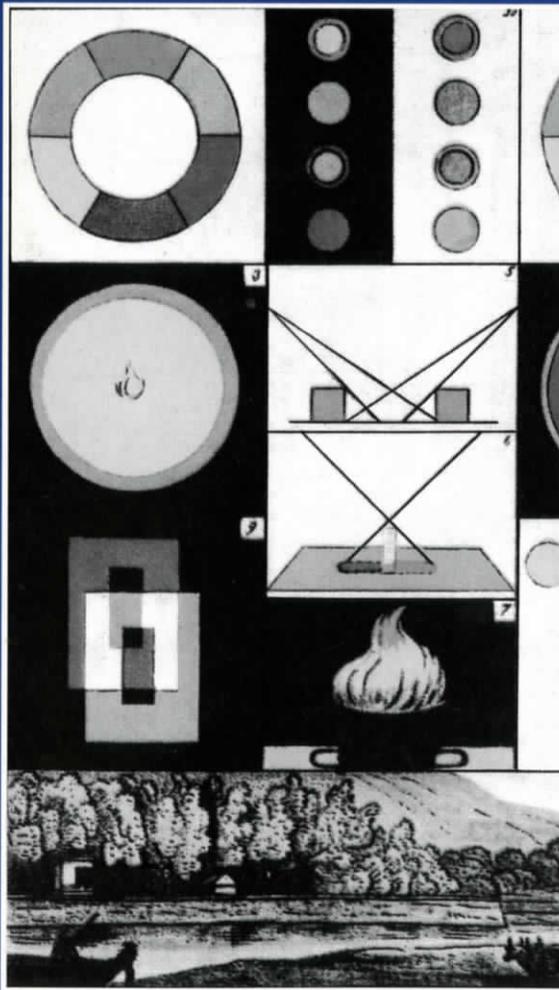


VOIR

Cultures visuelles au XIX^e siècle I



21

COUVERTURE:

- Planche du *Traité des couleurs* dessinée par Goethe (1810). Illustration tirée de J.W. von Goethe, *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 1986.
- Portrait d'une famille bruxelloise vers 1884, réalisé par le photographe J. Pepermans, successeur de la maison Deschamps, 14 place Ste-Gudule à Bruxelles. Archives familiales Liesen-Alsteen.

Conditions d'abonnement

Abonnement d'un an (deux numéros): 750 FB (18,53 EUR) - 140 FF
Abonnement de deux ans (quatre numéros): 1.300 FB (32,23 EUR) - 250 FF
Vente au numéro: 400 FB (9,92 EUR) - 80 FF
Numéro double: 750 FB (18,59 EUR) - 140 FF
Commande de plus de quatre numéros:
200 FB (4,96 EUR) - 40 FF le numéro.

Belgique:

Versement au compte 310-0561000-38 de la Ligue Braille
(rue d'Angleterre 57 - 1060 Bruxelles).

France:

Abonnement: paiement en francs français par chèque adressé à la Ligue Braille.

Vente au numéro: la librairie du Centre Wallonie-Bruxelles
(46, rue Quincampoix - 75004 PARIS - tél.: 01 42 71 58 03
- Fax. 01 42 71 58 09).

Autres pays: par mandat de poste international ou par eurochèque.

Merci de mentionner les numéros désirés.

Le versement peut être cumulé avec un don égal ou supérieur à 1.000 FB, donnant en Belgique lieu à une immunisation fiscale (attestation délivrée par la Ligue Braille). Ce versement permet de soutenir les travaux du Centre de recherche sur les aspects culturels de la vision.

Indiquer: «VOIR n°..... + soutien».

Une version sonore sur cassettes est envoyée gracieusement aux personnes handicapées de la vue qui en font la demande.

Le n° 5 (*Visages mythiques de la cécité*), les n°s 12-13 (*Figures littéraires de la cécité*) et le n° 20 (*Figures belges de la cécité*) font l'objet d'une version en braille.

SOMMAIRE

Le XIX^e siècle marque une rupture avec le modèle classique de la vision du Siècle des Lumières, auquel renvoyait la question de Molyneux, abordée dans VOIR n° 19.

Remettant en cause les repères établis par la science classique (Kepler, Descartes, Newton), le XIX^e siècle réaménage l'espace culturel de la vision et de la représentation, inaugurant de nouvelles relations au visible, dont la photographie constitue l'emblème le plus significatif.

Ce premier volet ouvre le questionnement sur les cultures visuelles au XIX^e siècle, à travers l'histoire des idées et des sciences, l'histoire littéraire et l'histoire de l'éducation.

2 *Éditorial*

6 De la chromatologie à l'optique physiologique
et à la phénoménologie
Maurice ÉLIE

18 Balzac voyeur, voyant, visionnaire
Max MILNER

28 Optogrammes
Daniel GROJNOWSKI

38 L'expérience romantique des miroirs
Jean-Jacques WUNENBURGER

50 Les yeux de l'enfance
L'éducation par le regard à l'école de Jules Ferry
Jacqueline LALOUETTE

68 *Figures*
historiques de la cécité

74 *Parcours*
à travers livres et revues

79 *En bibliothèque*



□ RÉDACTEUR EN CHEF: Raoul Dutry; SECRÉTAIRE DE RÉDACTION : Gérard Servais
□ Jean-Paul Herbecq, président de la Ligue Braille; Claire Binard; Carl Havelange; Françoise Herbecq-Hardy; Zina Weygand □ Édition & imprimerie s.a., mise en page, photogravure, impression. □ Pierre-Baudouin Bareel, éditeur responsable - rue d'Angleterre, 57 - 1060 Bruxelles. □ Ce périodique est publié avec le concours de la Fondation Universitaire de Belgique. □ Copyright © Ligue Braille, 2000.

Clairs-obscur Tensions du regard au XIX^e siècle

Qu'est-ce que voir, regarder, être regardé, au XIX^e siècle? Ou ne pas voir? Existe-t-il une culture visuelle propre au XIX^e siècle? Posée en ces termes, la question a surtout valeur opératoire, bien entendu, tant il est vrai que la notion de culture se décline nécessairement au pluriel et que c'est l'une des premières vocations de notre revue d'ouvrir au plus large le spectre de nos questionnements, aussi bien thématiques que disciplinaires. Esthétique, histoire de l'art, de la littérature, des sciences ou des idées, philosophie, sociologie, anthropologie ou psychologie: c'est dans la rencontre des regards, toujours féconde, que notre démarche trouve à s'incarner.

Le thème que nous privilégions pour les numéros 21 et 22 – *cultures visuelles au XIX^e siècle* – s'accorde très heureusement à cet état d'esprit. Au XVIII^e siècle – nous l'avons vu grâce aux numéros 18 et 19 consacrés à la *Lettre sur les aveugles* de Diderot –, la question de Molyneux renvoie au triomphe du modèle classique de la vision. La perspective renaissante, l'invention keplérienne de l'image rétinienne, la constitution du sujet cartésien, la chambre obscure comme instrument de compréhension et comme métaphore, l'analyse géométrique du visible, l'optique newtonienne, sont autant de repères essentiels qui coordonnent en la matière l'ordre du pensable et du figurable.

Rupture ou continuité? Le XIX^e siècle paraît mettre en cause, très profondément, ces anciens repères, aménageant peu à peu à nouveaux frais l'espace culturel où peuvent être pensées – et vécues – la vision et la représentation, comme bien entendu les questions que nous savons connexes de l'éblouissement et de la cécité. Autant de

thèmes qui viennent aussitôt à l'esprit: la place du corps et du sujet dans l'exercice de la vision, de la critique par Goethe du modèle newtonien à la phénoménologie de Husserl; le développement d'une nouvelle physiologie de la vision; l'obsession conjointe de la lumière et de la nuit; classicisme, romantisme ou réalisme en littérature – manières de voir, manières d'écrire; l'impressionnisme et les codes nouveaux de la représentation picturale; la question du magnétisme, puis de l'hypnose; les nouvelles formes d'appréhension et de compréhension du rêve; la vision des spirites et les tables qui tournent dans la pénombre; l'exaltation du voir dans toutes les formes du savoir; la reproductibilité de l'œuvre d'art, les termes nouveaux de l'échange et de la consommation visuelle; l'invention déterminante de la photographie – véritable emblème des nouvelles relations au visible qui s'instituent au XIX^e; en amont, la passion à la fois savante et populaire pour de nouvelles machines visuelles, les fantasmagories qui redessinent la carte de l'illusion et de la réalité; le gaz, l'électricité, leurs usages et la ville illuminée...

Autant de chemins dont chacun pourrait faire ici l'objet d'une exploration intensive. Nous proposons plutôt un «kaléidoscope», une dizaine de contributions, réparties sur deux livraisons de notre revue, qui donnent à réfléchir, sans d'abord en préjuger, la modernité visuelle qui se fait jour au XIX^e siècle.



Une ligne de force se dégage. Je voudrais l'introduire – les auteurs qui ont contribué à ce numéro voudront bien excuser, je l'espère, cette présentation peu conventionnelle –, en évoquant un texte banal et extraordinaire. On le doit à Gaspard Marnette, modeste ouvrier armurier de la région liégeoise qui, sa vie durant, a consacré l'essentiel de ses loisirs à décrire tout ce qu'il voyait dans son village



Photo Carl Havelange.

de Vottem¹. En avril 1877, Marnette emmène ses parents à la ville, chez un photographe avec qui de longue date il a pris rendez-vous. Il consacre plusieurs pages de son journal à relater l'événement. «*Nous partîmes pour Liège en voiture; le temps était magnifique, mais il soufflait une bise qui n'était pas trop chaude. De toutes les maisons on regardait passer la voiture, il n'en passe pas souvent et surtout si matin*». Les portraits sont réalisés dans l'avant-midi, «*en une demi-heure ou trois quarts d'heure de temps, malgré qu'il fallut pour tout à fait le bien attraper, recommencer celui de mon père trois fois*». Dix jours plus tard, Marnette prend les portraits de ses parents et les porte chez un doreur de sa connaissance pour les y faire encadrer. «*Ils étaient admirablement bien réussis; ma mère surtout était frappante de ressemblance, avec sa cornette ou bonnet et son mouchoir de soie sur la tête encadrant son*

visage. Mon père lui, d'un tempérament plus froid, plus lymphatique, avait le visage [...] plus éteint, plus morne. On appelle une voisine ou deux pour leur montrer les portraits. O, c'était bien cela! C'était bien le portrait de Gaspard et de Marie Bastin. C'était une joie dans la maison, une émotion jusqu'aux larmes».

La ressemblance surtout émeut Marnette en un temps où, chez les humbles, la réalisation d'un portrait photographique constitue un événement d'exception. La ressemblance,

¹ La chronique de Gaspard Marnette constitue un document ethno-historique tout à fait exceptionnel. Elle est constituée de plus de deux mille pages manuscrites, réunies par l'auteur sous le titre *Mélanges de faits qui se sont passés à Vottem*. Une édition partielle en a été donnée par René Leboutte, *L'archiviste des rumeurs. Chronique de Gaspard Marnette, armurier. Vottem 1857-1903*, Liège, Éditions du Musée de la Vie Wallonne, 1991.

cette manière d'objectivité de la représentation que, peu ou prou, toute photographie suggère, mais qui se trouve d'emblée perçue et construite en de puissantes déterminations subjectives. Celles-là qui permettent à Marnette de reconnaître et de désigner, dans les portraits de ses parents, les traits de personnalité qui à ses yeux les distinguent si fortement. Un mouchoir de soie, une cornette, suffisent à évoquer la « ressemblance » de la mère que Marnette oppose, en un curieux balancement de phrase, à la représentation jugée plus morne d'un père au tempérament froid et lymphatique. Est-ce vraiment parce que l'image du père est moins ressemblante qu'il estime son portrait de moindre qualité ou, plutôt, parce qu'il est affectivement beaucoup plus proche de sa mère? La physiologie du père, en tout cas, semble rétive à cette forme idéalisée de la ressemblance qui ravit Marnette: ne fallut-il pas s'y reprendre à trois reprises pour en saisir correctement l'image? La mère est plus ressemblante parce que son image prend place, exactement, là où s'exalte et brûle l'émotion du fils.

Ainsi la phrase sans fard de l'ouvrier armurier révèle quelque chose d'essentiel: la « ressemblance » photographique est d'abord vécue comme mise en présence du sujet représenté. Ce n'est pas un élément de théorie, mais la simple traduction d'une émotion ici presque originaire et des premiers usages de l'expérience photographique. Sachons lire Marnette et comprendre son émoi lorsque, pour la première fois, entrent dans sa maison des portraits photographiques: y trouvent aussitôt leur place, solennisée par les rituels encore neufs du studio de prise de vue et de l'exposition domestique. Et c'est cela, bien entendu, qui tire les larmes des spectateurs: la présence artificielle des parents qui est, en même temps, figure anticipée de leur absence. Écoutons encore: « *Le lendemain, j'appelle dans ma chambre, où j'avais appendu provisoirement mes portraits, ma sœur Elisabeth pour lui faire voir encore les visages si bien reproduits de mon père et de ma mère. Je découvre celui de mon père. Nous l'admirons et nous nous exclamons: "que c'est bien fait!*

comme c'est bien lui!" "et celui-là donc?", dis-je à ma sœur en découvrant celui de ma mère que nous aimions si tendrement. L'émotion à la vue des traits si bien faits de ma mère gagne ma sœur qui se met à fondre en larmes de joie et de tristesse; je fais de même. "Ne serait-on pas bien triste de les voir devenir vieux?" me dit ma sœur. Et nous étions là en extase devant les portraits de nos vieux parents, vivant encore à quelques pas de nous et que nous aimions tant»².

