd dans sa propre structure, comme en témoigne la maigre place qu'y occupe le personnage éponyme. Le caractère hétérogène du contenu de chaque chapitre donne à l'ensemble du roman l'allure d'un carnet d'esquisses et accentue l'aspect inachevé qui est déjà à l'œuvre dans le foisonnement des effets de flou. Même la description y apparaît désordonnée : alors qu'habituellement les auteurs réalistes suivaient, dans leurs *ekphraseis*, la trajectoire motivée d'un regard, les Goncourt procèdent par touches, ciblant tour à tour différents éléments de la scène à décrire. Les termes imprécis ou légèrement déplacés, les abstractions, les néologismes, les adjectifs rares, la syntaxe fuyante, tout concorde pour présenter un spectacle brouillé⁷⁵⁷, comme dans la description suivante d'une soirée chez Coriolis :

⁷⁵⁴ Comme le remarque Roland Barthes : « le nom n'est rien si, par malheur, on l'article directement sur son référent. » (Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1979, p. 132).

⁷⁵⁵ Comme le rappelle Benveniste : « Le premier principe peut être énoncé comme le PRINCIPE DE NON-REDONDANCE entre systèmes. Il n'y a pas de « synonymie » entre systèmes sémiotiques ; on ne peut pas « dire la même chose » par la parole et par la musique, qui sont des systèmes à bases différentes.

Cela revient à dire que deux systèmes sémiotiques de type différent ne peuvent être mutuellement convertibles. [...] Ainsi, la non-convertibilité entre systèmes à bases différentes est la raison de la non-redondance dans l'univers des systèmes de signes. L'homme ne dispose pas de plusieurs systèmes distincts pour le MÊME rapport de signification. » (Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Tome II), Paris, Gallimard, 1974, p. 53).

⁷⁵⁶ Marie-Hélène Létourneau, « La description picturale dans *Manette Salomon* : une métaphore vive », *Recherches sémiotiques*, n° 1-3, vol. 22, 2002, p. 294-304.

⁷⁵⁷ De plus, le motif de la fumée bleue semble référer à une perception attentive aux sensations. On le rencontre à plusieurs reprises notamment chez Monet, en 1977, lorsqu'il peint *La Gare Saint-Lazare* ou encore dès 1835 chez Théophile Gautier (« Je me retournais deux ou trois fois pour voir encore de loin monter entre les arbres sa vrille de fumée bleuâtre. » Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Gallimard, 1996, p. 250). et, jusqu'en 1888, chez Maupassant (« Rien ne remuait que la montée intermittente d'un petit

Le bleuâtre du soir commençait à se mêler à la fumée des cigarettes. Une vapeur vague où les objets se perdaient et se noyaient tout doucement, se répandait peu à peu. Sur les murs salis de traînée de fumée, culottés d'un ton d'estaminet, dans les angles, aux quatre coins, il s'amassait un voile de brouillard⁷⁵⁸.

Si la narration subsiste, le récit semble commencer à se disloquer ; comme il arrive à la peinture dont on s'approche de très près, sa matière ne forme plus d'image et, par moments, ne laisse rien voir qu'elle-même.

Cette recherche d'une matérialité textuelle susceptible de décrire une scène comme s'il s'agissait d'un tableau moderne s'exprime aussi à travers un traitement particulier de la couleur, capable de rendre compte d'un effet d'ensemble. Ainsi les Goncourt peuvent-ils envisager la démarche d'un auteur d'obédience réaliste comme déjà distanciée de son référent : « Flaubert nous dit : « L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est bien égal. J'ai l'idée, quand je fais un roman, de rendre une couleur, un ton. Par exemple, dans mon roman de Carthage, je veux faire quelque chose de pourpre. Maintenant, le reste, les personnages, l'intrigue, c'est un détail »⁷⁵⁹. » Il appert donc que la couleur relève désormais de l'impression générale ; elle s'oppose aux détails qui, dans le contexte du roman, continuent de renvoyer au réel dont ils s'appliquent à donner l'illusion. Ainsi, dans *L'Œuvre*, comme dans la plupart de ses romans, Zola propose-t-il des descriptions qui ressemblent à des *ekphraseis* de tableaux imaginaires dont les effets picturaux sont ménagés en grande partie par des descriptions d'effets colorés :

Entre cette marge éclatante et cette marge sombre, la Seine pailletée luisait, coupée des barres minces de ses ponts, les cinq arches du pont Notre-Dame sous l'arche unique du pont d'Arcole, puis le pont au Change, puis le Pont-neuf, de plus en plus fins, montrant chacun, au-delà de son ombre, un vif coup de lumière, une eau de satin bleu, blanchissant dans un reflet de

nuage de fumée bleue s'élevant vers le plafond à chaque bouffée de cigarette qu'Olivier Bertin, allongé sur son divan, soufflait lentement entre ses lèvres. » Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, Paris, Gallimard, 2002 [1889], p. 31).

⁷⁵⁸ Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, 1996 [1867], p. 221.

⁷⁵⁹ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal : mémoires de la vie littéraire (1851-1863)* (Tome I), Paris, Fasquelle et Flammarion, 1956, p. 888.

miroir ; et, pendant que les découpures crépusculaires de gauche se terminaient par la silhouette des tours pointues du Palais de justice, charbonnées durement sur le vide, une courbe molle s'allongeait sur la droite dans la clarté, si allongée et si perdue, que le pavillon de Flore, tout là-bas, qui s'avavançait comme une citadelle, à l'extrême pointe, semblait un château du rêve, bleuâtre, léger et tremblant, au milieu des fumées roses de l'horizon⁷⁶⁰.

Le regard dont témoigne cette description semble être sensible aux impressions et aux nuances chromatiques plus qu'au sujet lui-même. Comme le remarque William Berg, Zola a tendance à traiter les couleurs comme s'il s'agissait de véritables objets à décrire⁷⁶¹ notamment en déplaçant vers elles les caractéristiques qu'il attribue à ces derniers. Le paysage est ici évoqué comme s'il s'agissait d'une surface plane que viennent scander les silhouettes des ponts⁷⁶².

Comme chez les peintres, tout devient pour l'écrivain question de couches : palimpseste où s'embusque le travail créateur. On a vu que Frenhofer avait caché le sujet de sa toile sous de nombreuses accumulations de peinture et que Zola percevait dans les taches de Manet les différents plans du tableau. Dès son Salon de 1859, Baudelaire écrivait qu'un bon tableau consiste « en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche

⁷⁶⁰ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, Gallimard, 1983 [1886], p. 127.

⁷⁶¹ « To capture the intensity of the colors, Zola promotes them grammatically (from adjective to noun) and syntactically (from after the object, where a color adjective appears in French, before the object). He can then modify the colors, not the objects, with adjectives suggesting value (« delicate ») or texture (« flat »), qualities that characterize the colors more than the objects with which those colors might be affiliated. In a sense, the color, the quality, detaches itself from the object and dominates it as the focal point of the experience, a technique often associated with literary impressionism and which will be analyzed further as an example of synecdoche. » (William J. Berg, *The Visual Novel : Émile Zola and the Art of his Time*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1992, p. 175).

⁷⁶² Notons que Philippe Hamon invite à une certaine prudence quant à l'impressionnisme de Zola qu'il distingue de celui des Goncourt. Il écrit à ce sujet : « voir tel ou tel détail d'un roman de Zola, comme isoler cinq centimètres carrés d'un tableau de Seurat ou de Cézanne, c'est constater un impressionnisme de détail, mais c'est aussi faire un contresens ; il faut prendre l'œuvre d'un seul bloc ; impressionniste dans le détail, Zola ne l'est pas dans l'ensemble. Là est sa grande et fondamentale originalité, dans la réunion, en apparence contradictoire, de qualités de spontanéité et de composition. L'imagination de l'architecte qui combine prime toujours chez lui l'imagination du peintre qui décrit. Le motif n'est jamais là pour son côté simplement « joli » ou descriptif, mais pour son côté architectural ; l'unité jaillit de la variété par des structures, des contrastes, des répétitions ; ces mots sont certainement les mots les plus employés par la nouvelle génération de peintres. » (Philippe Hamon, « À propos de l'impressionnisme de Zola », *Les cahiers naturalistes*, n° 34, 1967, p. 144).

donnant au rêve (qui a enfanté le tableau) plus de réalité et le faisant monter d'un degré vers la perfection »⁷⁶³.

Au début du XX^e siècle, chez Proust, cette métaphore à connotations matérielles qu'est celle du recouvrement, de la superposition, devient la base d'une théorie générale des arts. Ainsi, Bergotte, l'écrivain d'*À la recherche du temps perdu*, meurt-il en regardant un petit pan de mur jaune qu'un critique lui a indiqué sur un tableau de Vermeer : « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il, mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune »⁷⁶⁴. Peu avant, le narrateur avait décrit l'expérience de son personnage face au tableau :

Enfin, il fut devant le Ver Meer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune⁷⁶⁵.

Ces quelques lignes où se trouve mis en abîme le regard de l'auteur attribuent au critique d'art le mérite d'avoir su aborder un tableau différemment et introduisent la matière picturale dans l'*ekphrasis*, non pas comme un moyen de reconnaissance ni de défiguration du réel, mais comme un sommet de l'expérience esthétique. Ici, la picturalité n'est plus seulement l'apanage de la peinture ; elle devient, dans ce moment épiphanique, la métaphore même de l'art.

Cette image de l'art comme superposition et enchâssement de couches est récurrente dans l'œuvre de Proust. Dans les exemples choisis, elle est partagée par la littérature et la peinture, mais, un peu avant, elle avait servi à un rapprochement similaire avec le théâtre. Dans *Le Côté de Germantes*, Marcel évoque en ces termes une performance de la grande tragédienne La Berma : « Et comme le peintre dissout maison, charrette, personnages, dans quelque grand effet de lumière qui les fait homogènes, la Berma tendait de vastes nappes de terreur, de tendresse, sur les mots fondus également, tous

⁷⁶³ Charles Baudelaire, « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix » [1864], *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 409.

⁷⁶⁴ Marcel Proust, « La prisonnière », Paris, Gallimard, 1987, p. 468.

⁷⁶⁵ *Ibid.*

aplanis ou relevés, et qu'une artiste médiocre eût détachés l'un après l'autre »⁷⁶⁶.

On voit bien là, notamment dans la structure de la phrase, que la superposition complexe de transparences se trouve au cœur de la création artistique telle que Proust l'envisage. En effet, comme l'a développé Genette⁷⁶⁷, la métaphore proustienne s'inscrit dans un réseau de métonymies qui la préparent et la prolongent en introduisant entre des objets très différents des relations de contiguïté révélant des affinités sémantiques subtiles. Ces métonymies émaillent le texte et procèdent par épaissement, rendant difficile de dégager clairement l'objet de substitution de la métaphore ; elles permettent ainsi de rendre compte d'une impression fugitive au détriment du sens premier des mots, en multipliant les potentialités de signification. L'expérience de réminiscence elle-même, qui permet de renouer avec temps perdu, consiste en la superposition, grâce à la mémoire sensitive, d'un instant du passé et d'un instant du présent ; aucun des deux moments n'a à être singulier, ce n'est que de leur rencontre que naît l'art.

À la fin d'*À la recherche du temps perdu*, lorsque le narrateur formule les fondements de sa poétique, il pose en ces termes la relation métaphorique comme condition première de l'art :

... la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style [...] Le rapport peut être peu intéressant, les objets médiocres, le style mauvais, mais tant qu'il n'y a pas eu cela, il n'y a rien⁷⁶⁸.

⁷⁶⁶ Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, Coll. « Pléiade », Paris, Gallimard, 1988, p. 351. Un peu avant, l'art théâtral était déjà décrit à travers l'image d'une superposition de couches matérielles : « ... tout cela, voix, attitudes, gestes, voiles, n'était, autour de ce corps d'une idée qu'est un vers (corps qui, au contraire des corps humains, n'est pas un obstacle opaque qui empêche de l'apercevoir mais un vêtement purifié, vivifié où elle se diffuse et où on la retrouve), que des enveloppes supplémentaires qui au lieu de la cacher ne rendaient que plus splendidement l'âme qui se les était assimilées et s'y était répandue, comme des coulées de substances diverses, devenues translucides, dont la superposition ne fait que réfracter plus richement le rayon central et prisonnier qui les traverse et rendre plus étendue, plus précieuse et plus belle la matière imbibée de flamme ou il était engainé. » (Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 347).

⁷⁶⁷ Gérard Genette, « La métonymie chez Proust », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 21.

⁷⁶⁸ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1987, p. 468.

On retrouve ici ce *rien*, ce mot qui nous a guidée dans le cheminement d'une lecture attentive aux relations de la littérature à la matière et aux changements de stratégies auxquelles elle a donné lieu. Cependant, ici, le mot *rien* n'exclut pas la matière ; au contraire, il contribue à poser l'épaisseur stratifiée de la métaphore en condition absolue de l'art. Nous pouvons alors mesurer la distance parcourue par la modernité depuis *Le Chef-d'œuvre inconnu* où le rien désignant la matière était la négation même de l'art.

Entre ces deux pôles, on rencontre l'intuition de Flaubert qui confiait à Louise Collet, dans sa correspondance, son ambition d'écrire un livre sur rien : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien un livre sans attache extérieure qui tiendrait par la seule force du style [...] Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière. » Naissait alors l'idée d'un roman dont le sujet, atrophié, aurait permis de voir l'écriture. Ainsi, avant que la réflexivité ne soit consacrée par Proust dans son grand roman sur l'art, Frédéric Moreau, le héros (ou plutôt l'antihéros) de *L'éducation sentimentale*, invitait déjà le lecteur à porter son attention au style lorsque, s'adressant à sa mère qui l'interrogeait sur ce qu'il allait faire à Paris, et donc sur la suite du récit, ce dernier répondait tout simplement : « Rien »⁷⁶⁹.

⁷⁶⁹ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Flammarion, 1985 [1869], p. 152.

Conclusion

L'observation, par l'analyse de textes qui en rendent compte, du statut et du rôle du détail dans la réception des représentations du XIX^e siècle, révèle combien cette notion charrie d'implications qui la dépassent très largement, ouvrant sur l'*épistémè* de toute une période. Bien que notre examen du propos sur le détail ait été circonscrit à des circonstances et à dispositifs particuliers, les études de cas ont dévoilé la richesse et la complexité des connotations associées à l'argument du détail. En effet, au XIX^e siècle, les textes sur les images intègrent les considérations sur le détail dans des réseaux de signification que fait affleurer la récurrence de plusieurs associations. *Le dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, que nous avons cité à plusieurs reprises, nous a souvent inspirée dans ce projet de mettre au jour et d'analyser les réflexes intellectuels qui présidaient à l'élaboration de lieux communs sur le détail.

Le détail étant le produit d'un cadrage effectué par la perception visuelle, l'examen de cette notion nous a renseignée non seulement sur le rapport que l'époque entretenait avec le visible en général, mais aussi sur la nature des liens qu'elle tissait entre la partie et le tout. Ainsi, il est apparu que le détail constituait un opérateur théorique propre à satisfaire les exigences d'une période qui associait *voir* et *savoir* et qui cherchait dans l'appréhension organisée du visible les moyens de mieux contrôler un réel en constantes mutations. Dans ce contexte, le détail permettait de saisir le monde et ses représentations en le soumettant, par la transposition de l'objet observé à différentes échelles, à un regard jugé fiable et à l'abri de tout excès de subjectivité. À ce titre, c'est sur l'argument du détail que reposait l'attribution d'une valeur scientifique, historique ou documentaire aux représentations. C'est ce vers quoi converge l'analyse des textes de Morelli, celle des articles publiés à l'occasion de l'inauguration du *Panorama de Solferino* ainsi que celle des commentaires portant sur les portraits de Disdéri, ces derniers convoquant un savoir social. De plus, dans la mesure où il témoignait d'une attention et d'un labeur rigoureux, le détail était fréquemment investi de connotations morales nous permettant d'accéder au système de valeurs de l'époque et d'en saisir les enjeux. Par exemple, on a bien vu comment cette

éthique du détail, lors du débat opposant les tenants de la gravure à ceux de la photographie, n'était pas indifférente aux intérêts financiers. Dans un tout autre ordre d'idées, puisqu'il impliquait, par rapport à l'objet observé de près, une forme d'attention non discriminante, le détail était perçu comme contrevenant aux anciennes conventions artistiques et à leurs hiérarchies. On a pu voir comment de telles questions s'étaient cristallisées dans les débats qui ont accueilli l'image photographique, caractérisée par le rendu systématique et inédit des détails.

Au terme de l'analyse de cet argument polymorphe que constitue la notion de détail au XIX^e siècle, il est apparu qu'il y avait toujours une tension irrésolue entre la prolifération d'éléments, quelles qu'aient été les stratégies d'organisation et de classification utilisées, et la signification des ensembles, ce qu'exprime le désarroi, sensible dans les comptes rendus du temps, face à la difficulté de maîtriser ce grand *tout* que prétendait être l'*Exposition universelle de 1867*. En raison de ce paradoxe, le détail pouvait servir à louer la *vérité* du *Panorama de Solferino* tandis qu'ailleurs, on fustigeait la minutie ridicule d'une peinture qui répondait à un projet semblable. Nous avons, enfin, constaté une limite à la notion de détail : étant toujours envisagé, à l'époque, dans sa dimension figurative, comme instance iconique minimale, le détail ne débouchait jamais sur le substrat matériel des représentations. Cette frontière du détail est particulièrement flagrante en ce qui concerne la peinture, un médium qui, durant la période sous examen, commençait justement à faire apparaître sa propre matérialité.