Sachons lire Marnette, son extraordinaire témoignage qui, d'une certaine manière, illustre ou justifie bien des approches théoriques. Frappe d'emblée, dans ces propos limpides, la dualité constitutive en laquelle s'inscrit l'acte de voir. Les « larmes de tristesse et de joie » d'Elisabeth en sont comme la forte métaphore. On songe aussitôt, par exemple, à la *Chambre claire* de Roland Barthes qui inscrit le fait photographique dans l'espace culturel de la mélancolie³. Marnette, un siècle avant Barthes, en une formulation d'autant plus suggestive qu'elle est ici presque originelle, dit le « ça a été » qui hante aujourd'hui toute réflexion en matière de théorie de la photographie: ce régime de la visibilité qui dit en même temps la présence et l'absence. Il s'agit de photographie, sans doute. Mais la photographie, au XIX^e siècle, évoque beaucoup plus qu'elle-même. Elle est cette machine nouvelle à penser la vision et le visible – l'une des inventions et des constructions culturelles les plus marquantes du siècle – qui transforme et révèle à la fois l'ordre même de la visibilité. Ce nouveau « troisième élément », interposé entre l'œil et le monde, qui, après la

² R. Leboutte, *L'archiviste des rumeurs...*, p. 59, 60 et 61.

³ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980. Voir aussi, par exemple, le très beau livre d'Alain Buisine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1994 ainsi que, sur les origines de l'institution culturelle de la photographie, François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

perspective renaissante, la lunette de Galilée, la chambre obscure de Kepler, l'image rétinienne ou le prisme de Newton, travaille au plus profond les processus d'institutionnalisation culturelle de la vision dans la société contemporaine⁴.

Plus que jamais au XIX^e siècle, l'institution culturelle du visible semble être déchirée entre deux pôles comme nécessairement en tension. Chez Marnette, improbable témoin, le plus ingénu, à la fois la présence et l'absence des sujets représentés ainsi que, autour de la notion de « ressemblance », l'objectivité comme détachée de la représentation et l'irréductible subjectivité qui en commande la perception. Présence, absence; objet, sujet: est-ce le monde qui vient vers nous ou est-ce nous qui allons vers le monde? La plus ancienne question retrouve ici une singulière actualité. Le monde nous est-il donné par le geste du regard ou est-ce notre œil et notre corps qui construisent le visible? L'héritage de Newton ou celui de Goethe? Maurice Élie⁵ montre comment des approches, que l'on pourrait croire complémentaires, sont au XIX^e siècle puissamment antagonistes, comme s'il s'agissait de tenir au point de plus grande tension les polarités constitutives du visible.

Jonction ou disjonction de l'œil et du monde? On a le sentiment que la science classique – Kepler, Descartes, Newton – a substitué aux anciennes figures de l'intégration de l'œil et du monde le principe de leur séparation radicale: la naissance du sujet moderne, solitaire et triomphant. Dès lors il s'agira à la fois de reconnaître cette fracture, et de l'exalter, tout en cherchant, paradoxalement, à la résoudre, à enjamber comme à reculons et sans jamais pouvoir la méconnaître la coupure qui sépare l'homme et le monde. C'est peut-être là toute l'histoire du visible au XIX^e siècle et que révèle, d'une certaine manière, l'invention de la photographie, perfection mécanique de la représentation, héroïne de la pure objectivité affrontée pourtant, dès l'origine, à l'énigme et à la présence inaliénable du sujet regardant.

Présence, absence, jonction et disjonction de l'œil et du monde, sujet et objet, savoir et désirer, voir et posséder, là aussi où, toujours, le visible est conjugué à l'invisible. N'est-ce pas à la même appréhension d'une tension constitutive de l'acte de voir que conduit l'analyse par Max Milner⁶ du primat de la vue dans l'univers balzacien? De même la présentation par Daniel Grojnowski⁷ des « optogrammes », ces photographies de l'œil des morts en laquelle certains savants prétendaient voir l'ultime vision des mourants? Et l'expérience romantique des miroirs, en même temps appropriation et dépossession de soi, identification et dédoublement, dont Jean-Jacques Wunenburger⁸ rappelle qu'elle fait « balancer de l'exaltation jubilatoire à la tristesse dépressive »?

Le XIX^e siècle paraît accueillir l'acte de voir avec cette forme d'enthousiasme quelque peu ingénu qui animait, à l'époque de Jules Ferry, la Commission de la décoration des écoles et de l'imagerie scolaire dont Jacqueline Lalouette⁹ étudie ici les archives. Mais cette transparence est à la mesure du trouble qui, conjointement, et dans des registres culturels aussi différents, institue ce visible en tension qui me semble caractériser le XIX^e siècle. Il résume en un même temps plusieurs âges du regard dont nous sommes aujourd'hui les héritiers directs.

Carl Havelange ●

⁴ Sur la notion de troisième élément, nous nous permettons de renvoyer à notre livre: *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.

⁵ Université de Nice - Sophia Antipolis.

⁶ Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle.

⁷ Université de Paris VII - Denis Diderot.

⁸ Université de Bourgogne.

⁹ Université de Paris XIII - Paris-Nord.

De la chromatologie à l'optique physiologique et à la phénoménologie

Maurice ÉLIE

« Les expériences que Goethe cite dans sa théorie des couleurs sont exactement observées et vivement décrites; leur exactitude n'est pas contestable »¹.

C'est ainsi que dans son *Optique physiologique* (1856-1866), s'exprime Helmholtz, savant reconnu, qui rend pourtant hommage à un poète qui fut aussi naturaliste et qui, par sa farouche opposition à l'optique newtonienne, attira sur lui la réprobation de la plupart des physiiciens du XIX^e siècle. Helmholtz remarque en outre qu'il ne faut considérer les descriptions de Goethe « que comme des représentations sensibles des phénomènes et non pas comme des explications physiques ».

D'autre part, dans son essai *Sur la vue et sur les couleurs* (1816), le philosophe Schopenhauer, partisan de la doctrine goethéenne et adversaire de la théorie newtonienne, écrit: « Nous rencontrerons un point où Goethe, qui dans l'ensemble a entièrement raison, s'est pourtant trompé, et où Newton, qui a en général entièrement tort, a dans une certaine mesure exprimé la vérité... »²

La « culture visuelle » dans laquelle on entre ici semble donc se présenter comme une culture du conflit, parce que, contre Newton, Goethe a nié que la lumière dite blanche était composée, et soutenu que les couleurs naissaient au contraire d'une combinaison

dynamique de l'ombre et de la lumière. De plus, comme le remarque d'ailleurs Helmholtz³, « la philosophie hégélienne s'empara de la théorie de Goethe pour la faire concourir à son but ». Les protagonistes de ce conflit seraient donc Newton et ses héritiers d'une part, et de l'autre, Goethe et ses partisans *Naturphilosophen*. Mais pour Helmholtz, c'est aussi parce que la « physiologie des sensations » n'était pas encore développée avant le XIX^e siècle, que la théorie physique de Newton avait pu en quelque sorte « occuper le terrain » et faire admettre la subjectivité des sensations. On a d'ailleurs souvent considéré qu'à côté de l'objectivité scientifique de la physique (ce qui revient à une tautologie, la physique constituant le paradigme de la science objective), les observations de Goethe avaient une portée purement physiologique ou psychologique, témoignant d'une perception particulièrement attentive aux apparences visuelles.

Mais la physiologie se veut tout aussi « objective » que la physique; elle lui emprunte sa méthode expérimentale et recourt aux mesures. Or, pour Goethe, la couleur non

¹ Hermann von Helmholtz, *Optique physiologique* (trad. Javal et Klein, 1867), présentée par Yves Le Grand, Vigneux-sur-Seine, N. Desroches, 1967, p. 162.

² A. Schopenhauer, *Textes sur la vue et sur les couleurs* (trad. M. Élie), Paris, Vrin, 1986, p. 36.

³ Et, peut-on ajouter, tous les *Naturphilosophen* de l'époque avec lui.

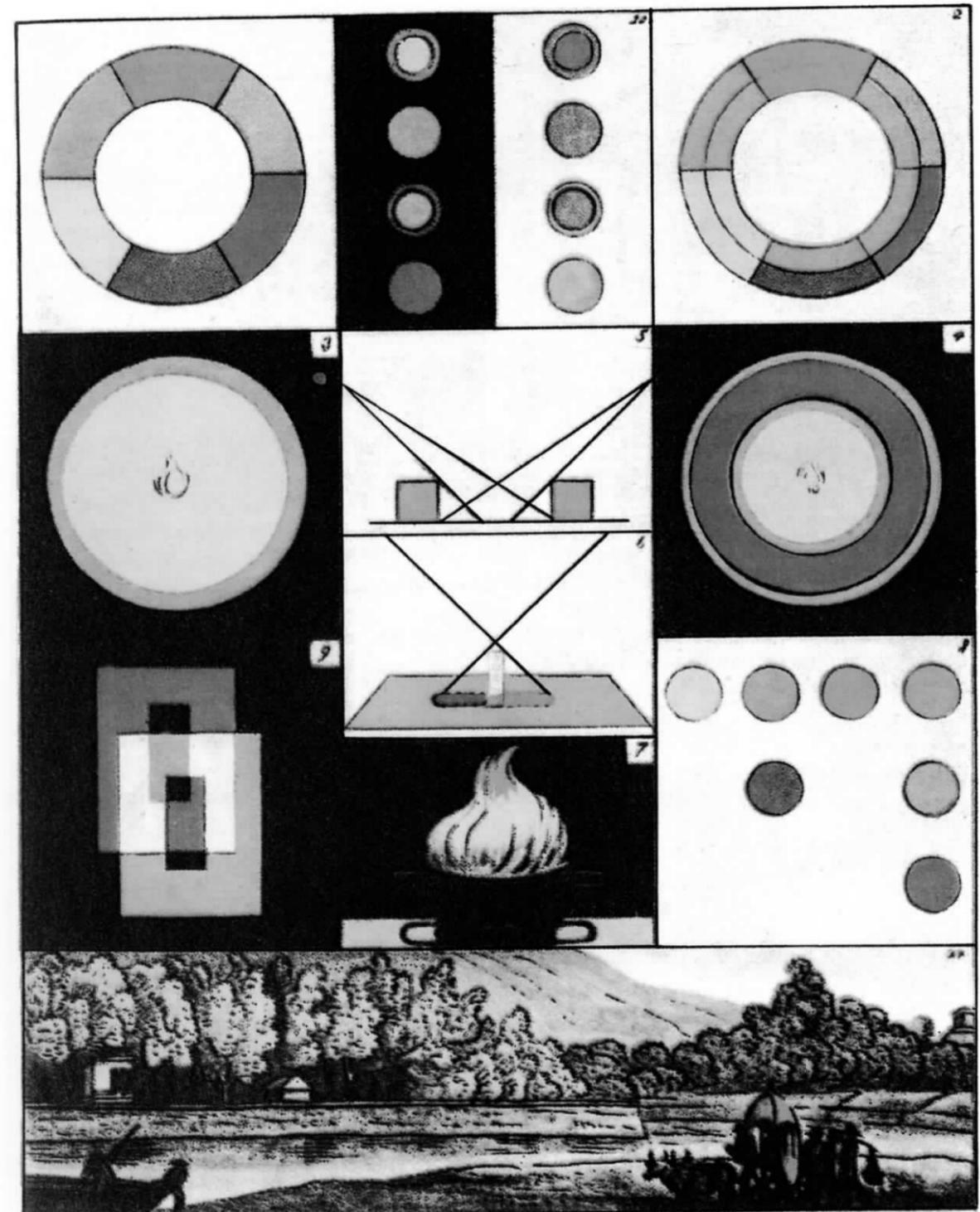


Planche du *Traité des couleurs* dessinée par Goethe (1810). Illustration tirée de J.W. von Goethe, *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 1986.

plus n'est pas purement subjective. Elle se présente à la fois sous des aspects objectifs et subjectifs, manifestant l'union du microcosme humain et du macrocosme; elle n'est nullement arbitraire ou « accidentelle » et suit au contraire sa loi. Et d'autre part, puisque

Helmholtz remarque encore que « dans ses ouvrages scientifiques [Goethe] s'applique toujours à ne pas abandonner le terrain des perceptions des sens, tandis qu'une explication physique doit nécessairement remonter aux forces... », on peut tenir la démarche

goethéenne pour purement «phénoménologique», ne retenant de l'expérience que ce qui *apparaît*, et excluant ces «qualités occultes» que sont les forces (selon l'expression de Schopenhauer), ainsi que toute théorie construite, «surajoutée» aux phénomènes.

Tous les acteurs de la culture visuelle du XIX^e siècle sont à la recherche d'une *légalité* des phénomènes visuels en général (et donc pas uniquement des phénomènes de la couleur). Mais cette recherche peut tout aussi bien consister en l'approche «phénoménologique» de Goethe (qui parle de «chromagénésie») et, un siècle plus tard, en la phénoménologie husserlienne, qu'en des explications causales de la vision, comme chez Schopenhauer ou dans l'optique physiologique de Helmholtz.

Sur une polémique: «Goethe contre Newton»

Goethe contra Newton est le titre d'un ouvrage de Dennis L. Sepper, où l'auteur rappelle que «la théorie newtonienne combinait les problèmes géométriques et chromatiques pour expliquer à la fois la réfraction et la couleur en vertu d'un principe unique, la réfrangibilité différentielle, mise en œuvre aussi rigoureusement que le permettait la géométrie⁴; la «réfrangibilité différentielle» désignant ce que Newton nomme les «rayons de diverses réfrangibilités» formant la lumière dite blanche. Si l'on part de Newton, la «culture visuelle» ne peut donc être radicalement détachée de la physique, car la vision est fille de la lumière. Mais Newton distingue néanmoins physique et physiologie, lorsqu'il écrit: «... à parler proprement, les Rayons ne sont point colorés, n'y ayant autre chose en eux qu'une certaine puissance ou disposition à exciter une sensation de telle ou telle Couleur»⁵.

Le présent débat relatif à la lumière, à la vision et aux couleurs s'engage donc sur fond de la théorie newtonienne (élaborée de la fin du XVII^e au début du XVIII^e siècle), pour passer ensuite à la doctrine goethéenne et à

sa révision schopenhauerienne, et annonce certains aspects de l'optique physiologique et de la phénoménologie. Auparavant, on peut d'ailleurs remarquer le caractère tripartite que revêtent les classifications: classification goethéenne des couleurs «physiologiques», «physiques» et «chimiques»; puis, sur un tout autre registre, celle de l'*Optique physiologique* de Helmholtz, entre *dioptrique* de l'œil, *sensations* visuelles et *perceptions* visuelles. Au début et à la fin du siècle, le poète-naturaliste et le savant prétendent couvrir, l'un, le champ entier de la chromatologie, l'autre, celui de la vision (dont la théorie des couleurs constitue une partie).

Aperçu de la théorie newtonienne

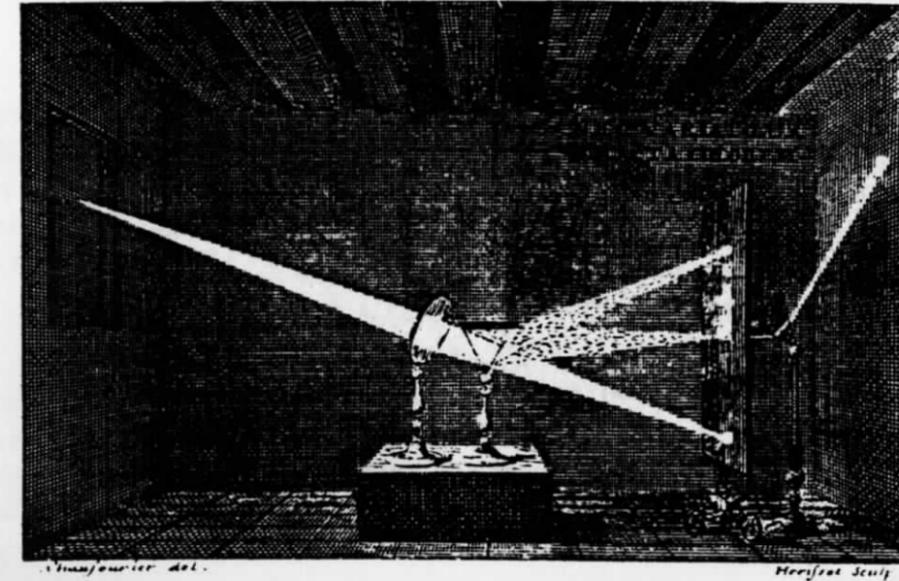
Il est impossible de «résumer» le *corpus* newtonien, avec toutes les recherches qui précèdent l'*Opticks* de 1704⁶, ni même ce traité à lui seul. Aussi, en retiendra-t-on seulement certains des aspects sur lesquels ont porté les critiques de Goethe et de ses partisans.

Le passage du *Traité d'optique* dans lequel Newton concède qu'«à parler proprement, les Rayons ne sont point colorés...» a déjà été cité; car, dit-il, il ne prétend pas alors parler «philosophiquement [...] mais grossièrement...» Néanmoins, et c'est sur ce point que s'exercera la verve de Goethe aussi bien que celle de Schopenhauer son «disciple», dans son *Traité*, Newton affirme plus franchement que «les rayons de lumière qui diffèrent en couleurs, diffèrent aussi en degrés de réfrangibilité» (L. I, Proposition I, Théorème I), et que «lorsque les rayons qui diffèrent en réfrangibilité, sont séparés les uns des autres, et qu'une espèce particulière de ces rayons, quelle

⁴ Denis L. Sepper, *Goethe contra Newton, Polemics and the project for a new science of color*, Cambridge (USA), Cambridge University Press, 1988, p. 110.

⁵ I. Newton, *Traité d'optique* (1704), rééd., Paris, Gauthier-Villars, 1955, L. I, part. II, Définition, p. 140.

⁶ Cf. Michel Blay, *La conceptualisation newtonienne des phénomènes de la couleur*, Paris, Vrin, 1983, et sa postface à la traduction de l'*Optique* de Newton par Jean-Paul Marat, Paris, Christian Bourgois, 1989.



TRAITÉ D'OPTIQUE, SUR LA LUMIERE ET LES COULEURS.

LIVRE PREMIER.

PREMIERE PARTIE.



ON dessein dans cet Ouvrage, n'est pas d'expliquer les propriétés de la Lumière par des Hypotheses; mais de les exposer nuëment pour les prouver par le raisonnement, & par des Experiences. Dans cette vûë je vas commencer par proposer les Définitions & les Axiomes suivants.

A

Première page du *Traité d'optique* de Newton (1704).

qu'elle soit, est observée à part; la couleur qu'ils forment, ne peut être changée par aucune réfraction ou réflexion quelconque, comme cela devrait arriver si les couleurs n'étaient autre chose que des modifications de lumière...» (L. I, P. II, Prop. I, Th. I, IV^e expérience).

Comme l'a remarqué M. Blay, la théorie newtonienne s'oppose aux théories antérieures de la couleur, selon lesquelles elle résulte d'une «modification (atténuation ou obscurcissement) de la lumière incidente»⁷. M. Blay note aussi que le célèbre *experimentum crucis* dans lequel la lumière traverse successivement deux prismes (et dont les rayons passant dans le premier prisme conservent les couleurs qu'ils y ont acquises après être passés dans le second), instaure une «relation biunivoque» entre réfrangibilité et couleur, point sur lequel porteront justement les critiques de Goethe et de Schopenhauer (comme l'écrit le philosophe au §10 de son essai: «le rayon lumineux homogène de Newton et sa couleur sont entièrement identiques [...] de cela résulte que là où est le rayon, là est sa couleur...», etc.)

On pourrait soutenir que tout ce qui porte sur la nature de la lumière (comme sa nature corpusculaire ou ondulatoire), n'importe pas aux théories de la vision. Cependant, même si cela ne constitue pas directement l'objet du *Traité* de Newton, le physicien fait néanmoins allusion à la vision dans les *Questions (Queries)* «qui servent de conclusion à tout l'ouvrage». Ainsi, Newton se demande à la *Question XIII*: «Des rayons de différentes espèces ne produisent-ils pas des vibrations de différentes grandeurs, lesquelles vibrations excitent, selon leurs grandeurs, des sensations de différentes couleurs...» Et il remarque aussi qu'en pressant l'un de nos yeux, on produit des phénomènes colorés d'origine purement physiologique (L. I, P. II, VII^e Prop., Th. V). Si en ce passage, il reconnaît qu'il ne parle des couleurs «qu'en tant qu'elles procèdent de la lumière. Car il y en a qui tirent leur origine d'ailleurs...», il

laisse donc le champ libre à l'autre approche, physiologique et psychologique, distincte de celle de la physique.

Éléments de la doctrine goethéenne

Dans sa préface à *Goethe lecteur de Kant*, de Laurent Van Eynde, Jean Lacoste parle du «combat acharné, désespéré, donquichottesque» que Goethe a mené pendant quarante ans contre Newton⁸.

Que reproche Goethe à Newton? D'avoir contraint les phénomènes à se plier à son hypothèse de la composition de la lumière blanche, et donc d'user de subterfuges; d'avoir fait passer son optique mathématique pour une chromatologie⁹, tout en trahissant la nature au profit de l'artifice de ses «hiéroglyphes» mathématiques et de la «torture» de son laboratoire.

Il est vrai que même un physicien comme M. Blay conclut que «cette interprétation préjugant de l'existence, dans la lumière blanche, de la multiplicité des rayons différemment réfrangibles et colorés, dépasse les données expérimentales et trouve sa source dans les conceptions atomistiques de Newton»¹⁰. Et dans sa postface à l'*Optique*, il ajoute que «l'expérience du prisme au sens newtonien est une expérience construite et non donnée».

Or, l'*experimentum crucis* de Goethe, si on peut s'exprimer ainsi, est, en quelque façon «donné», puisqu'il consiste en la simple observation d'un mur blanc à travers un prisme qui lui avait été prêté par le physicien Büttner. Alors, il constata que «le mur blanc

⁷ M. Blay, «Postface» à l'*Optique* de Newton, *op.cit.*, p. 374.

⁸ Paris, PUF, 1999, p. IX.

⁹ Goethe, tout en reprochant à Newton d'avoir traduit la couleur «devant le tribunal du mathématicien», estime que son optique consiste en réalité en une chromatologie, et qu'à ce titre, il peut donc traiter d'égal à égal avec lui...

¹⁰ M. Blay, *La conceptualisation newtonienne...*, p. 95.

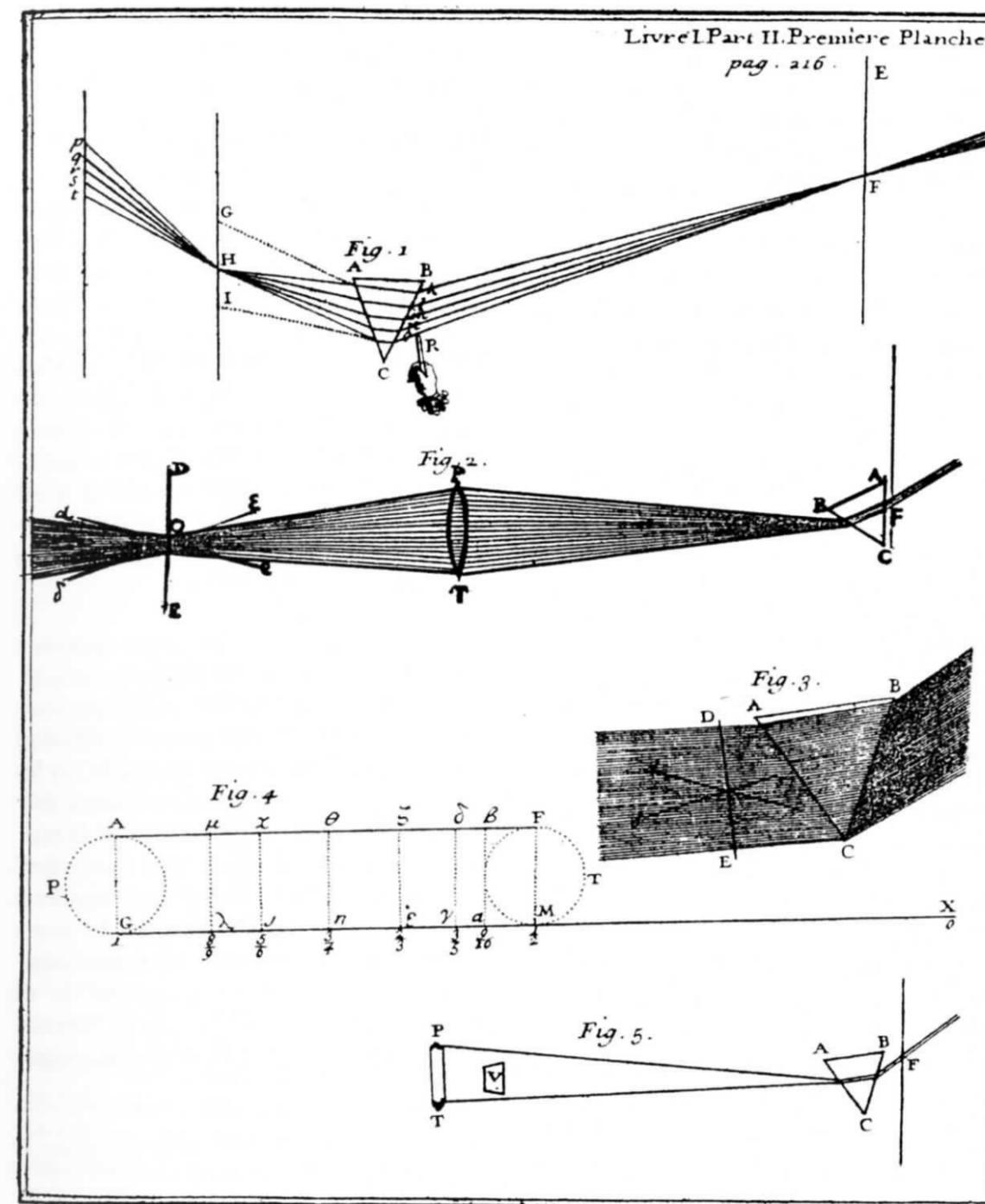


Planche du *Traité d'optique* de Newton (1704).

regardé à travers le prisme demeurait blanc comme auparavant, et que là seulement où se trouvait une partie plus sombre, se montrait une couleur plus ou moins distincte»¹¹. Mais cette simple observation doit être replacée dans l'attitude d'ensemble de Goethe envers les phénomènes de la couleur, dont son inté-

rêt pour la peinture italienne, ses observations des couleurs de la nature, des ombres colorées, etc., bref, de tout ce qui aboutira à

¹¹ «Konfession des Verfassers», *Farbenlehre, Materialien zur Geschichte der Farbenlehre, Goethes Werke*, Hamburg, C. Wegner, Bd. XIV, 2. Teil.

cet autre *corpus* de la lumière et des couleurs que constitue la *Farbenlehre*. Elle a donc aussi ses présupposés, comme celui du rôle de l'élément obscur, qui joue son rôle chez Jakob Böhme, dans la revendication de l'unité du microcosme et du macrocosme et dans l'expérience esthétique de Goethe. De façon générale, comme l'a montré Laurent Van Eynde (*op.cit.*), en tous domaines, Goethe s'inscrit dans un mouvement de «restauration de la vie», qui rejette le mécanisme et veut mettre fin à la division entre l'homme et la nature.