Les divers écrits analysés dans cette étude appartenant à des genres très variés, il nous a été permis de constater que les présupposés attachés au détail étaient sensiblement les mêmes qu'il s'agisse de textes à visée scientifique, de critiques d'art, de romans ou d'articles de journaux ayant pour but d'informer. Quel que soit le public auquel les textes étaient destinés, on ne constate donc pas de réelle rupture épistémologique, en matière de détail. Les conceptions du détail circulaient non seulement entre les domaines les plus spécialisés et les réseaux d'information de nature plus populaire, mais aussi entre les différents champs de connaissance. Ainsi, on a pu voir que la méthode morellienne s'inspirait de la pensée du détail développée par les sciences naturelles ainsi que par la

graphologie, la physiognomonie et la paléontologie. De même, l'intérêt pour le portrait photographique trahissait l'adoption, par le grand public, des techniques d'enquête des précurseurs de la police scientifique. De plus, ces conceptions du détail sont transmédiateurs : on a souvent constaté que les arguments formulés contre le détail photographique, eux-mêmes redevables des théories élaborées deux siècles plus tôt dans le cadre des querelles de l'Académie royale de peinture, ont été réinvestis dans la dénonciation de la peinture académique, au point où la métaphore photographique était devenue un lieu commun de la critique d'art du XIX^e siècle.

La mise en relation des arguments associés au détail dans des textes aussi divers a permis, au-delà des tensions déjà signalées, de dégager des éléments communs et récurrents à partir desquels nous sommes désormais capable de formuler des hypothèses plus larges sur le XIX^e siècle. Ainsi, cette étude de la notion de détail apparaît comme une historiographie de sa propre méthode. En effet, l'idée que la convergence des conceptions exprimées dans différents textes permet de fonder un savoir sur l'époque nous semble précisément héritée d'une pensée selon laquelle les détails devaient s'accorder à confirmer le statut de l'ensemble.

On a vu, par exemple, en traitant la réception des portraits photographiques, que le détail, au XIX^e siècle, devait être redondant. Cette exigence apparaît être une caractéristique majeure du rapport entre le tout et la partie à l'époque étudiée. En effet, si le recours à la notion de détail accompagne toujours une volonté de mieux accéder à un ensemble, c'est parce qu'on attend de lui une relation de parfaite concordance par rapport au tout dont il est tiré. On accordait ainsi au détail discordant la valeur d'indice ou de symptôme : il devenait alors capable de débusquer le faux, le mensonger ou l'anachronique. Dans un contexte de changements accélérés, l'attente principale nourrie à l'égard du détail était donc qu'il rassure. C'est ainsi qu'il a conféré à des scènes antiques aussi délirantes que celles dont on peut jouir dans *Salammbô*, un air familier. Autre caractère rassurant imputé au détail : dans le domaine des arts visuels, il propose le *joli* et le *bien fait* en contrepartie des exigences de l'idéal classique ou de l'impératif d'élévation associé au sublime romantique. Par ailleurs, le rendu des détails confère à la représentation une véritable plus

value économique ; puisqu'il témoigne d'une observation et d'un labeur longs et appliqués qui augmentent la valeur d'échange du produit.

À tous ces égards, le détail correspond en effet au goût et aux aspirations partagées par les différentes strates de la bourgeoisie. Il tirait profit du respect que l'on avait pour le travail mais aussi, et surtout, il répondait au besoin de connaître tous les aspects du réel pour mieux être en mesure de les contrôler. On connaît bien, depuis Foucault⁷⁷⁰, notamment, l'étroitesse des liens qui unissent savoir et pouvoir. La multiplication de systèmes de classification reposant sur les détails constitue une des expressions les plus évidentes de l'autorité et de la sécurité qu'il peut conférer à l'observateur. Appliqués aux individus, ces systèmes de classification tout d'abord élaborés pour le règne végétal et le règne animal, deviennent des instruments de contrôle de la population. À titre d'exemple, l'anthropométrie qui procédait à une standardisation des représentations destinée à répertorier les mesures humaines ainsi qu'à un domptage du regard de l'observateur, transformait sa quête de l'identité objective en instrument de surveillance et en outil de répression.

Si le détail rassure, en revanche, sa prolifération inquiète. Trop nombreux, devenus incontrôlables, les détails peuvent ainsi bousculer les hiérarchies les plus convenues et les conventions les plus anciennes comme, on l'a vu, celles de la peinture d'histoire. Ainsi, dans la photographie, selon la conception de temps, tous les détails paraissent égaux et chacun d'eux, pourvu qu'il ait été élu par le spectateur, pouvait dominer l'ensemble de la représentation. La métaphore de Baudelaire, qui évoque l'activité des détails en termes d'« émeute », encourage une lecture politique des considérations sur le détail apparues dans les textes publiés, pour l'essentiel, entre deux soulèvements populaires importants : la révolution de 1848 et la Commune de Paris.

Ainsi, l'étude de la notion de détail nous permet de voir comment les valeurs bourgeoises qui se répandent alors s'inscrivent dans les textes qui la concernent. Inversement, la passion pour les détails permet à certains auteurs et aux caricaturistes de

⁷⁷⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

stigmatiser le goût bourgeois. On a souvent pu constater que l'engouement pour les représentations détaillées pouvait être dénoncé comme un trait de la médiocrité bourgeoise par des écrivains qui, comme Baudelaire, fustigeaient les amateurs de photographie au nom d'une conception plus élevée de l'art. Outre ces considérations sur les valeurs et sur les angoisses qui traversent la notion de détail en régime bourgeois, l'étude de la fortune critique du détail nous renseigne sur les modalités de mise en œuvre de ce que nous envisageons, avec Jakobson⁷⁷¹, comme l'avènement d'une sensibilité de type métonymique. En effet, la littérature du XIX^e siècle rend compte, selon le linguiste, d'un déplacement de la figure de prédilection des auteurs de la métaphore vers la métonymie. Le mouvement métonymique étant celui qui préside à toutes les modalités du détail que nous avons observées, on peut en déduire que l'obsession du détail à l'œuvre durant la période concernée ne témoigne pas seulement d'une évolution du goût pour les images, mais aussi de modifications bien plus profondes des structures intellectuelles des spectateurs. Ainsi, de même que la notion détail, par le procès métonymique qu'elle convoquait, défaisait les hiérarchies en faisant apparaître des liens d'analogies entre des objets observables à des échelles différentes, nous avons pu dégager des similarités entre l'analyse de différentes occurrences de cette notion dans des contextes particuliers et la pensée du XIX^e siècle.

Puisqu'elle permet de déduire des considérations générales de l'observation de détails singuliers, cette étude pourrait être reconduite à l'infini, soit en multipliant les études de cas, soit en plaçant les occurrences du terme détail en relation avec des ensembles différents. En effet, les observations formulées pourraient être toujours resituées dans une perspective généralisante différente. Ainsi, on a vu que Godin considérait, du point de vue philosophique, l'intérêt pour le détail comme l'expression de la passion que la philosophie occidentale a toujours nourrie pour l'unité⁷⁷². Précédemment, on a évoqué les liens qui pouvaient être établis entre la fortune de la notion de détail et l'avènement de la haute bourgeoisie et des classes moyennes sous le Second Empire. On a aussi vu que, dans une

⁷⁷¹ Roman Jakobson. *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1973, p. 62-63.

⁷⁷² Christian Godin, *La Totalité*, Tome III, Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 815.

perspective historique, ce phénomène pouvait s'expliquer par la prise en considération d'autres déterminants comme, du point de vue de l'histoire des sciences, la recherche de l'objectivité. Les perspectives adoptées pour cette étude ont été circonscrites, comme le choix des cas, et mériteraient d'être encore élargies notamment à l'histoire des femmes, à l'histoire de la vision et de ses techniques ou encore à celle des cartes géographiques évoquées au tout début de la thèse. Par ailleurs, on pourrait encore réinvestir les considérations établies sur le détail en faisant apparaître les analogies qui rapprochent, à l'époque envisagée, le paradigme du détail de ceux qu'ont fait émerger de récentes recherches sur l'exposition⁷⁷³, la collection⁷⁷⁴ ou encore le feuilleton littéraire⁷⁷⁵.