Cela se vérifie immédiatement à la lecture de son introduction au *Traité des couleurs* où, par le biais de l'organe de la vue, est d'abord affirmée l'unité du microcosme et du macrocosme: «L'œil doit son existence à la lumière». Goethe anticipe même sur Helmholtz, lorsqu'il affirme «qu'en l'œil réside une lumière au repos, laquelle serait suscitée par le moindre stimulant venant de l'intérieur ou de l'extérieur»¹². S'agissant de vision, on doit évidemment s'intéresser d'abord aux *couleurs physiologiques*, qui constituent d'ailleurs la première partie du *Traité des couleurs*. Déjà dans ses *Contributions à l'optique* (il reconnaîtra plus tard qu'il aurait dû parler de *Contributions à la chromatique*), Goethe commence par observer «subjectivement» des rectangles noirs (sur fond blanc) ou blancs (sur fond noir) à travers un prisme et conclut: «nous voyons l'obscurité transformée en couleur aussi bien que la lumière»¹³, parce que la couleur s'étend en demi-spectres opposés (couleurs «chaudes» du blanc sur le noir, ou «froides» du noir sur le blanc). D'ailleurs, en rapprochant les deux demi-spectres, on obtient une nouvelle couleur (*Pfirsichblut*), que R. Steiner nommera «fleur-de-pêcher». «Preuve» est faite que la couleur ne peut être «contenue» à l'avance dans la lumière, pour être obtenue par analyse, puisqu'il faut la *produire* par combinaison dynamique à travers un milieu réfringent (ou trouble, dans le cas des couleurs «physiques» apparaissant à travers les nuages).

L'ensemble du *corpus* goethéen, que l'on pourrait déployer à partir de cette observation, suit ce principe. Et dans l'ordre de la vision, le *Traité* pose que «le noir, représentant des ténèbres, laisse l'organe à l'état de repos; le blanc, représentant de la lumière, incite l'œil à l'activité»¹⁴. Certes, ce principe vaut pour toute physiologie oculaire, depuis l'observation des couleurs dites «accidentelles» par Buffon. Goethe fait également place aux phénomènes pathologiques, tels que le daltonisme, parce que «les phénomènes pathologiques nous informent également des lois organiques et physiques. Car du moment où un organisme vivant s'écarte, dans sa constitution, de la norme selon laquelle il a été formé, il aspire à retrouver sa condition normale, et le fait toujours conformément aux lois naturelles»¹⁵.

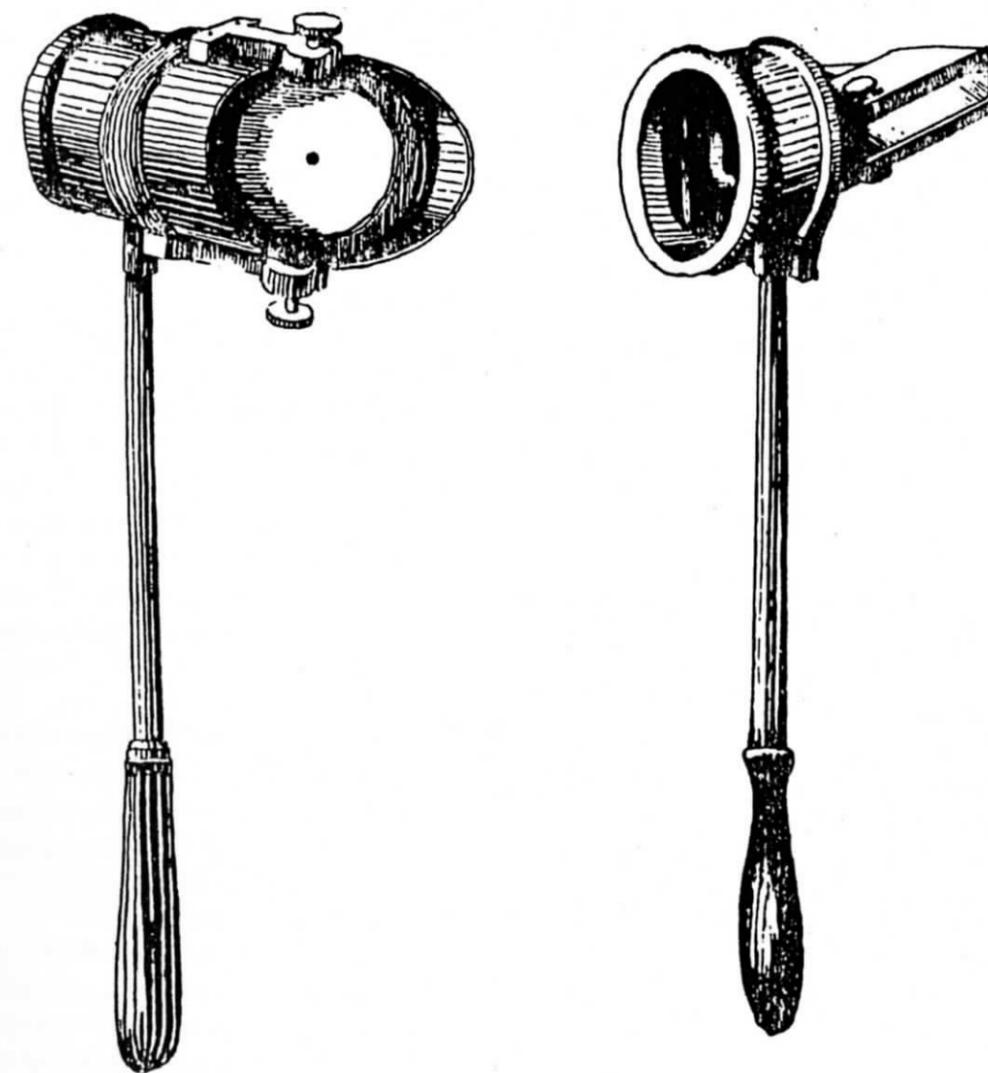
Le phénomène physiologique de contraste par lequel une couleur «appelle» sa complémentaire manifeste ce que Goethe retrouve dans les couleurs «physiques» (diffusion dans les milieux troubles par exemple) et les couleurs «chimiques» (plus ou moins solidaires des corps): les phénomènes de la couleur reposent sur une opposition fondamentale du clair et de l'obscur, que manifeste dans l'ordre physique la polarité du jaune solaire et du bleu céleste. Le «spectre» linéaire newtonien ne rend pas compte de ce caractère «polaire» des couleurs, et Newton ne s'est pas aperçu de ce qu'en se servant

¹² En effet, Helmholtz traite de la «lumière propre de la rétine», par exemple dans son *Optique physiologique*: «Dans l'obscurité complète subsistent des sensations lumineuses qu'on appelle le chaos lumineux, la poussière lumineuse du champ visuel obscur...», etc. (*op. cit.*, p. 132).

¹³ Goethe *Farbenlehre 2, Beiträge zur Chromatik*, Stuttgart, Verlag Freies Geistesleben, 1979, I, 4, §56. Dans l'historique des théories des couleurs de son *Optique physiologique*, Helmholtz répond sur ce point que «l'image prismatique que l'on voit dans ces cas est virtuelle [et] ne peut donc pas produire les effets physiques d'un milieu trouble» (*op. cit.*, p. 162).

¹⁴ J.W. von Goethe, *Traité des couleurs*, *op.cit.*, I^e section, §18, p. 93.

¹⁵ *Ibid.*, §102, p.114.



Ophthalmoscope de Helmholtz. Illustration tirée de H. von Helmholtz, *Optique physiologique*, Vigneux-sur-Seine, N. Desroches, 1967.

d'un orifice (le *foramen exiguum*) percé dans un volet, il avait affaire à une image limitée du soleil: «en l'absence de limites, aucune couleur n'apparaît; mais nous n'avons pas de source lumineuse illimitée que nous puissions faire agir sur le prisme. La lumière nous parvient de corps limités, et le soleil qui produit la plupart des phénomènes prismatiques objectifs n'est lui-même qu'une petite image lumineuse limitée»¹⁶.

En définitive, les couleurs, qui constituent le royaume du visible, loin de résider «toutes prêtes» dans la lumière, sont des «demi-lumières» (*Halblichter*), des pénombres, que la nature ou le naturaliste *engendre* selon leur

loi. L'élément obscur qu'elles comportent est le *skieron* des Anciens, qui est l'un des thèmes sur lesquels Schopenhauer va «réviser» la conception de son maître.

Schopenhauer et la critique goethéenne de Newton

L'essai *Sur la vue et sur les couleurs* de Schopenhauer comporte deux chapitres: le premier, qui traite *De la vue*, sera examiné en relation avec *La quadruple racine du principe de raison suffisante*, où il est également

¹⁶ J.W. von Goethe, *Traité des couleurs*, *op. cit.*, II, § 306, p. 159.

question de la vision. Le second chapitre, *Des couleurs*, présuppose évidemment le premier, mais il sera examiné d'abord, afin d'être mis en relation avec la théorie newtonienne de la lumière et des couleurs et avec la *Farbenlehre* de Goethe.

Couleurs

En vertu de sa conception « subjective » de la clarté, de l'obscurité et de la couleur, Schopenhauer proclame d'abord qu'au « *sens strict* », elles sont « *des états, des modifications de l'œil, qui sont simplement ressenties* »¹⁷. On pourrait donc considérer que par une telle conception, Schopenhauer n'aurait nulle raison d'entrer en conflit avec la théorie newtonienne, puisque l'une se tient sur le terrain de la psycho-physiologie, et l'autre, sur celui de la physique.

Mais Schopenhauer s'est entretenu des couleurs avec Goethe; comme tous les *Naturphilosophen* de l'époque, il participe également à la « restauration de la vie ». Pas plus que Goethe, il n'admet le traitement « mécanique » et la mathématisation que les physiciens infligent à la lumière, et proclame même que « *là où le calcul commence, l'intelligence cesse* ». On verra qu'à sa manière, son explication de la vision est « causale ». Mais il reproche pourtant à Newton d'être passé trop rapidement à la recherche de la cause, « *sans connaître de façon suffisamment précise l'effet et ses relations internes* ». Il estime que Goethe lui-même se préoccupe trop de la cause extérieure, certes autrement déterminée chez lui (jeu du clair et de l'obscur) que chez Newton (analyse de la lumière); bref, Schopenhauer est (philosophe) - physiologiste.

Qu'en résulte-t-il pour les couleurs? Bien sûr, qu'il y a *vision* des couleurs, production des couleurs par l'œil, et non couleurs *en soi*. *Le monde comme volonté et comme représentation* confirmera cela: le monde ne pénètre pas « tout fait » dans notre tête, et les couleurs pas plus que le reste. C'est de cet « effet » qu'il faut au contraire partir pour retrouver la cause. Le phénomène des couleurs tient essentiellement à la sensibilité de la rétine,

où a lieu la persistance des impressions lumineuses, le contraste du clair et de l'obscur et la gradation insensible des couleurs. La lumière est la cause extérieure qui éveille l'« activité qualitative » de la rétine, mais l'excitant n'est qu'une réalité de second ordre dans le monde schopenhauerien de la *représentation*. Le philosophe parle d'ailleurs de la « *circonstance accessoire du mode d'action, médiat ou immédiat, du stimulus* » (§3). On en viendrait presque à regretter que, pour que la rétine produise une couleur « physiologique », il faille lui présenter d'abord une figure colorée! Alors qu'un disque blanc sollicite l'activité totale de la rétine, un disque jaune ne mobilise qu'une partie de son activité, et la partie restant disponible produit d'elle-même le violet complémentaire; seuls le rouge et le vert expriment deux moitiés égales de l'activité rétinienne. À cela se mêlent des spéculations de nature philosophique sur l'« anticipation épicurienne » des couleurs dites « pures », analogues aux figures géométriques régulières, et exprimables par des rapports de nombres entiers.

Dès le §7, Schopenhauer entre indirectement en débat avec Goethe, qui faisait place à la couleur « physique », puisque pour Schopenhauer la part d'ombre de la couleur devient, elle aussi, purement rétinienne: « *l'inactivité de la rétine est l'obscurité* ». Inversement, le §8 concède curieusement « *un soupçon de vérité* » à la théorie newtonienne, qui attribue à la division de la lumière ce que Schopenhauer rapporte à celle de la rétine. Mais le philosophe « se reprend »: si la couleur consiste en l'« *activité divisée de la rétine* », la division newtonienne en « *sept lumières homogènes* », revient à en faire sept qualités occultes. Schopenhauer est ici tout à fait cohérent, puisque selon lui, les forces physiques sont précisément les qualités occultes où s'arrête toute « explication ». Cela prépare également la philosophie du *Monde comme volonté et comme représentation*,

¹⁷ A. Schopenhauer, *Textes sur la vue et sur les couleurs*, op. cit., ch. II, p. 53.

puisqu'il y affirmera que la clef d'interprétation du monde physique réside dans l'analogie que nous pouvons établir entre la volonté *en nous*, et les manifestations phénoménales de la volonté universelle dans la nature.

Au §13, Goethe est débouté de son « phénomène primordial » physique (*Urphänomen*), qui consiste en la combinaison atmosphérique de la lumière et de l'obscurité à travers un milieu trouble. Pour Schopenhauer, comme « *toute polarité doit surgir d'une unité qui se divise elle-même* », « *le seul phénomène véritablement primordial est la disposition organique de la rétine...* » Le contraste physique doit tout au plus « *se rencontrer avec le phénomène physiologique et s'accorder avec lui* ». On en restera là pour ce qui est du rapport de Schopenhauer à Goethe, si ce n'est pour noter que Goethe « *commença à rادoter* » (!) quand les phénomènes de la polarisation de la lumière furent découverts (§14, p.113), et que la correspondance entre les deux hommes est édifiante, en particulier quant à la production du blanc à partir de couleurs (p.131). Enfin, toute la théorie de Newton est incompatible avec celle de Schopenhauer, alors que celle de Goethe « *s'y accorde bien mieux* »¹⁸. C'est le maître qui devient l'élève!

Vision

Après que la théorie physiologique des couleurs de Schopenhauer ait été évoquée dans ses rapports aux conceptions de Newton et de Goethe, il convient de revenir à ce qui, dans ses écrits, touche à la perception visuelle en général. Il s'agit principalement du §21 de la *Quadruple racine du principe de raison suffisante* (édition de 1847) et du chapitre I de l'essai *Sur la vue et sur les couleurs*.

Ces deux textes sont unis par une même thèse, celle de la nature intellectuelle de l'intuition: sans l'intervention de l'entendement, qui « projette » la sensation oculaire dans l'espace intuitionné *a priori*, forme du sens externe (selon la leçon de Kant) pour y « construire » sa cause objective, nous en resterions à cette sensation, simple modifica-

tion locale de nos organes sensoriels, et il n'y aurait pas pour nous de monde extérieur.

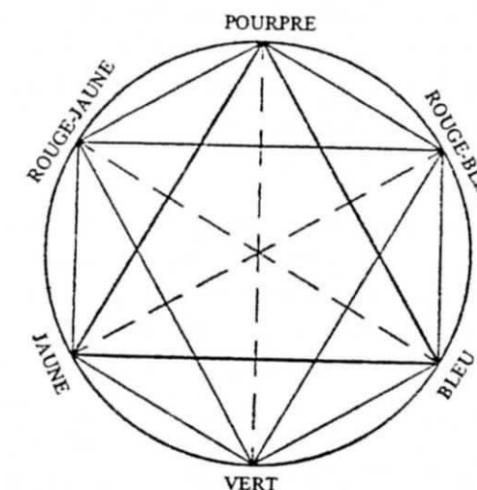


Schéma de la théorie des couleurs de Goethe établi par J. Pawlik. Tiré de A. Schopenhauer, *Textes sur la vue et les couleurs*, Paris, Vrin, 1986, p. 191.

Avant de poursuivre, on peut remarquer que l'on se trouve dans une toute autre orientation intellectuelle que celle du goethéisme et surtout de la future phénoménologie husserlienne. En liant l'effet physiologique à sa cause physique, Schopenhauer suit la conception « naturelle », physico-physiologique de la perception, selon laquelle celle-ci résulte de l'action d'un *stimulus* physique sur nos organes sensoriels; simplement, il parcourt le lien causal à rebours, en « remontant » de l'effet à sa cause. La sensation, cette « pauvre chose », est subjective, alors que l'intuition du monde extérieur est objective. L'optique géométrique peut donc intervenir ici avec ses schémas, dont celui des lieux correspondants par lesquels est assurée la vision binoculaire simple d'un objet produisant une image sur chaque rétine. On pourrait se souvenir ici des objections de Berkeley (XVII^e-XVIII^e siècles), pour qui les lignes et les angles dont se sert l'opticien sont inconnus du sujet percevant, qui n'en perçoit pas moins. Mais, bien entendu, toute science « objectivante » recourt à cette vue extérieure des choses.

¹⁸ Page 127 de la *Correspondance Schopenhauer-Goethe*, avant-dernière partie des *Textes sur la vue et sur les couleurs* de Schopenhauer, op. cit., à laquelle se rapportent toutes les références données ici.

Ce genre d'objection, qui anticipe sur la phénoménologie (pour laquelle, par son intentionnalité, notre conscience perceptive se rapporte directement à la chose perçue), est en quelque sorte «contournée» par Schopenhauer, qui prend bien soin de marquer que l'opération perceptive de l'entendement «n'est pourtant pas une opération discursive, réflexive, abstraite, s'effectuant par concepts et mots; c'est une opération intuitive et tout à fait immédiate»¹⁹. Idée reprise dans *Le monde comme volonté et comme représentation*: «dans ce cas de la vision, l'opération intellectuelle se produit avec une rapidité et une sûreté telles que nous n'avons pas plus conscience de cette opération que de l'épellation pendant la lecture; ainsi naît l'illusion qui nous fait croire que la sensation nous donne immédiatement les objets»²⁰. C'est précisément de ces affirmations que l'on a rapproché la théorie des «jugements inconscients» de Helmholtz. Pour Schopenhauer, l'entendement a appris à connaître les points correspondants «par une expérience prolongée», et il combine donc l'*a priori* kantien de la catégorie de causalité, avec un empirisme relatif aux données physiologiques²¹.

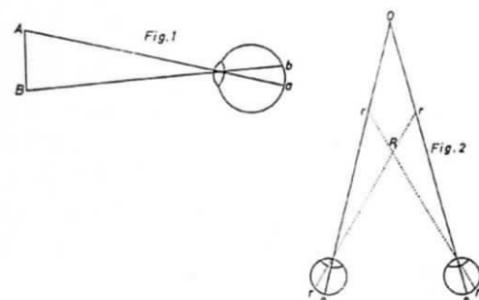


Schéma tiré de A. Schopenhauer, *Textes sur la vue et les couleurs*, Paris, Vrin, 1986, p. 198.

À lui seul, ce §21 constitue un précis d'optique physiologique, dans lequel Schopenhauer explique également la perception stéréométrique, la perception de la distance, etc., toujours par l'intervention de l'entendement sur la base des quelques données fournies par la sensation. Le chapitre premier de l'essai *Sur la vue et sur les couleurs* expose également l'intellectualité de l'intuition la plus quotidienne (c'est-à-dire de la perception). Les deux textes convergent vers la théorie de la représentation exposée dans

Le monde comme volonté et comme représentation, selon laquelle la vraie connaissance est d'abord intuitive. Une pensée abstraite sans rapport à l'intuition n'est que combinatoire de concepts vides; son rôle n'est donc que de fixer et d'ordonner en concepts la connaissance vivante issue de la représentation «intuitive».

Perspectives sur l'optique physiologique et sur la phénoménologie

À partir de ces quelques indications, c'est tout le devenir des théories de la vision, de l'optique physiologique et de la phénoménologie aux XIX^e et XX^e siècles qu'il faudrait envisager. En schématisant, on pourrait distinguer l'École de Helmholtz de celle d'Ewald Hering: Helmholtz serait à la fois empiriste et «physicaliste», et Hering simultanément «nativiste» et phénoménologiquement orienté²².

On a vu que Helmholtz divisait son *Optique physiologique* en trois grandes parties: trajet de la lumière dans l'œil ou *dioptrique oculaire*; sensations visuelles et perceptions visuelles. Cela signifie que l'œil peut à la fois être étudié en ses caractéristiques proprement optiques (indices de réfraction de ses différents milieux, par exemple), et en tant qu'organe vivant. Si bien que le philosophe comme le savant peuvent s'en émerveiller: Hegel parlait de l'œil comme d'un «universel concret», et les épistémologues voient l'optique physiologique comme une

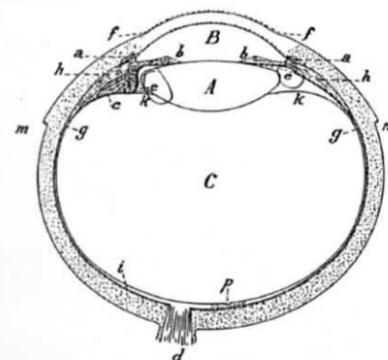
¹⁹ A. Schopenhauer, *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, édition de 1847 (trad. F.-X. Chenet), Vrin, 1991, § 21, p. 192.

²⁰ *Op. cit.*, *Suppléments*, chapitre II, p. 695-696.

²¹ Comme le remarque très justement F.-X. Chenet dans ses explications, Schopenhauer fait concourir la méthode transcendantale et la méthode physiologique (addition au § 21, *op.cit.*, p. 337).

²² Deux ouvrages considérables sont à signaler ici. De R. Steven Turner, *In the eye's mind, vision and the Helmholtz-Hering controversy*, Princeton, Princeton University Press, 1994; et Bernhard Rang, *Husserl's Phänomenologie der materiellen Natur*, Frankfurt a.M., V. Klostermann, 1990.

«science-carrefour», où se retrouvent géométrie, physique, physiologie, et même psychologie, dès qu'au delà de l'œil, on s'intéresse au processus d'ensemble de la perception visuelle.



Coupe horizontale de l'œil, dans H. von Helmholtz, *Optique physiologique*, Vigneux-sur-Seine, N. Desroches, 1967, p. 18.

Le champ de la culture visuelle spécialisée ici étudiée tend donc à s'élargir encore dans la seconde moitié du siècle: sans parler de ses aspects esthétiques – ce qui eût été l'objet d'une autre enquête encore – le nombre des chercheurs s'accroît comme dans toutes les sciences, et il faudrait citer Brücke, Donders, Fechner, etc., c'est-à-dire toute une liste de noms familiers à l'optométriste ou à l'ophtalmologiste.

C'est essentiellement la troisième partie de l'*Optique physiologique* de Helmholtz qui a été l'objet de controverses. À la fin de sa présentation du traité, Y. Le Grand estime que Helmholtz «raisonne en pur physicien», et que dans sa «Critique des théories», il y déploie son empirisme «avec candeur». Outre la théorie des «jugements inconscients» dont il a déjà été fait état à propos de Schopenhauer, Helmholtz soutient aussi que la perception consiste en une interprétation de ces *signes* des choses, que sont les sensations, exactement comme par le langage nous rapportons les mots à des choses avec lesquelles ils n'ont aucune ressemblance. Les sensations sont physiquement déterminées, et la perception est affaire de jugement.

Helmholtz recourt à une construction «physicaliste», en termes de rayons de lumière; mais pour Hering, le sens visuel doit d'abord nous renseigner sur les *Sehdingen*,

les choses mêmes de la vue. D'ailleurs, la «constance de couleur» que nous attribuons aux objets fait intervenir de tout autres considérations que celles des variations des grandeurs physiques d'éclaircissement. Le grand philosophe Ernst Cassirer a parfaitement rendu compte de l'orientation phénoménologique de Hering; par exemple, «appeler "sensations" les couleurs, souligne-t-il, fait croire qu'il s'agit en premier lieu de déterminations "subjectives" [...] Il apparaît donc nécessaire, même du point de vue de l'optique physiologique, de tracer une ligne de démarcation rigoureuse entre ce type de "vue" qui se réduit à une réceptivité aux impressions lumineuses et à leurs différences et ce type de vision dans lequel le monde intuitif se constitue pour nous»²³.

Au-delà de la seule visualité, c'est la possibilité d'une «physique phénoménologique», dénuée d'hypothèses, qu'il faudrait envisager avec Ernst Mach²⁴, autre grand acteur de la science de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. C'est dire l'ampleur de la constellation intellectuelle à laquelle on aurait alors affaire, ce qui excéderait les limites assignées à cet exposé. On passerait alors à la phénoménologie husserlienne elle-même, et à sa «mise entre parenthèses» de toute construction théorique étrangère à la pure phénoménalité, puis l'on entrerait dans ses développements au XX^e siècle, avec Maurice Merleau-Ponty, Michel Henry, etc.

Il s'agissait donc seulement, à propos de la sphère de la visualité, d'indiquer le sens de ce qu'en 1920, A.N. Whitehead nommera dans son *Concept de nature*²⁵ la «bifurcation» entre une nature scientifiquement construite, et la «nature apparaissante», objet de perception immédiate. ■

²³ E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, t.3: *La phénoménologie de la connaissances* (trad. C. Fronty), Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 146.

²⁴ Cf. *L'analyse des sensations*, 1886 (trad. F. Eggers et J.M. Monnoyer), Nîmes, J. Chambon, 1992, ouvrage dans lequel E. Mach écrit p. 113, que «Hering est celui qui nous aura le plus fondamentalement débarrassé des préjugés anciens. Il part de l'idée que l'espace visuel [Sehraum] tel qu'il nous est immédiatement donné, doit être rigoureusement dissocié du concept d'espace [Raumbegriff], que nous devons à des expériences particulières».

²⁵ Traduction J. Douchement, Paris, Vrin, 1998.

Balzac voyeur, voyant, visionnaire

Max MILNER

L'abondance et la longueur des descriptions ont été longtemps un des lieux communs de la critique (anti)balzacienne. Pour les tenants d'une esthétique classique, cette attention portée aux détails topographiques, vestimentaires, physiologiques, était le signe d'un matérialisme incapable de rejoindre le « beau idéal », véritable objet de l'œuvre d'art, ou, pire encore, le résultat d'un besoin de « tirer à la ligne », dont les motivations étaient peu avouables. Inversement l'école réaliste fit gloire à Balzac de ne sacrifier aucune parcelle d'une réalité dont le roman se devait de nous donner un équivalent aussi exact que possible.

Cette opposition sommaire avait pour principal défaut de ne pas tenir compte du regard balzacien, c'est-à-dire de la force interne qui anime l'œil de l'écrivain et en fait tout autre chose que le réceptacle passif dans lequel viennent s'inscrire les images du monde extérieur. Cette force agit de trois manières sur le lecteur qui se laisse conduire par elle : elle le fait participer au désir de voir qui habite le romancier, pour des raisons qui ne sont pas sans rapport avec les racines inconscientes de sa sexualité ; elle met à sa disposition un instrument de savoir différent de celui que lui fournissent les inférences de la pensée rationnelle ; elle lui ouvre enfin, dans des cas privilégiés, le domaine d'un surnaturel d'où les connotations visuelles ne sont pas absentes.

Voyeurisme

Qu'il y ait, chez la plupart des romanciers, un certain voyeurisme, c'est-à-dire, dans le sens le plus général du terme, une jouissance à observer, à voir sans être vu, cela fait presque partie des nécessités du métier. La particularité de Balzac est d'avoir théorisé ce voyeurisme propre au romancier, en dehors de toute visée didactique, et d'avoir décrit suffisamment de personnages en situation de voyeurs¹ pour qu'on puisse penser que cette attitude répondait chez lui à un désir profond.