Cette étude de la notion de détail pourrait encore être élargie par une ouverture du corpus à d'autres médiums. Si les caricatures n'ont été ici convoquées qu'à titre d'illustrations, l'examen du discours tenu dans ce médium alors très prisé, alliant souvent texte et dessin, pourrait enrichir notre propos ; d'une part parce que la caricature, pratiquée par des artistes visuels, présente un point de vue de spécialiste sur le rapport au visible et, d'autre part, parce qu'elle s'attache essentiellement à stigmatiser les excès auxquels a pu mener l'observation du détail. De plus, cette étude des enjeux du détail dans la réception des représentations visuelles serait efficacement complétée par une analyse du cadrage des détails photographiques d'œuvres d'art, car elle nous renseignerait précisément sur certaines modalités précises de la perception visuelle. En effet, comme le rappelle Daniel Arasse, le regard peut avoir des conséquences matérielles sur les œuvres d'art :

Je pense que cette histoire du regard est aussi une dimension que devrait se donner l'histoire de l'art : faire une histoire du regard, avec toutes les pratiques qu'il implique, parce que le regard touche. Le regard touche les

⁷⁷³ Philippe Hamon, *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

⁷⁷⁴ Dominique Péty, *Poétique de la collection au XIX^e siècle : du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, Paris X, 2010.

⁷⁷⁵ *La querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique, un débat précurseur (1830-1848)*, Lise Dumasy (dir.), Grenoble, Université Stendhal, 1999.

œuvres, et la preuve en est qu'on les a découpées, on les a repeintes, brûlées, etc., parce que le regard peut toucher et être touché⁷⁷⁶.

Certains amateurs de peinture étant allés jusqu'à découper un tableau pour lui imposer un nouveau cadrage qui place au centre de l'image le détail qu'ils avaient remarqué et choisi, on peut recenser aujourd'hui de nombreux cas de tableaux mutilés. Partant de ce constat, nous proposons un autre corpus pour élaborer une histoire de la perception du détail : il s'agirait d'examiner la forme qu'a prise cette pratique de la mise en détail des œuvres au XIX^e siècle, lorsque les tableaux ont pu être découpés en une infinité de détails grâce à l'appareil photographique, qui permettait à l'opérateur de recadrer et de fragmenter à volonté les œuvres picturales.

Cette opération de cadrage qui isole un élément de l'image procède d'un choix de l'observateur. Elle donne aussi lieu à la création d'un objet matériel, la photographie, qui rend compte de l'opération à l'œuvre dans la perception même d'un détail. L'observation des premières occurrences de détails photographiques d'œuvres d'art présente donc un double intérêt historique et historiographique : d'une part, parce que ces photographies constituent une expression concrète du regard que l'on portait alors sur les œuvres et, en particulier, sur leurs détails ; d'autre part, parce que, en un sens inverse et complémentaire, l'étude de ces détails photographiques nous permet de constater combien ils ont, depuis, contribué à changer la façon dont on regarde les œuvres d'art. Nous pourrions donc envisager les détails photographiques d'œuvres d'art comme autant de traces laissées par un regard et par un médium, afin d'examiner les habitudes perceptuelles dont ils témoignent et qu'ils ont pu à leur tour engendrer. En effet, le détail photographique d'une œuvre d'art peut faire office, dialectiquement, à la fois de témoin et d'initiateur d'un certain regard. C'est ainsi que, de l'aveu même de l'historien de l'art, l'intérêt que Daniel Arasse porte au détail pictural serait dû à sa pratique photographique et à l'habitude qu'il

⁷⁷⁶ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 143.

avait développée de s'approcher au plus près des œuvres pour en prélever des morceaux choisis⁷⁷⁷.

Enfin, pour clore ce bilan temporaire et partiel des pistes de recherche que notre examen de la notion de détail a ouvertes sur la modernité, évoquons les potentialités d'une étude qui s'attacherait à envisager la notion de détail à partir de ses limites, à travers l'expression de ses paradoxes. Ainsi, le constat que la matière picturale n'est jamais envisagée comme telle lorsqu'elle est au service de la représentation témoigne de l'apparition d'une nouvelle forme d'inadéquation entre l'image et l'écrit et amène de multiples questions. On a constaté, en effet, que bien que les auteurs de romans sur l'art aient semblé fascinés par les secrets d'atelier, la peinture perdait dans leurs textes tout statut matériel dès qu'elle était appliquée et observée sur la toile, à moins qu'elle ne soit vue comme une marque de l'échec. Cependant, on a aussi vu que la peinture-matière s'impose peu à peu dans le récit où elle est parfois scénographiée à travers la prise de distance par rapport à l'œuvre. Le mouvement du spectateur qui s'approche ou s'éloigne permet d'interroger un grand mystère de la peinture : le seuil entre la représentation et ce qui la sous-tend. Dans ce mouvement se révèle un autre seuil qui inquiète les commentaires de tableaux : celui de leur achèvement. En effet, on a pu constater qu'à cette époque, des œuvres au rendu extrêmement détaillé (comme celles de Meissonier ou de Vernet) côtoient des tableaux « scandaleux » à la facture très ébauchée. La question de la frontière à partir de laquelle une peinture est finie (et donc, ayant le pouvoir de faire advenir la représentation, devient véritablement un tableau) se pose à la critique : le terme « fini » devient le lieu d'une vraie lutte de valeurs. Enfin, les textes sur la peinture moderne rendent aussi compte d'une angoisse face à la matière picturale en rapport avec le sujet de l'œuvre : tandis que de nombreux textes racontent un tableau ou sa création, réintroduisant du récit dans une peinture qui y a renoncé, le mot « rien » apparaît constamment pour désigner le sujet du tableau ou ce substrat matériel de la peinture qui ne parvient ni à se conceptualiser ni à se nommer. L'étude du détail nous aura donc ainsi menée non seulement à mieux

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 185.

comprendre la pensée du XIXe siècle, mais aussi à saisir les relations entre littérature et peinture à un moment stratégique : celui de la crise de la *mimesis*. C'est donc à l'avènement de la modernité picturale et littéraire ainsi qu'à ses expérimentations que nous conduit l'étude rapprochée, poussée à son comble, de la notion de détail.

Bibliographie

I - Corpus :

A - Dictionnaires :

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.

Dictionnaire de l'Académie française, 1831.

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Firmin Didot Frères, 1835

Bescherelle, Louis-Nicolas. *Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier frères, 1856.

Littré, Émile. *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1881.

B - Ouvrages d'histoire :

Creuzer, Georg Friedrich. *Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, Paris, Treuttel et Würtz, puis J.-J. Kossbühl et Firmin-Didot frères, 1825-1851.

Feydeau, Ernest. *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, Paris, Gide et J. Baudry, 1856-1858.

Goncourt, Jules et Edmond de. *Les maîtresses de Louis XV*, Paris, Didot frères, 1860.

Goncourt, Edmond et Jules de. *L'art du XVIII^e siècle*, Paris, Quantin, 1880.

Modène, Léon de. *Cérémonies et coutumes qui s'observent aujourd'hui parmi les Juifs*, Richard Simon (trad.), Paris, Éditions Rieder, 1930 [1637].

Winkelman, Johann Joachim. *Histoire de l'art de l'antiquité* (Tome III), M. Huber (trad.), Leipzig, Jean Gottl. Imman. Breitkopf, 1781.

C - Ouvrages sur l'art :

Alberti, Leon Battista. *De la peinture*, Jean-Louis Schefer (trad.), Paris, Macula/Dédale, Coll. « La littérature artistique », 1992.

Blanc, Charles. « La peinture de Léonard de Vinci », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1861.

Blanc, Charles. *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Jules Renouard, 1867.

Champfleury, *Le Réalisme*, Genève, Slatkine reprints, 1993 [1857].

Morelli, Giovanni. *De la peinture italienne : Les fondements de la théorie de l'attribution en peinture : à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili*, Nadine Blamontier (trad.), Paris, Lagune, « Les essais de Saturne », 1994 [1890].

Ruskin, John. *The Elements of drawing*, New York, Dover, 1971 [1857].

Schelling, Friedrich W. J. « Peinture : la couleur et le dessin », *Textes esthétiques*, Alain Pernet, Paris (trad.), Klincksieck, 1978.

D - Ouvrages scientifiques :

« Rapport sur un ouvrage inédit intitulé Photographie zoologique, par MM. Rousseau et Devéria », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'académie des Sciences* (t. XXXVI), 1853.

Champollion, Jean-François. *Précis du système hiéroglyphique des anciens égyptiens ou recherches sur les éléments premiers de cette écriture sacrée, sur leurs diverses combinaisons et sur les rapports de ce système avec les autres méthodes graphiques égyptiennes*, Paris, Treuttel et Würtz, 1824.

Comte, Auguste. « Cours de philosophie positive, leçon 1 », *Philosophie des sciences*, Paris, Gallimard, 1996 [1830].

Cuvier, Georges. *Histoire des sciences naturelles depuis leur origine jusqu'à nos jours chez tous les peuples connus* (Tome V), Paris, Fortin, Masson et Cie, 1845.

Lavater, Johann Caspar. *Le Lavater des dames ; ou, l'art de connaître les femmes sur leur physionomie*, Paris, Hocquart, 1809.

Michon, Jean-Hippolyte. *Système de graphologie : l'art de connaître les hommes d'après leur écriture*, Paris, Bibliothèque Graphologique, 1878.

E - Ouvrages sur la photographie :

La Blanchère, Henri de. *L'Art du photographe*, Paris, Amyot, 1860.

Disdéri, Eugène. *Essai sur l'art de la photographie*, Anglet, Séguier, 2003 [1862].

Gaudin, Marc-Antoine. *Traité pratique de photographie*, Paris, J.-J. Dubochet, 1844.

Ris-Paquot. *Trucs et ficelles d'atelier pour donner aux épreuves un cachet artistique et les rendre propres à l'illustration*, Paris, Charles Mendel, date inconnue.

F - Sur la pétition déposée chez Goupil en 1859 :

- « Troisième exposition publique de la société française de photographie », *Bulletin de la société française de photographie*, Février 1859.
- Boulangier, Léon. « De l'art de la gravure et de l'avenir des graveurs en France », *Revue des Beaux-arts*, 1859.
- Burty, Philippe. « Exposition de la société française de photographie », *Gazette des beaux-arts*, 1859.
- Buss, R. W. « La photographie appliquée à la gravure (Extrait du *Journal de la Société photographique de Londres*) », *La Lumière*, 9 avril 1859.
- Defonds, Émile. « De la photographie au point de vue de l'art », *L'Artiste*, 17 avril 1859.
- Delaborde, Henri. « La photographie et la gravure », *Revue des deux mondes*, 1^{er} avril 1856.
- De La Gavinie, *La Lumière*, 26 mars 1859.
- De La Gavinie, *Chronique*, *La Lumière*, n° 11, 12 mars 1859.
- Delécluze, Étienne-Jean. « Feuilleton du journal des débats : gravure », *Le journal des débats politiques et littéraires*, samedi 12 février 1859.
- Durand, Arsène. « La photographie, la gravure et la pétition signée chez Monsieur Goupil », *L'art du XIXe siècle*, Tome IV, 1859.
- Latreille, Édouard de. « La photographie à l'exposition des beaux-arts », *Revue des beaux-arts*, juillet 1859.
- Latreille, Édouard de. « La gravure et la photographie, à M. Léon Boulangier, directeur de la revue des Beaux-arts », *Revue des Beaux-arts*, 1859, p. 113-115.
- Liénard, Justin. « Réponse au projet de pétition adressée à S. M. L'Empereur par MM. les Graveurs et Lithographes », *L'art du dix-neuvième siècle*, 1859.
- Michiels, Alfred. « Les progrès de la gravure sur bois en France », *Revue universelle des arts*, vol. 8, Paris, Octobre 1858 - Mars 1859, p. 193-201.
- Périer, Paul. « Exposition universelle : photographes français », *Bulletin de la société française de photographie*, 1855.
- Planche, Gustave. « Le paysage et les paysagistes », *Revue des deux mondes*, 15 juin 1857.

G - Sur le *Panorama de Solferino* :

Explication du Panorama et relation de la Bataille de Solferino par le Colonel Langlois, Paris, Librairie administrative Paul Dupont, 1868.

L'Union médicale, 7 juin 1866, n° 67.

La Presse, 18 juin 1865.

Général Ambert, « Panorama de la bataille de Solferino », *Le moniteur universel du soir*, 28 juin 1865, n° 176.

Berard, R. « La bataille de Solferino », *Le petit journal*, 17 juin 1865.

Delacour, Pierre. « Le panorama de Solferino », *Le grand journal*, n° 65, 25 juin 1865.

Delacour, Pierre. « Le panorama de Solferino », *Le Pays*, 18 juillet 1865.

Forges, A. de, « Panorama de la bataille de Solferino », *Le moniteur de l'armée*, 21 juin 1865.

H - Sur l'*Exposition universelle de 1867* :

Exposition universelle de 1867. Guide de l'exposant et du visiteur avec les documents officiels, un plan et une vue de l'exposition, Paris, Hachette, 1866.

Aunay, Alfred d'. « Promenade à l'Exposition universelle », *Le grand journal*, 21 avril 1867.

Aunay, Alfred d'. « Salon de 1867 (2^e promenade) », *Le grand journal*, 12 mai 1867.

Claretie, Jules. « L'Art au Champ de Mars », *Le grand journal*, 5 mai 1867.

Claudin, Gustave. « Promenades à l'Exposition universelle (11^e article) », *Le Moniteur universel du soir*, n° 173, 23 juin 1867.

Du Camp, Maxime. *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 & 1867*, Paris, Jules Renouard, 1867.

Fournel, Victor. « Les Beaux-arts à l'Exposition universelle », *La Gazette de France*, 6 juillet 1867.

Galichon, Émile. « Les Beaux-arts à l'Exposition universelle », *La Gazette des Beaux-arts*, 1^{er} mai 1867.

Galichon, Émile, « Les Beaux-arts à l'Exposition universelle », *La Gazette des Beaux-Arts*, 6 juillet 1867.

- Guilory, Henri. *Exposition de 1867 : Allons tous à l'exposition*, Paris, Impression de Moquet, 1867.
- Lacan, Ernest. « Exposition universelle de 1867 », *Le moniteur de la photographie*, n° 13, 15 septembre 1867.
- Linas, Charles de. *L'histoire du travail à l'Exposition universelle de 1867*, Paris, Didron, 1868.
- Salsinats, W. de. « Les nations à l'Exposition universelle », *Le Pays*, n° 157, 6 juin 1867.
- Wastel, Alfred. « Exposition universelle de 1867 : 2^e lettre », *Journal de Roanne*, n° 625, 5 mai 1867.
- Wastel, Alfred. « Exposition universelle de 1867, 3^e lettre », *Journal de Roanne*, n° 628, 26 mai 1867.
- Wastel, Alfred. « Exposition Universelle de 1867, 14^e lettre », *Journal de Roanne*, n° 649, 8 septembre 1867.
- I - Sur le portrait photographique et le détail vestimentaire :**
- « Photographie microscopique », *La Lumière*, 5 mars 1859.
- Le Correspondant : religion, philosophie, politique, histoire, sciences, beaux-arts*, 1844.
- Abrantès, Amet d'. « De la mode et du bon goût », *Messenger des modes et de l'industrie*, n° 2, vol. I, 1853.
- Aincourt, Marguerite d'. *Études sur le costume féminin*, Paris, Rouveyre et G. Blond, 1885.
- Audigier, Henri d'. « Chronique », *La Patrie*, 7 octobre 1860.
- Balzac, Honoré de. « La grisette », *Œuvres diverses* (Tome I), Paris, Louis Conard, 1910.
- Balzac, Honoré de. « Physiologie de la toilette », *Œuvres diverses* (Tome I), Paris, Louis Conard, 1910.
- Balzac, Honoré de. « Étude de mœurs par les gants », *Œuvres diverses* (Tome II), Paris, Louis Conard, 1910.
- Balzac, Honoré de. « Traité de la vie élégante », *Œuvres complètes* (Tome XXIV), Paris, Calmann-Lévy, 1879.
- Bemfield, Th. *Le moniteur scientifique : journal des sciences pures et appliquées*, vol. 4, 1862.

- Dash, Comtesse. *Comment on fait son chemin dans le monde : code du savoir vivre*, Paris, Michel Lévy, 1868.
- Delors, Taxile. *Physiologie de la Parisienne*, Paris, Aubert, 1841.
- E.L. « Vues et portraits par M. Édouard Delessert », *La Lumière*, n° 43, 28 octobre 1854.
- Escande, A. « Silhouettes et portraits : M. Disdéri », *La mode nouvelle*, 2 décembre 1860.
- Fournel, Victor. « La *portraituomanie*, considérations sur le daguerréotype », *Ce que l'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1858.
- Gautier, Théophile. *De la mode*. Arles, Actes Sud et Borgeaud bibliothèques, 1993 [1858].
- Huart, Louis. *Physiologie de la grisette*, Paris, Aubert, 1841.
- Lacan, Ernest. « Revue photographique », *La Lumière*, 17 juin 1854.
- Lacan, Ernest. « Revue de la quinzaine », *Le moniteur de la photographie*, 15 avril 1861.
- Nadar, « Clientes et clients », *Dessins et écrits* (Tome II), Paris, Hubschmid, 1979.
- P.D. « Les salons de Disdéri », *L'Illustration*, 1860.
- Renneville, Vicomtesse de. « Photographie de la mode », *La Sylphide*, 10 mai 1855.
- Robinson, H.-P. *L'atelier du photographe*, Hector Colard (trad.), Paris, Gauthier-Vilars et fils, 1888.
- Wey, Francis. *La Lumière*, 4 mai 1851.
- Wey, Francis. « Théorie du portrait II », *La Lumière*, 27 avril 1851.