Le passage dans lequel il parle de son propre voyeurisme de la manière la plus significative et la plus pittoresque est le début de *Facino Cane*, où il évoque le temps où, habitant rue Lesdiguières, il aimait à se mêler à la foule populaire du quartier de la Bastille :

« Lorsque, entre onze heures et minuit, je rencontrais un ouvrier et sa femme revenant ensemble de l'Ambigu-Comique, je m'amusais à les suivre depuis le boulevard du Pont-aux-Choux jusqu'au boulevard Beaumarchais. Ces braves gens parlaient d'abord de la pièce qu'ils avaient vue ; de fil en aiguille ils arrivaient à leurs affaires ; la mère tirait son enfant par la main sans écouter ni ses plaintes ni ses

¹ J'ai étudié les principales de ces situations dans mon article « Les dispositifs voyeuristes dans le récit balzacien », dans *Balzac, une poétique du roman*, sous la direction de Stéphane Vachon, Montréal, XYZ, 1996, p. 157-172.



Dess. Tony Johannot, Staal, Bertall, Daumier, E. Lampronius, etc.

Gravures par les meilleurs Artistes.

AR
GRAND ET ILLUSTRÉ
GEOFFROY-SAINTE-HILAIRE,
comme un témoignage
d'admiration de ses travaux
et de son génie.
DE BALZAC.

Madame Vauquer, née de Coufflans, est une vieille femme qui, depuis quarante ans, tient à Paris une pension bourgeoise établie rue Neuve-Sainte-Genève, entre le quartier latin et le faubourg Saint-Marceau. Cette pension, connue sous le nom de la Maison Vauquer, admet également des hommes et des femmes, des jeunes gens et des vieillards, sans que jamais la médisance ait attaqué les mœurs de ce respectable établissement. Mais aussi depuis trente ans ne s'y était-il jamais vu de jeune personne, et pour qu'un jeune homme y demeure, sa famille doit-elle lui faire une bien maigre pension. Néanmoins, en 1819, époque à laquelle ce drame commence, il s'y trouvait une pauvre jeune fille. En quelque discrédit que soit tombé le mot drame par la manière abusive et tortionnaire



Goriot a été président de sa section pendant la révolution. — PAGE 15.

dont il a été prodigué dans ces temps de douloureuse littérature, il est nécessaire de l'employer ici : non que cette histoire soit dramatique dans le sens vrai du mot ; mais, l'œuvre accomplie, peut-être aura-t-on versé quelques larmes *intra muros* et *extra*. Sera-t-elle comprise au delà de Paris ? le doute est permis. Les particularités de cette scène pleine d'observations et de couleurs locales ne peuvent être appréciées qu'entre les buttes de Montmartre et les hauteurs de Montrouge, dans cette illustre vallée de plâtras incessamment près de tomber et de ruisseler de boue ; vallée remplie de souffrances réelles, de joies souvent fausses, et si terriblement agitée, qu'il faut je ne sais quoi d'exorbitant pour y produire une sensation de quelque durée. Cependant il s'y rencontre ça et là des douleurs que l'agglomération des vices et des vertus rend grandes et solennelles : à leur aspect, les égoïsmes, les intérêts, s'arrêtent et s'apitoient ; mais l'impression qu'ils en reçoivent est comme un fruit savoureux promptement déjourné, à peine retardé par un cœur moins facile à broyer que les

Page de titre de la première livraison du *Père Goriot* dans une édition illustrée de la *Comédie humaine*. Dans le titre gravé par Célestin Nanteuil (1813-1873), qui orne chaque livraison de cette édition, une muse aux yeux masqués tend un miroir à quelques-uns des personnages de Balzac, au premier rang desquels on reconnaît le Père Goriot, mais aussi, à l'arrière-plan, l'antiquaire de la *Peau de chagrin*. Illustration extraite de H. de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Marescq et C^e, s.d. [1855], p. 1 (*Œuvres illustrées de Balzac*, t. II). Bibliothèque royale Albert I^{er}, Département des Imprimés. Copyright Bibliothèque royale, Bruxelles.

demandes; les deux époux comptaient l'argent qui leur serait payé le lendemain, ils le dépensaient de vingt manières différentes... C'était alors des détails de ménage, des doléances sur le prix excessif des pommes de terre, ou sur la longueur de l'hiver et le renchérissement des mottes, des représentations énergiques sur ce qui était dû au boulanger; enfin des discussions qui s'envenimaient et où chacun d'eux déployait son caractère en mots pittoresques. En entendant ces gens, je pouvais épouser leur vie, je me sentais leurs guenilles sur le dos, je marchais les pieds dans leurs souliers percés, leurs désirs, leurs besoins, tout passait dans mon âme, ou mon âme passait dans la leur »².

Les composantes visuelles ne sont évidemment pas les seules à entrer en jeu dans cette description, à laquelle, d'ailleurs, s'appliquerait mal une définition stricte du voyeurisme selon la doctrine freudienne. Il reste cependant que le contact optique est premier dans cette incitation à aller plus avant dans la pénétration des secrets d'autrui, et surtout que cette prise de possession par la vue (et accessoirement par l'ouïe) d'une intériorité autre a beaucoup de rapports avec la « pulsion d'emprise », presque toujours présente dans les formes cliniques du voyeurisme, qui supposent le fait de tirer une jouissance vampirique de la vue d'autrui sans mettre en péril sa propre identité (sinon sous la forme ludique ici décrite), comme cela se produit dans l'ordinaire des rapports humains.

De nombreux autres passages de *La Comédie humaine* mettent en scène, en en chargeant d'autres personnages que le narrateur, ce plaisir de voir sans être vu, qui peut se rattacher aux motivations les plus variées. La plus fréquente est évidemment le désir sexuel. Qu'on se rappelle, par exemple, le guet du peintre Théodore de Sommervieux devant la Maison du chat-qui-pelote, dans l'espoir de voir apparaître à l'une des fenêtres la belle Augustine, dont il est amoureux – espoir contrarié, comme il arrive souvent, par l'interposition d'obstacles qui ne font que rendre le désir plus vif: « Ces croisées avaient de petites vitres d'une couleur si verte que, sans

son excellente vue, le jeune homme n'aurait pas pu apercevoir les rideaux de toile à carreaux bleus qui cachaient les mystères de cet appartement aux yeux des profanes »³. Frustration, et aussi intermittence: Augustine n'est pas plus tôt apparue à cette fenêtre en toilette de nuit (« son cou, ses épaules s'apercevaient, grâce à de légers interstices ménagés par les mouvements du sommeil »), qu'elle coupe court à la contemplation bienheureuse de son adorateur: « la coquetterie la fit sans doute souffrir d'être vue en déshabillé, elle se retira vivement en arrière, le tourniquet tout usé tourna, la croisée redescendit avec cette rapidité qui, de nos jours, a valu un nom odieux à cette naïve invention de nos ancêtres, et la vision disparut. Pour ce jeune homme, la plus brillante des étoiles du matin semblait avoir été soudain cachée par un nuage »⁴.

Le passage le plus significatif, à cause de sa longueur et de son développement progressif, de cette prise de possession par la vue, à la fois retardée et rendue plus désirable par l'étroitesse d'un cadre, le manque de transparence d'un écran ou l'obscurité d'une pièce, est le début d'*Une double famille*, où le comte Octave passe deux fois par jour, rue du Tourniquet-Saint-Jean, devant une fenêtre derrière laquelle il devinera peu à peu, à côté d'une horrible vieille, la présence d'une adorable jeune fille: « Ces croisées dégradées étaient défendues par de gros barreaux en fer très espacés et finissant par une saillie ronde semblable à celle qui termine les grilles des boulangers. Si pendant la journée quelque passant curieux jetait les yeux sur les deux chambres dont se composait cet appartement, il lui était impossible d'y rien voir, car pour découvrir dans la seconde chambre deux lits en serge verte réunis sous la boiserie d'une vieille alcôve, il fallait le soleil du mois de

2 Balzac, *La Comédie humaine*, [Paris], Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. VI, p. 1019-1020. Toutes nos citations renverront à cette édition, sous le sigle Pl.

3 Pl., t. I, p. 40.

4 *Ibid.*, p. 43.

juillet; mais le soir, vers les trois heures, une fois la chandelle allumée, on pouvait apercevoir, à travers les fenêtres de la première pièce, une vieille femme assise sur une escabelle au coin d'une cheminée où elle attisait un réchaud sur lequel mijotait un de ces ragoûts semblables à ceux que savent faire les portières »⁵.



A toute heure du jour les passants apercevaient cette jeune ouvrière....
Sa mère, Madame CROCHARD...

UNE DOUBLE FAMILLE.

Gravure de Tony Johannot (1803-1852) illustrant le début d'*Une double famille*. Illustration extraite de *La Comédie humaine*, t. I, Paris, A. Houssiaux, 1853. Bibliothèque royale Albert I^{er}, Département des Imprimés. Copyright Bibliothèque royale, Bruxelles.

Une autre forme de voyeurisme inspiré par le désir, mais un désir aux composantes plus troubles, se manifeste par le fait de soumettre l'être aimé à une surveillance de tous les instants. Pour éviter d'être découvert, l'instigateur de cette machination panoptique délègue à un tiers (à ses risques et périls...) la charge d'épier celui qu'il tient ainsi, sans qu'il le sache, à sa discrétion. Tel est l'élément central de l'intrigue d'*Honorine*, où le comte Octave, abandonné par sa femme, charge son secrétaire non seulement d'épier les faits et gestes de l'épouse qu'il espère

ramener au foyer conjugal et s'en fait rendre compte minutieusement tous les soirs, mais fait vivre la fugitive dans un monde truqué dont il tire les ficelles. Consciemment, il cherche ainsi à assurer à l'infidèle une vie confortable, en attendant le moment où elle acceptera d'entendre son pardon, mais c'est là aussi une manière d'assurer sur elle son pouvoir, et, plus profondément, d'annexer sa libre personnalité, de se glisser à l'intérieur de son moi intime, de vivre par procuration ses expériences et ses émois, comme Vautrin le propose à Rastignac et réussit presque à le faire avec Lucien de Rubempré. Perversions de l'amour, certes, mais comment s'assurer qu'il n'y a pas dans l'amour le plus désintéressé un peu de cette volonté d'intrusion sans réciprocité qui caractérise le voyeurisme?

Voyance

Voir pour pouvoir, mais aussi voir pour savoir. Dans le passage de *Facino Cane* cité précédemment, il y a, malgré l'absence de tout désir sexuel explicite, bien des éléments qui ne sont pas sans parenté avec l'hypertrophie du moi dont il vient d'être question. Mais j'ai omis volontairement quelques mots qui ajoutent à ce voyeurisme une autre dimension: « 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 ». Et, un peu plus loin: « À quoi dois-je ce don? Est-ce une seconde vue? Est-ce une de ces qualités dont l'excès mènerait à la folie? Je n'ai jamais recherché les causes de cette puissance; je la possède et m'en sers, voilà tout. Sachez seulement que, dès ce temps, j'avais décomposé les éléments de cette masse hétérogène nommée le peuple, que je l'avais analysée de manière à pouvoir évaluer ses qualités bonnes ou mauvaises »⁶.

5 Pl., t. II, p. 19.

6 Pl., t. VI, p. 1019, 1020.

L'idée générale que recouvre cet exercice de la vue est que toute apparence offerte au regard recèle un secret, qu'il est essentiel pour le romancier (ou pour le personnage qui le représente) de percevoir. Ce secret peut ne concerner qu'un détail de l'intrigue, dont la suite du roman révélera l'importance plus ou moins grande. Ainsi, dans *Z. Marcas*, deux étudiants, intrigués par l'impression de mystère qui émane de la personnalité de leur voisin de palier, empreinte à la fois de puissance et de mélancolie, vont jusqu'à percer un trou dans la cloison qui les sépare de sa chambre et découvrent ainsi son dénuement et son incroyable ardeur au travail. Grâce à cette intrusion dans la vie secrète du héros, constituant la première étape d'une initiation que la suite de la nouvelle complètera, les deux jeunes gens sont prêts à recevoir les leçons d'une vie tristement exemplaire. Pour prendre un exemple plus connu, c'est en voyant, par le trou de la serrure, le père Goriot tordre son argenterie que Rastignac reçoit la première révélation de la vie secrète du personnage.

De telles scènes comportent déjà des enseignements dépassant ce qu'il est utile de savoir pour comprendre les étapes ultérieures de l'intrigue: elles ont en elles-mêmes une valeur « diagnostique » quant à certains aspects du mal social ou du mal tout court. Mais ce n'est là qu'un des aspects d'une épistémologie du visible par laquelle Balzac se rattache doublement à l'esprit de son siècle. Il s'y rattache d'abord par un retour à l'intuition humaniste de l'unité entre le macrocosme et le microcosme. Alors que la pensée classique faisait confiance, pour atteindre le vrai, à l'« ordre des raisons », permettant d'établir des taxinomies complètes et des articulations de concepts sans faille, et se détournait ainsi du monde trompeur des apparences, l'un des courants majeurs de la pensée romantique postule une correspondance entre le monde visible et le monde invisible, et revalorise le premier, à condition que soient bien mis en évidence ses liens avec le second. Au niveau le plus simple, ces liens se traduisent par la fameuse phrase du début

du *Père Goriot* à propos de l'habillement de madame Vauquer: « *Son jupon de laine tricotée, qui dépasse sa première jupe faite avec une vieille robe, et dont la ouate s'échappe par les fentes de l'étoffe lézardée, résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires* »⁷. Mais il est évident que cette conception de l'unité du monde peut aller beaucoup plus loin dans l'enchaînement, la superposition, la hiérarchisation des différentes strates du réel, et peut aboutir à la définition que donne Louis Lambert du don de « Spécialité »: « *La Spécialité consiste à voir les choses du monde matériel aussi bien que celles du monde spirituel dans leurs ramifications originelles et conséquentielles. Les plus beaux génies humains sont ceux qui sont partis des ténèbres de l'Abstraction pour arriver aux lumières de la Spécialité. (Spécialité, species, vue, spéculer, voir tout et d'un seul coup; speculum, miroir ou moyen d'apprécier une chose en la voyant tout entière)* »⁸.