J - Romans sur l'art :

- Balzac, Honoré de. *Le chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1994 [1832].
- Balzac, Honoré de. *La Maison du chat-qui-pelote*, Paris, Flammarion, Coll. « GF », 1985 [1829].
- Balzac, Honoré de. « Pierre Grassou », *Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1994 [1839].
- Bourget, Paul. *La Dame qui a perdu son peintre*, Paris, Plon, 1910 [1907].
- Champfleury, *Le Violon de faïence*, Paris, Droz, 1985 [1862].
- Gautier, Théophile. « Feuillet de l'album d'un jeune rapin », *Romans, contes et nouvelles* (vol. I), Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 [1866].

Gautier, Théophile. « La toison d'or », *Romans, contes et nouvelles* (vol. I), Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 [1845].

Goncourt, Edmond et Jules de. *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio classique », 1996 [1867].

Maupassant, Guy de. *Fort comme la mort*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio classique », 2002 [1889].

Mirbeau, Octave. *Dans le ciel*, Caen, L'Échoppe, 1989 [1893].

Zola, Émile. *L'Œuvre*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio classique », 1983 [1886].

K - Autres éléments du corpus :

1 - Textes littéraires :

Balzac, Honoré de. « Préface », *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1976.

Balzac, Honoré de. *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio classique », 2006 [1831].

Balzac, Honoré de. *Illusions perdues*, Paris, Le livre de poche, 2008 [1843].

Balzac, Honoré de. *Le cousin Pons*, Paris, Gallimard, 1977 [1847].

Boileau Despréaux, Nicolas. *L'art poétique*, Paris, Larousse, Coll. « Nouveaux classiques Larousse », 1972 [1674].

Borges, Jorge Luis. « Funès ou la mémoire », *Fictions*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio bilingue », 2005 [1942].

Diderot, Denis. « Les deux amis de Bourbonne », *Les deux amis de Bourbonne et autres contes*, Paris, Gallimard, 2002.

Diderot, Denis. *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, 1993.

Flaubert, Gustave. *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Éditions du Boucher, 1913.

Flaubert, Gustave. *L'Éducation sentimentale*, Paris, Flammarion, Coll. « GF », 1985 [1869].

Flaubert, Gustave. *Salammbô*, Paris, Flammarion, 2001 [1862].

Flaubert, Gustave. « Sources et méthodes », *Salammbô*, Paris, Club de l'honnête homme, 1971 [1862].

- Flaubert, Gustave. « Article d'Alcide Dusolier dans la *Revue française* du 31 décembre 1862 », *Salammbô*, Paris, Club de l'honnête homme, 1971.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.
- Flaubert, Gustave. *Voyages*, Paris, Arléa, 1998.
- Gautier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Gallimard, 1996 [1835].
- Goncourt, Edmond et Jules de. *Journal : mémoires de la vie littéraire (1851-1863)* (Tome I), Paris, Fasquelle et Flammarion, 1956.
- La Rochefoucauld, François de. *Réflexions ou sentences et maximes morales et réflexions diverses*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- Mauclair, Camille. « Le soleil des morts », *Romans fin-de-siècle*, Paris, Laffont, Coll. « Bouquins », 1999 [1898].
- Maupassant, Guy de. « Préface », *Pierre et Jean*, Paris, Flammarion, Coll. « GF », 1999 [1888].
- Maupassant, Guy de. « La Parure », *Contes parisiens*, Paris, Le Livre de Poche, 2004 [1884].
- Maupassant, Guy de. « Sauvée », *Contes parisiens*, Paris, Le Livre de Poche, Coll. « La Pochothèque » 2004 [1885].
- Maupassant, Guy de. *Bel-Ami*. Paris, Flammarion, 1999 [1885].
- Maupassant, Guy de. *Notre cœur*, Paris, Gallimard, 1993 [1890].
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989 [1913-1927].
- Schlegel, Friedrich von. *Fragments*, Charles Le Blanc (trad.), Paris, José Corti, 1996 [1798].
- Wey, Francis. *Remarques sur la langue française, sur le style et la composition littéraire*, Paris, Didot, 1845.
- Zola, Émile. *La Curée*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1981 [1872].
- Zola, Émile. *Le Roman expérimental*, Paris, Sandre, 2003 [1880].
- Zola, Émile. *Au bonheur des dames*, Paris, Flammarion, 1999 [1883].

Zola, Émile. *Correspondance*, Tome V, Montréal et Paris, Les presses de l'Université de Montréal et Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1978.

2 - Critique d'art :

Revue des cours littéraires de la France et de l'Étranger, n° 23, 9 mai 1868.

Baudelaire, Charles. *Critique d'art*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1992.

Cartier, E. « Salon de 1848 », *L'Ère nouvelle*, n° 33, 18 mai 1848.

Diderot, Denis. *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, Coll. « Savoir : lettres », 1984.

Du Camp, Maxime. « Le Salon de 1866 », *La Revue des deux mondes*, 1866.

Flaner, W. *Le Salon de 1857*, Paris, H. Lefèvre, 1857. Du Camp, Maxime. « Le Salon de 1866 », *La Revue des deux mondes*, 1866.

Fournel, Victor. « Le Salon de 1859 », *Le Correspondant*, vol. 47, 1859.

Gautier, Théophile. « Salon de 1850-1851 : Monsieur Courbet », *La Presse*, 15 février 1851.

Mallarmé, Stéphane. *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, Coll. « GF », 1998.

Vignon, Claude. « Une visite au Salon de 1861 », *Le Correspondant*, vol. 53, 1861.

Wey, Francis. « Du naturalisme dans l'art : de son principe et de ses conséquences », *La Lumière*, 30 mars 1851.

Zola, Émile. *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1991.

3 - Autres éléments du corpus :

Cézanne, Paul. *Correspondance*, édit. John Rewald, Paris, Grasset, 1978.

Leibniz, Gottfried Wilhem. *Discours de Métaphysique*, Paris, Vrin, 1984.

II - Ouvrages critiques :

A - Sur le détail et le fragment :

Le détail, Liliane Louvel (dir.), Publications de La Licorne Hors série n° 7, Colloque VII, UFR Langues et littératures Poitiers, 1999.

Pouvoir de l'infime. Variations sur le détail, Luc Rasson et Franc Schuerewegen (dir.), Presses Universitaires de Vincennes, 1997.

- Arasse, Daniel. *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.
- Cauquelin, Anne. *Court traité du fragment : Usages de l'œuvre d'art*, Paris, Aubier, 1986.
- Damisch, Hubert. « La partie et le tout », *Revue d'esthétique*, n° 2, vol. 23, 1970.
- Hamon, Philippe. « D'une gêne théorique à l'égard du fragment : Du fragment en général et au XIXe siècle en particulier », *Théorie et pratique du fragment*, Lucia Omacini et Laura Este Bellini (dir.), Genève, Slatkine, 2004.
- Mourey, Jean-Pierre, *Philosophies et pratiques du détail : Hegel, Ingres, Sade et quelques autres*, Seyssel, Champs Vallon, 1996.
- Parise, Maddalena. « Visages « mangés » par les détails. Réflexions autour d'une double rhétorique de la ressemblance aux débuts de la photographie », *Images re-vues*, n° 3, 2007.
- Schor, Naomi. *Reading in Detail : Aesthetics and the Feminine*, New York et Londres, Routledge, 1987.

B - Ouvrages d'historiographie :

- Pour une histoire culturelle*, Rioux, Jean-Pierre et Sirinelli, Jean-François (dir.), Paris, Seuil, 1997.
- Histoire de l'histoire de l'art* (Tome II), Édouard Pommier (dir.), Louvre et Klincksieck, 1995.
- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- Corbin, Alain. « L'exploration de l'inactuel », *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, Paris, Flammarion, 1998, p. 9-14.
- Hartog, François. « Temps et histoire », *Annales, Économies, sociétés, civilisations*, n° 6, novembre-décembre 1995.
- Hartog, François. *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.

Passeron, Jean-Claude et Revel, Jacques. « Penser par cas : Reasonner à partir de singularités », *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005.

Schaeffer, Jean-Marie. « Système, histoire, hiérarchie : le paradigme historiciste en théorie de l'art », *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Georges Roque (dir.), Paris, Jacqueline Chambon, 2000.

C - Ouvrages d'histoire du XIX^e siècle :

Histoire de la photographie, Jean-Claude Lemagny et André Rouillé (dir.), Paris, Larousse, 1998.

Femmes dans la cité (1815-1871), Alain Corbin, Jacqueline Lalouette et Michèle Riot-Sarcey (dir.), Grâne, Créaphis, 1993.

Misérable et glorieuse la femme du XIX^e siècle, Jean-Paul Aron (dir.), Paris, Fayard, 1980.

Jean-Charles Langlois (1789-1870), le spectacle de l'histoire, François Robichon et Caroline Joubert (dir.), Caen, Somogy et Musée des Beaux-Arts de Caen, 2005.

La querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique, un débat précurseur (1830-1848), Dumasy, Lise (dir.), Grenoble, Université Stendhal, 1999.

Alinhac, Georges. *Historique de la cartographie*, Paris, Institut géographique national, 1965.

Anderson, Jaynie. « Giovanni Morelli et sa définition de la « scienza dell'arte » », *Revue de l'art*, n° 75, 1987.

Arasse, Daniel. « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genres », *Majeur ou Mineur ? Les hiérarchies en art*, Georges Roque (dir.), Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2000, p. 33-51.

Bann, Stephen. « Photographie et reproduction gravée : l'économie visuelle au XIX^e siècle », *Études photographiques*, n° 9, 2001.

Baridon, Laurent et Guédron, Martial. *Corps et arts : physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999.

- Barth, Volker. « The micro-history of a world event : intention, perception and imagination at the Exposition universelle de 1867 », *Museum and Society*, n° 1, vol. 6., 2008, p. 22-37.
- Benjamin, Walter. « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », *Œuvres*, Tome III, Paris, Gallimard, 2000.
- Besse, Jean-Marc. « De la représentation de la terre à sa reproduction : l'invention des géoramas au dix-neuvième siècle », *Comblent les blancs de la carte : modalités et enjeux de la construction des savoirs géographiques (XVII^e-XX^e siècles)*, Laboulais-Lesage, Isabelle (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2004.
- Bury, Pol. *Le Monochrome bariolé*. Paris, L'Échoppe, 1991.
- Callen, Anthéa. *The Art of Impressionism : Painting Technique and the Making of Modernity*, New Haven/London, Yale University Press, 2000.
- Comment, Bernard. *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993.
- Compagnon, Antoine. *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.
- Coutagne, Denis. *Cézanne en vérités*, Actes Sud, Arles, 2006.
- Crary, Jonathan. *L'Art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.
- Damisch, Hubert. *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993.
- Darrah. *Cartes de visite in nineteenth century photography*, Gettysburg (Pensylvania), W.C. Darrah publisher, 1981.
- Daston, Lorraine. « Objectivity and the escape from perspective », *Social Studies of Sciences*, n° 22, 1992.
- Daunais, Isabelle. *L'art de la mesure, ou L'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*, Vincennes et Montréal, Presses de l'Université de Vincennes et Presses de l'Université de Montréal, 1996.
- Daunais, Isabelle. « La réversibilité des arts : littérature et peinture au confluent de la critique (Zola, Huysmans) », *Études françaises*, vol. 33, n° 1, 1997.

- Déan, Philippe. « Deux sortes de peinture », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 22, avril 1997.
- De Biasi, Pierre-Marc. « L'esthétique du flou : sur les notes du Voyage en Afrique de Gustave Flaubert », *Vagues figures ou les promesses du flou*, Bertrand Rougé (dir.), Publications de l'université de Pau, 1996, p. 149-159.
- Dubreuil, Nicole. « Les métaphores de la critique d'art : le « sale » et le « malade » à l'époque de l'impressionnisme », *La critique d'art en France (1850-1900)*, Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989.
- Duro, Paul. « Giving up on History ? Challenges to the Hierarchy of the Genres in early nineteenth-century France », *Art history*, n° 5, vol. 28, 2005, p. 689-711.
- Fawcett, Trevor. « Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction », *Art History*, vol 9, n° 2, juin 1986.
- Forty, Adrian. *Objects of Desire : Design and Society from Wedgwood to IBM*, New York, Pantheon, 1986.
- Fried, Michael. *Courbet's Realism*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1990.
- Gallissen, Peter et Daston, Loren. « The image of objectivity », *Representations*, n° 40, 1992.
- Gibson-Wood, Carol. *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York, Garland, 1988.
- Griener, Pascal. « Idéologie « nationale » ou science « positive » ? », *Revue de l'art*, n° 146, 2004.
- Guédron, Martial. *Peaux d'âmes : l'interprétation physiognomonique des œuvres d'art*, Paris, Kimé, 2001.
- Guichard, Charlotte. « La signature dans le tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés & Représentations*, n° 25, 2008, p. 47-77.

- Graceffa, Agnès. « Le détail toponymique au cœur de l'érudition (1870-1910) : Auguste Longnon et l'éphémère âge d'or de la géographie historique française », *Écrire l'histoire*, n° 3, 2009.
- Greenberg, Clement. « Modernist painting », *The New Art : A critical Anthology*, Battcock, Gregory (dir.), New York, Dutton, 1973.
- Hamber, Anthony J. « Photography in nineteenth-century art publication », *The Rise of the Image : Essays on the History of Illustrated Art Book*, Rodney Palmer and Thomas Frangenberg, Ashgate, Aldershot, Hants, 2003.
- Harding, James. *Les peintres pompiers : la peinture académique en France de 1830 à 1880*, Paris, Flammarion, 1980.
- Heinich, Nathalie. *L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- Houbre, Gabrielle. *Le Livre des courtisanes : Archives secrètes de la police des mœurs (1861-1876)*, Paris, Tallandier, 2004.
- Ilg, Ulrike. « Painted Theory of Art : Le suicidé (1877) by Édouard Manet and the Disappearance of Narration », *Artibus et historiae*, n° 45, vol. 23, 2002.
- Jarocinski, Stefan. *Debussy : impressionnisme et symbolisme*, Thérèse Douchy (trad.), Paris, Seuil, 1971.
- Laneyrie-Dagen, Nadeije. « Aux sources de l'attribution : Les Goncourt et le Connoisseurship », *Les frères Goncourt : art et écriture*, Jean-Louis Cabanès (dir.), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, p. 365-376.
- Lécharny, Louis-Marie. *L'Art Pompier*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- Le Men, Ségolène. « La gravure, instrument critique », *48/14*, n° 5, 1993, p. 83-95.
- Lumbroso, Olivier. « Passage des Panoramas (poétique et fonction des vues panoramiques dans Les Rougons-Macquart) », *Littérature*, n° 16, 1999.
- McCauley, Elizabeth Anne. *Industrial Madness : Commercial Photography in Paris 1848-1871*, New Haven and London, Yale University Press, 1994.
- McCauley, Elisabeth Anne. *A. A. E. Disdéri and the carte de visite Portrait photograph*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1985.

- Mainardi, Patricia. « Copies, Variations, Replicas : Ninetenth-Century Studio Practice », *Visual Ressources*, vol. XV, 1999.
- Mainardi, Patricia. « Edouard Manet's « View of the Universal Exposition of 1867 » », *Art magazine*, n° 5, vol. 54, 1980.
- Maginnis, Hayden B. J. « The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship : Morelli, Berenson, and Beyond », *Art History*, n° 1, vol. 13, 1990, p. 104-117.
- Matoré, Georges. *Le Vocabulaire et la société sous Louis-Philippe*, Genève, Slatkine reprints, 1967.
- Milner, Max. *La fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982.
- Nochlin, Linda. *Gustave Courbet : a study of style and society*, New York/Londres, Garland Publishing, 1976.
- Nochlin, Linda. *The Politics of Vision : Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper and Row, 1981.
- Perrot, Philippe. *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Paris, Complexe, 1981.
- Péty, Dominique. *Poétique de la collection : Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, Presses universitaires de Paris ouest, 2010.
- Recht, Roland. « La mise en ordre : note sur l'histoire du catalogue », *Cahiers du MNAM*, n° 56/57, 1995, p 20-35.
- Renié, Pierre-Lin. « Les premiers pas de l'édition photomécanique : l'exemple de la phytoglytie chez Goupil et Cie », *Les cahiers de l'estampe contemporaine*, vol. 2, n° 5, 1993.
- Renié, Pierre-Lin. « Guerre commerciale, bataille esthétique : la reproduction des œuvres d'art par l'estampe et la photographie, 1850-1880 », *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Véronique Goudinoux et Michel Weemans (dir.), Bruxelles, La lettre volée, 2001.
- Rewald, John. *History of Impressionism*, New York, Museum of Modern Art, 1973.
- Riout, Denys. « La tentation du monochrome au XIX^e siècle », *Les fins de la peinture*, René Démoris (dir.), Paris, Jonquères, 1990.