Cette importance donnée à la vue rejoint un autre courant majeur de l'épistémologie du XIX^e siècle, qui ne se confond pas forcément avec le premier. Comme Michel Foucault l'a montré à propos du regard médical, le savoir se fonde de plus en plus sur un regard qui ne néglige pas les apparences, mais s'efforce de les transpercer (« *ouvrez quelques cadavres...* ») pour pénétrer jusqu'aux sources profondes du mal: « *il choisit, et la ligne qu'il trace d'un trait opère, en un instant, le partage de l'essentiel; il va donc au delà de ce qu'il voit; les formes immédiates du sensible ne le trompent pas; car il sait les traverser [...]. Le coup d'œil est de l'ordre non verbal du contact, contact purement idéal sans doute, mais plus percutant au fond parce qu'il traverse mieux et va plus loin sous les choses* »⁹.

⁷ Pl., t. III, p. 55.

⁸ Pl., t. XI, p. 688.

⁹ Michel Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, 1963, p. 123.

Les modalités de ce regard qui transperce, qui voit plus loin que ce qui est donné à voir, sans cesser pour autant d'être regard, c'est-à-dire d'accueillir une évidence qui n'est pas construite par le raisonnement, on en trouve de nombreux exemples dans *La Comédie humaine*, mis au service des passions les plus brutales comme des plus hautes exigences de l'esprit. Ce n'est

peut-être pas un hasard si l'histoire contée dans *Facino Cane*, après une ouverture qui donne au regard la place royale que nous avons dite, est celle d'une pathologie de la vue provoquée par un excès d'éclat qui favorise une passion dévorante. Le clarinettiste aveugle qui est le héros de la nouvelle raconte à l'auteur-narrateur qu'en s'évadant jadis des plombs de Venise, il a vu, à travers un trou pratiqué dans la muraille, le trésor de la Sérénissime République: « *Jugez de ma surprise quand j'appliquai les yeux sur le trou! J'étais dans le lambris d'une cave où une faible lumière me permettait d'apercevoir un monceau d'or [...]. Ce trésor, je le vois toujours, éveillé comme en rêve; je m'y promène, les diamants étincellent, je ne suis pas aussi aveugle que vous le croyez: l'or et les diamants éclairent ma nuit* »¹⁰. Moyennant quoi il se prétend sensible à la présence de l'or, quels que soient les obstacles qui le dissimulent, et se fait fort de retrouver, malgré sa cécité, le trésor dont la destinée l'a privé. Mais son infirmité, se demande-t-il, ne provient-elle pas d'« *un abus de la faculté visuelle qui [le] prédestinait à perdre les yeux* »¹¹?



Cette nuit même, Ursule eut une apparition. — page 46.

Ursule et le spectre de son oncle: « *Sous le front nu les yeux étaient comme deux rayons [...]* » Scène d'*Ursule Mirouët*, Paris, Marecq et C^o, s.d. [1855], p. 46, ill. p. 48 (*Œuvres illustrées de Balzac*, t. II). Bibliothèque royale Albert I^{er}, Département des Imprimés. Copyright Bibliothèque royale, Bruxelles.

Cette faculté de voir l'or à travers les obstacles est ce à quoi aspire désespérément Maître Cornélius, lorsque l'avare se rend compte qu'il a, au cours d'une crise de somnambulisme, transporté son trésor dans une cachette dont il ne garde pas le moindre souvenir lorsqu'il est éveillé: « *Souvent il demeurait pendant des heures entières debout, jetant*

ses yeux sur tout à la fois, les plongeant dans le vide. Sollicitant les miracles de l'extase et la puissance des sorciers, il tâchait de voir ses richesses à travers les espaces et les obstacles »¹².

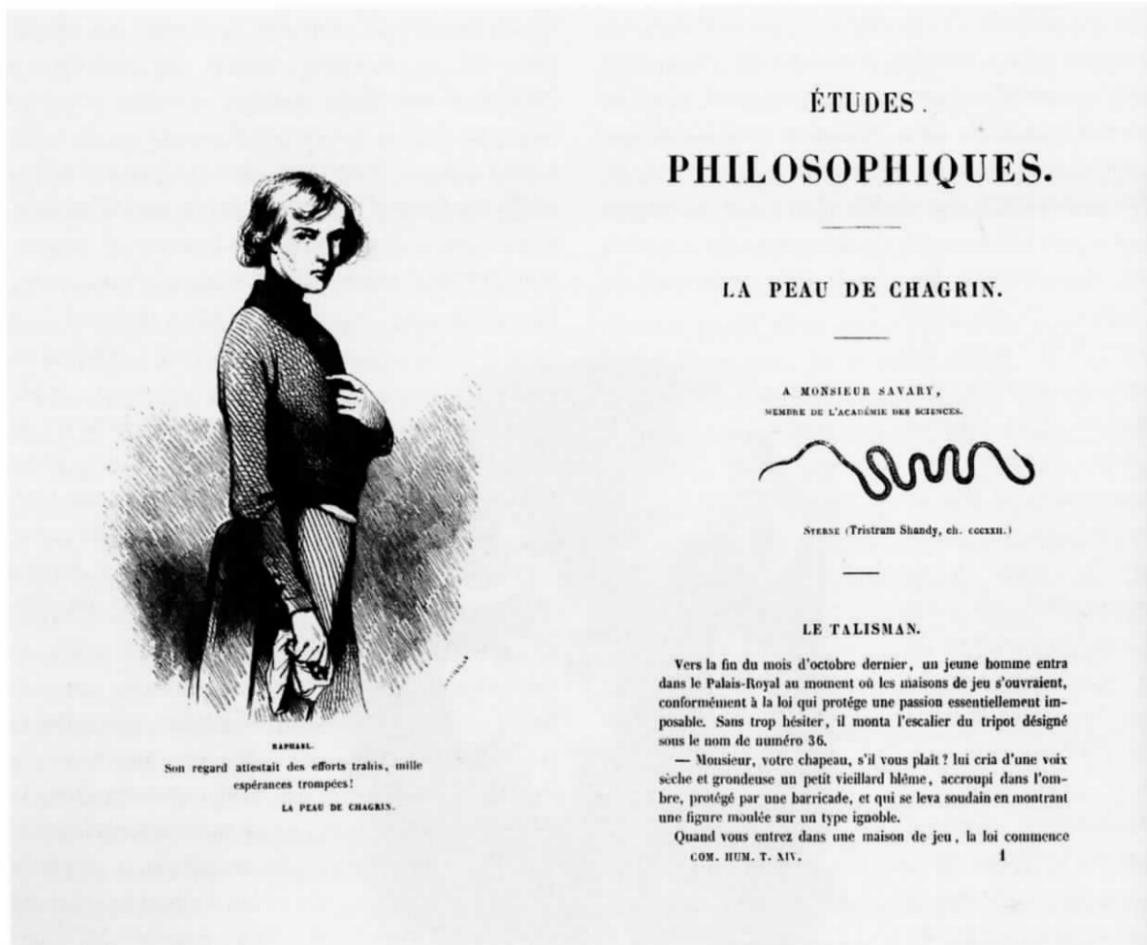
Mise ici au service de la passion de l'or, cette exorbitante puissance visuelle, imaginée, exercée ou sollicitée, tourne au profit de l'innocence persécutée dans *Ursule Mirouët* sans qu'intervienne « *les miracles de l'extase et la puissance des sorciers* », mais par la vertu du magnétisme, que Balzac intègre très

logiquement à sa conception unitaire de l'univers, établissant une continuité sans faille entre la matière et l'esprit. Frustrée de l'héritage de son oncle le docteur Minoret, Ursule reçoit en songe, après la mort de celui-ci, les indications qui lui permettront de découvrir le testament secret en faveur de son fiancé, qui la met en possession de la fortune qui lui est due: « *Le docteur amena sa pupille jusque dans le*

¹⁰ Pl., t. VI, p. 1028, 1031.

¹¹ Ibid., p. 1030.

¹² Pl., t. XI, p. 71.



Première page de la *Peau de Chagrin*, avec un portrait de Raphaël gravé par Jacques Adrien Lavieille (1818-1862). Sous le titre est reproduite une illustration représentant un serpent, tirée du *Tristram Shandy* de Sterne. Extrait de H. de Balzac, *La Comédie humaine*, t. XIV, Paris, Alexandre Houssiaux, 1853, p. 1. Bibliothèque royale Albert I^{er}, Département des Imprimés. Copyright Bibliothèque royale, Bruxelles.

cabinet du pavillon chinois où il lui fit soulever le marbre du petit meuble de Boule, comme elle l'avait soulevé le jour de sa mort; mais au lieu de n'y rien trouver, elle vit la lettre que son parrain lui recommandait d'aller y prendre; elle la décacheta, la lut ainsi que le testament en faveur de Savinien. "Les caractères de l'écriture, dit-elle au curé, brillaient comme s'ils eussent été tracés avec les rayons du soleil, ils me brûlaient les yeux" »¹³.

Dans quelle mesure ces phénomènes de voyance relèvent-ils d'une conception de l'univers ne supposant aucune dérogation aux lois de la nature? Dans quelle mesure, au contraire, font-ils intervenir des forces surnaturelles auxquelles seule une croyance reli-

gieuse peut donner crédit? Dans le cas du docteur Minoret, le matérialisme obtus que professait le vieux savant a été suffisamment ébranlé par les prodiges auxquels l'ont fait assister les magnétiseurs pour qu'il se jette dans les bras de l'Église et accepte la totalité de ses enseignements.

Il n'en va pas de même de Louis Lambert et des autres personnages balzaciens, purs visionnaires, qu'aucun intérêt, grossier ou sublime, ne pousse à faire preuve d'une lucidité apparemment surnaturelle.

¹³ Pl., t. III, p. 959.

Vision

Mettons de côté, avant d'aborder leur cas, les phénomènes hallucinatoires, où le regard joue un rôle purement passif, même si ce qu'il donne à voir dévoile quelque vérité cachée ou contient un enseignement sur la véritable nature des choses. Au début de *La Peau de chagrin*, Raphaël de Valentin, en proie à l'obsession du suicide, pénètre dans la boutique d'un antiquaire, dont le bric-à-brac devient peu à peu dans son esprit embrumé un résumé de l'histoire du monde: «*La vue de tant d'existences nationales ou individuelles, attestées par ces gages humains qui leur survivaient, acheva d'engourdir les sens du jeune homme; le désir qui l'avait poussé dans le magasin fut exaucé: il sortit de la vie réelle, monta par degrés vers un monde idéal, arriva dans les palais enchantés de l'Extase où l'univers lui apparut par bribes et en traits de feu, comme l'avenir passa jadis flamboyant aux yeux de saint Jean dans Pathmos*»¹⁴. Malgré un vocabulaire qui paraît renvoyer à une véritable expérience mystique, Balzac, qui n'a pas encore mis au point sa théorie de la connaissance et subit ici fortement l'influence du genre fantastique, ne fait pas de Raphaël un visionnaire au sens où nous l'entendons, dans la mesure où il n'existe aucune continuité entre le monde visible et ce qui lui apparaît ici «*par bribes et en traits de feu*». De même, dans un texte de la même époque qui sera réuni plus tard à *Jésus-Christ en Flandre*, le narrateur dit avoir été en proie, à l'intérieur d'une église, à une série de visions au cours de laquelle alternent une épouvantable bacchanale, à laquelle prennent part toutes les parties de l'édifice, et des scènes d'une douceur divine – symboles trop transparents du double visage de l'Église, menacée d'une décadence définitive, et porteuse des derniers espoirs de l'humanité. Visions assurément pourvues d'un sens véridique, aux yeux du Balzac des lendemains de 1830, mais qui s'imposent hors de toute volonté et de toute recherche à un rêveur en proie à un état d'âme très semblable à celui de Raphaël au comble du désespoir: «*Les ressorts de mon intelligence se détendaient sous la brise d'un*

vent d'ouest. Le ciel versait un froid noir, et les nuées brunes qui passaient au-dessus de ma tête donnaient une expression sinistre à la nature. L'immensité de la mer, tout me disait: "Mourir aujourd'hui, mourir demain, ne faudra-t-il pas toujours mourir? et alors..." »¹⁵.

Bien que Louis Lambert soit d'un tempérament plutôt maladif, surtout après avoir passé quelque temps dans un collège où tout contrarie ses goûts naturels, les phénomènes étranges qui affectent ses facultés visuelles sont très différents de ces hallucinations sans lendemain et apparemment sans lien avec les préoccupations habituelles de ceux qui en sont les victimes. Celui dont la description est le plus développée a lieu lors d'une promenade au cours de laquelle les élèves du collège découvrent le château de Rochambeau, proche de Vendôme, où ils ne sont jamais allés. Or Lambert a la certitude de l'avoir vu en rêve, avec tous ses détails, la nuit précédente. «*Si le paysage n'est pas venu vers moi, ce qui serait absurde à penser, j'y suis donc venu*», se hasarde-t-il à conclure. «*Si j'étais ici pendant que je dormais dans mon alcôve, ce fait ne constitue-t-il pas une séparation complète entre mon corps et mon être intérieur? N'atteste-t-il pas je ne sais quelle faculté locomotive de l'esprit ou des effets équivalents à ceux de la locomotion du corps?*»¹⁶ Mais l'idée d'une séparation complète ne saurait satisfaire son essentiel besoin d'unité. Celui-ci trouve mieux son compte dans l'idée selon laquelle «*la nature matérielle serait pénétrable par l'esprit*»¹⁷ – ce qui supposerait l'existence d'une vision intérieure capable de franchir le mur des apparences, mais autoriserait également à se représenter tout savoir sous la forme d'une vision. C'est ce que Louis Lambert affirme à son compagnon, dans une formulation très proche de la définition qu'il donnera plus tard de l'esprit de «*Spécialité*»:

¹⁴ Pl., t. X, p. 70.

¹⁵ Pl., t. X, p. 321.