- Rivers, Christopher. *Face Value : Physiognomical Thought and the Legible Body in Marivaux, Lavater, Balzac, Gautier and Zola*, Madison, University of Wisconsin Press, 1994.
- Robichon, François. « Langlois, peintre des panoramas », *Jean-Charles Langlois, photographe normand et le Panorama de la bataille de Solferino*, Caen, Archives départementales du Calvados, 2000.
- Roubert, Paul-Louis. « Les caprices de la norme : l'introduction du modèle photographique dans la critique d'art au XIXe siècle », *Études photographiques*, n° 10, 2001.
- Rouveret, Agnès. « De l'artisan à l'artiste : quelques *topoi* des biographies antiques », *Les « Vies » d'artistes*, Matthias Waschek (dir.), Paris, ENSB-A et Louvre, 1996, p. 25-35.
- Rouillé, André. « La photographie entre controverses et utopies », *Usages de l'image au XIXe siècle*, Stéphane Michaud, Jean-Philippe Mollier et Nicole Savy (dir.), Paris, Créaphis, 1992.
- Rouillé, André. « La photographie française à l'Exposition universelle de 1855 », *Le Mouvement social*, n° 131, 1985, p. 87-103.
- Rouillé, André. « L'argument de l'art chez A. E. Disdéri, photographe », *Cahier des arts et des artistes*, 1984.
- Sagne, Jean. « Le portrait carte de visite », *Identités : de Disdéri au photomaton*, Centre national de la photographie et Chêne, 1985.
- Scallen, Catherine B. *Rembrandt, Reputation and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004.
- Simon, Marie. *Mode et peinture : le second empire et l'impressionnisme*, Paris, Hazan, 1995.
- Tajan, A. et Delage, G. *L'analyse des écritures : techniques et utilisations*, Paris, Seuil, 1972.
- Thérenty, Marie-Ève. *La littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2007.

- Thompson, Patrice. « Essai sur l'analyse et les conditions du spectacle dans le Panorama et le Diorama », *Romantisme*, n° 38, 1982.
- Vakkari, Johanna. « Giovanni Morelli's « Scientific » Method of attribution and its reinterpretations from the 1960's until the 1990's », *Journal of Art History*, n° 1, vol. 70, 2001, p. 46-54.
- Vidal, Jean. « Le colonel Langlois, un « pinceau militaire » », *Un peintre de l'épopée napoléonienne : le colonel Langlois (1789-1870)*, Bernard Giovanangeli (dir.), Paris, Ville de Boulogne-Billancourt et Bibliothèque Marmottant, 2000.
- Wind, Edgard. *Art and Anarchy*, New York, Knopf, 1963.
- Wollheim, Richard. *On Art and the Mind*, Londres, Allen Lane, 1973.
- Zerner, Henri. *Écrire l'histoire de l'art : figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, 1997.

D - Critique littéraire :

- Asselin, Olivier. « Le marbre et la chair : le modèle tactile dans l'esthétique matérialiste de Diderot », *Études françaises*, vol. 42, n° 2, 2006.
- Audet, René. « La Fiction à l'essai », *Frontières de la fiction*, Alexandre Gefen et René Audet (dir.), Québec et Bordeaux, Éditions Nota bene et Presses universitaires de Bordeaux, 2001.
- Barthes, Roland. *S/Z*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1970.
- Barthes, Roland. « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1979.
- Berg, William J. *The visual novel : Émile Zola and the art of his time*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1992.
- Bernard, Jacqueline. « Discours fictionnel et discours sérieux », *Récit de la pensée. Études sur le roman et l'essai*, Gilles, Philippe (dir.), Paris, Centre d'études du roman et du romanesque, Université de Picardie - Jules Verne – Sedes, 2000, p. 33-43.
- Brognez, Laurence. « Dans le ciel : Le « Chef-d'œuvre inconnu d'Octave Mirbeau » », *Littérature et représentations artistiques*, Fabrice Parisot (dir.), Paris, L'Harmattan, 2005.
- Brunet, François. *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

- Fairlie, Alison. « Flaubert and some painters of his time », *Imagination and Language, Collected Essays on Constant, Baudelaire, Nerval and Flaubert*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Fernandez, Dominique et Ferranti, Ferrante. *Le Musée d'Émile Zola*, Paris, Stock, 1997.
- Genette, Gérard. « La métonymie chez Proust », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*, Paris, Seuil, Coll. « Points essais », 2004.
- Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Guyaux, André. « Baudelaire et le fragment », *Théorie et pratique du fragment*, Genève, Slatkine, 2004.
- Hamon, Philippe. « À propos de l'impressionnisme de Zola », *Les cahiers naturalistes*, n° 34, 1967.
- Hamon, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- Hamon, Philippe. *La Description littéraire : De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991.
- Hamon, Philippe. *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.
- Hamon, Philippe. « Littérature et architecture : tout, parties, dominante », *De l'architecture à l'épistémologie : la question de l'échelle*, Philippe Boudon (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 1991.
- Hamon, Philippe. *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.
- Kloss, William. « Zola and the old masters », *Emile Zola and The Arts*, Jean-Max Guieu et Alison Hilton (dir.), GeorgeTown University Press, 1988, p. 35-46.
- Krell, Alan. « Manet, Zola and the « motifs d'une exposition particulière 1867 » », *Gazette des Beaux-arts*, n° 1358, vol. 99, 1982, p. 109-115.
- Lavezzi, Élisabeth. *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, Paris, Hermann, 2009.
- Létourneau, Marie-Hélène. « La description picturale dans *Manette Salomon* : une métaphore vive », *Recherches sémiotiques*, vol. 22, n° 1-3, 2002.
- Morisot, Jean-Claude. « Roman-théâtre, roman-musée », *Balzac : Une poétique du roman*, Stéphane Vachon (dir.), Montréal, XYZ éditeurs, 1996, p. 133-142.

- Ortel, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie : Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- Reichler, Claude. « « Pars pro toto » : Flaubert et le fétichisme », *Studi francesi*, n° 29, 1985, p. 77-83.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1999.
- Tadié, Alexis. « La Fiction et ses usages. Analyse pragmatique du concept de fiction », *Poétique*, n° 113, 1998, p. 111-122.
- Tooke, Adrienne. *Flaubert and the Pictorial Arts : From Image to Text*, New York, Oxford University Press, 2000.
- Vouilloux, Bernard. *La peinture dans le texte XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 1994.
- Vouilloux, Bernard. « Les tableaux de Flaubert », *Poétique*, n° 135, 2003.

E - Autres ouvrages :

- Alain. *Propos sur le bonheur*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1985.
- Aristote. *Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (trad.), Paris, Seuil, 1980.
- Bachelard, Gaston. *La Formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin, 1977.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980.
- Benvéniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale* (Tome II), Paris, Gallimard, 1974.
- Bourdieu, Pierre. *La distinction*, Paris, Minuit, 1979.
- Chastel, André. « Signature et signe », *Revue de l'Art*, n° 26, 1974.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image*, Paris, Minuit, Coll. « Critique », 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, Coll. « Critique », 1985.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Ginzburg, Carlo. « Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, vol. 6, n° 41, 1980.
- Godin, Christian. *La Totalité*, Tome III, Seyssel, Champ Vallon, 1997.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1973.

- Junod, Philippe. *Transparence et opacité : Essai sur les fondements de l'art moderne*, Paris, Jacqueline Chambon, 2004 [1976].
- Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, Coll. « GF », 1995.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology ; Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference : Feminity, Feminism and the Histories of Art*, Londres et New York, Routledge, 1988.
- Ricardou, Jean. *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1967.
- Saïd, Edward. *Orientalism*, New York, Vintage, 1978.
- Schlanger, Judith. *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, 1971.
- Wald Lasowski, Patrick. *Le Traité des mouches secrètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Cabinet des lettrés », 2003.
- Wölfflin, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Claire et Marcel Raymond (trad.), Paris, G. Monfort, 1994.

Illustrations

Illustration retirée

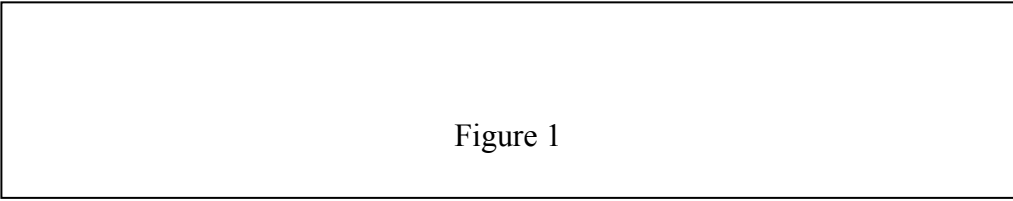


Figure 1

Illustration retirée

Figure 2

Illustration retirée

Figure 3

Illustration retirée

Figure 4

Illustration retirée

Figure 5

Illustration retirée

Figure 6

Illustration retirée

Figure 7

Illustration retirée

Figure 8