¹⁶ Pl., t. XI, p. 621.

¹⁷ *Ibid.*, p. 622.



Raphaël et l'antiquaire, dans *La Peau de chagrin*, Paris, Marescq et C^e, 1856, p. 16 (Œuvres illustrées de Balzac, t. III). Bibliothèque royale Albert I^{er}, Département des Imprimés. Copyright Bibliothèque royale, Bruxelles.

«Penser c'est voir! me dit-il un jour emporté par une de nos objections sur le principe de notre organisation. Toute science humaine repose sur la déduction, qui est une vision lente par laquelle on descend de la cause à l'effet, par laquelle on remonte de l'effet à la cause; ou dans une plus large expression, toute poésie comme toute œuvre d'art procède d'une rapide vision des choses»¹⁸.

Idéal ou chimère? Discours de la méthode ou rêve compensatoire d'un artiste qui, faute de

parvenir à la science universelle, a essayé de bâtir tant bien que mal une œuvre donnant une image complète, ordonnée, organiquement solidaire, de la réalité humaine? Il est arrivé sans doute à Balzac de s'imaginer sous les espèces du Savant¹⁹, du contemplateur

¹⁸ Pl., t. XI, p. 615.

¹⁹ C'est là le titre primitif du roman de jeunesse qui s'intitulera définitivement *Le Centenaire*.

désintéressé d'un univers dont il a pénétré tous les rouages et dont il peut, à volonté, évoquer tous les spectacles. Tel est l'antiquaire de *La Peau de chagrin*, qui donne sa vie en exemple à un Raphaël impatient d'acquiescer le talisman qui lui permettra toutes les jouissances: «Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit; mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme. Ainsi le désir et le vouloir est mort en moi, tué par la pensée [...]. Ma seule ambition a été de voir. Voir, n'est-ce pas savoir? Oh! savoir, jeune homme, n'est-ce pas jouir intuitivement? n'est-ce pas découvrir la substance même du fait et s'en emparer essentiellement?»²⁰

Mais ce qu'il y a de contradictoire dans cet idéal saute aux yeux (et sera d'ailleurs confirmé par le comportement de l'antiquaire dans la suite du roman). Est-il possible de jouir sans désirer jouir? Et «s'emparer du fait», essentiellement ou non, est-ce autre chose que le résultat d'un vouloir? Les exemples que l'antiquaire donne de sa belle impassibilité ressemblent étrangement aux exemples de voyeurisme, c'est-à-dire de regard animé par le désir, dont il était question au début de cet article. «Jugez [...] combien doit être belle la vie d'un homme qui, pouvant empreindre toutes les réalités dans sa pensée, transporte en son âme les sources du bonheur, en extrait mille voluptés idéales dépouillées des souillures terrestres [...]. J'ai un sérail imaginaire où je possède toutes les femmes que je n'ai pas eues»²¹. Chez Louis Lambert comme chez Balzac, le regard, à quelque objet qu'il s'applique, aussi éloigné qu'on voudra des réalités matérielles, est inséparable du désir. Il est en effet le médiateur d'un échange d'énergie qui va du sujet vers l'objet ou de l'objet vers le sujet, mais suppose la participation de l'un et de l'autre à un unique courant, qui est celui de la vie. *Séraphita*, l'œuvre assurément la plus «visionnaire» de Balzac, n'invite pas à la contemplation sereine d'un outre-monde. C'est l'histoire d'un amour hyperbolique qui dépasse toutes les limitations, même celles qui existent entre les sexes, et s'élance au-delà du réel en s'efforçant de ne pas le perdre de

vue. De même et sur un autre plan, la fameuse « concurrence à l'État civil » ne se borne pas à en copier les registres et à refléter la vie de ceux dont les noms y sont consignés: c'est une véritable concurrence, dans laquelle Balzac a épuisé toutes ses forces vives.

Conclusion

Le primat de la vue dans l'univers balzacien répond certes à une des tendances de son siècle, qui a été celui où a commencé à s'épanouir une véritable civilisation de l'image. Balzac est, comme Théophile Gautier aimait à le dire de lui-même, «un homme pour qui le monde visible existe», et la relation qu'il établit entre voir et savoir s'accorde avec le mouvement d'une science dont l'ambition était de rendre visible, jusqu'au niveau de l'atome, la structure intime du réel. Mais cette structure est, pour Balzac, inséparable du dynamisme qui la fait être et qui la modifie sans cesse. Il en résulte que le regard de l'artiste, s'il veut atteindre au vrai, doit épouser ce dynamisme, le deviner, en précéder au besoin les manifestations. La «comédie humaine» est certes un spectacle, mais c'est aussi, comme le poème de Dante qui a inspiré ce titre, une épopée qui ne peut pas se concevoir sans que l'auteur et le lecteur en soient partie prenante. ■

²⁰ Pl., t. X, p. 85-86.

²¹ *Ibid.*, p. 86.

Optogrammes

Daniel GROJNOWSKI

« *The murderer's image in the eye of the murdered* ».

James Joyce, *Ulysse*.

Il faut commencer par une promenade qui permet des rencontres. À partir d'informations d'origines diverses, se forment des modèles théoriques qui se perpétuent en se prêtant à de nombreux avatars. Sans doute en va-t-il ainsi pour toutes sortes de savoirs composés de bric-à-brac, à un moment donné de leur histoire. Tel est le cas de la vision, au XIX^e siècle, dont la description et l'intelligence procèdent du bricolage. Elles puisent à des sources hétérogènes, en l'occurrence les principes de l'optique pour ce qui concerne la perception – et les théories du langage ou de la *mimésis*, pour ce qui concerne la représentation. À partir de références notoires, se constitue une *doxa* dispensatrice de certitudes. Celles-ci se fondent sur l'autorité d'une épistémè « classique », mais aussi sur les évidences du bon sens, de l'expérience commune, puis, à partir des années 1830, sur l'invention de ce qu'on a considéré comme l'artefact du regard : l'appareil photographique, qui enregistre les configurations du réel à la manière d'un œil.

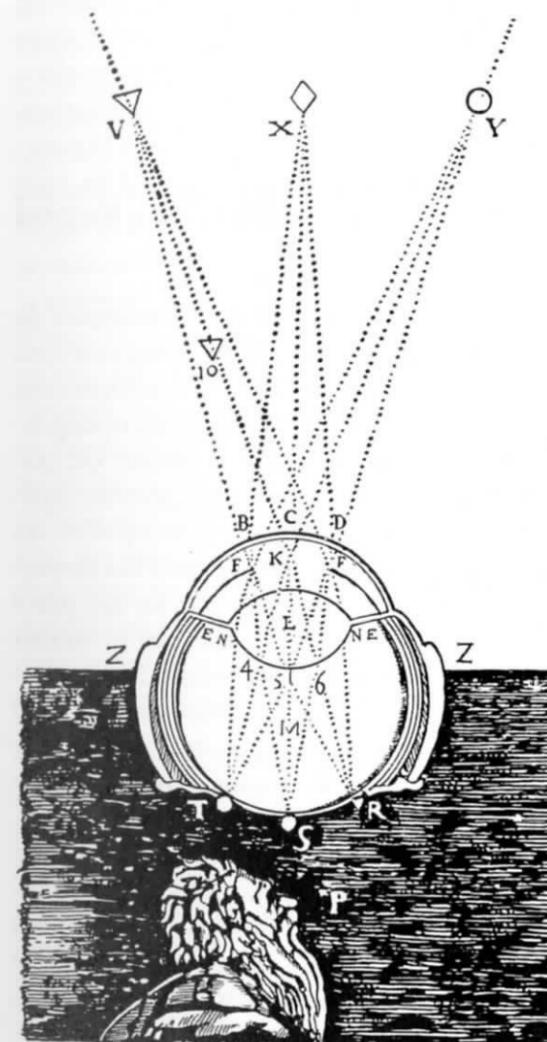
En premier lieu, les observations de Descartes. Dans son traité de *La Dioptrique* (discours V : « Des images qui se forment dans le fond de l'œil »), il confirme l'analogie entre l'œil et la *camera obscura*. Après

avoir sectionné les peaux qui enveloppent la face postérieure d'un globe oculaire, il a pu percevoir sur la membrane subsistant « une peinture, qui représente fort naïvement en perspective tous les objets » situés au dehors. Cette vision, précise-t-il, ne manque pas de provoquer « admiration et plaisir ». L'image est transmise au cerveau suivant les « mouvements par lesquels elle est composée », et non par une ressemblance que percevraient d'autres yeux qui y seraient logés¹.

En second lieu, les théories du langage et de la représentation. Elles sont alors enseignées par des pédagogues qui fondent leurs postulats sur une tradition venue des Anciens, et sur une vérité que dispense l'Église. Il en va ainsi pour les leçons que professent l'abbé Batteux et le père Bouhours. Le premier réduit tous les beaux-arts à un seul et même principe qui est celui de l'imitation – une *mimésis* qui donne à voir la nature en la reflétant ; le second montre que le langage représente « les images des choses » : « penser, parler en général, c'est former en soi la peinture d'un objet spirituel ou sensible ». La translation, selon le père Bouhours, s'opère de la nature à

¹ Descartes, *CŒuvres et lettres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1953, p. 207 et p. 217. Dans *Traité de l'Homme*, Descartes revient longuement sur les mécanismes de la vision. Il désigne la glande H comme « le siège de l'imagination, et du sens commun ». Les figures qui s'y impriment « doivent être prises pour les idées, c'est-à-dire pour les formes ou images que l'âme raisonnable considérera immédiatement » (*Ibid.*, p. 851-852).

l'image mentale et de celle-ci au langage, ce qui explique pourquoi les mots réfléchissent le réel comme le ferait un miroir (les langues les plus transparentes, comme le français, figurent la nature avec une exactitude toute particulière...)².



Descartes, *La Dioptrique* (première des illustrations du « discours cinquième » : « Des images qui se forment sur le fond de l'œil »).

Pour des raisons de terminologie, la « réflexion » désigne aussi bien le changement de direction d'ondes lumineuses que le pouvoir de la pensée, son aptitude à se concentrer sur un objet quelconque. En d'autres termes, si l'optique rend compte de la formation des images dans la *chambre obscure* de l'œil humain, la théorie de la représentation (qu'elle concerne le langage ou des modes d'expression artistiques) permet d'en comprendre l'inscription dans l'esprit. Du fait

que le langage dépeint des images venues des objets matériels ou spirituels, on est en droit de rendre compte de la vision comme d'un fait de réflexion à la fois optique et mental. Des opérations distinctes, prises en charge par le même mot, se trouvent ainsi confondues, mais aussi figurées par les modalités de l'image : celle que dessine le rayon lumineux autant que celle qui se peint dans l'esprit. Tout se passe en effet comme si une empreinte se transférait du plan de la sensation à un autre plan, strictement idéal.

Ce dispositif de représentation optico-conceptuelle a été mis en place – et pour longtemps mis en veilleuse – jusqu'au moment où une invention technique en assure la matérialisation. Deux siècles plus tard, la photographie lui apportera plusieurs compléments qui le portent à son point d'achèvement. La chambre noire est alors complétée par un diaphragme (*l'iris*), un objectif (*le cristallin*) et une plaque sensible (*la rétine*). On se reportera dès lors régulièrement à cette comparaison qui est jugée « grossièrement » exacte, comme le confirment les premières lignes de l'article « vision » dans l'*Encyclopaedia universalis* (édition de 1975)³.

Dans le courant des années 1860, aux États-Unis et en Europe, se diffuse une information des plus surprenantes : un mort, une victime, conserverait, imprimée sur leur rétine, l'empreinte du dernier objet qu'ils ont

² Abbé Batteux, *Les beaux-arts réduits à un seul principe* (1746), c'est-à-dire au principe de l'imitation ; et D. Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, Paris, 1707, p. 9. Voir aussi, du même auteur : *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), Paris, 1920, p. 169-171.

³ Pour une présentation accessible de bonne qualité scientifique, on lira : « Perception visuelle : les yeux, organes de la vue », dans G. Marchal, *Connaissance du corps humain (Préparation aux professions médicales)*, Paris, Épigones, 1994, p. 186-195. Si l'image se forme dans l'œil, il revient au cerveau d'en constituer l'intelligibilité. L'action de la lumière détermine des influx nerveux selon des mécanismes qui restent à élucider (p. 189-190). Ces influx, formés sur la rétine, sont transmis par le nerf optique au cortex cérébral occipital où se situent les aires visuelles « primaires » et « psychovisuelles » (p. 194).

perçu: « C'est une vraie photographie », écrit Villiers de l'Isle-Adam, qui fait lire par l'un de ses personnages un « entrefilet » paru dans une gazette locale⁴. On doit aux recherches d'un érudit d'avoir retrouvé, un siècle plus tard, le texte exact du fait divers dont s'est inspiré Villiers, dans *Le Publicateur des Côtes du Nord*, à la date du 26 septembre 1863:

« Un photographe anglais M. Warner, a eu l'idée de reproduire sur le collodion l'œil d'un bœuf quelques heures après sa mort. Examinant cette épreuve au microscope, il aperçut distinctement sur la rétine les lignes du pavé de l'abattoir, dernier objet qui avait affecté la vision de l'animal baissant la tête pour recevoir le coup de masse [...] Si donc on reproduit par la photographie les yeux d'une personne assassinée, et si l'on opère dans les 24 heures du décès, on réfléchit sur la rétine au moyen du microscope l'image du dernier objet qui s'est présenté devant la victime. Or dans cet instant suprême, c'est le meurtrier, contre lequel ses regards en même temps que ses efforts se sont instinctivement dirigés »⁵.

L'information, telle que la transmet le journaliste, fait intervenir l'impression photographique à deux reprises, comme pour renforcer l'objectivité du phénomène et son caractère expérimental: une fois sur la rétine de l'animal abattu, une autre fois sur la plaque sensible à partir de laquelle est produite une image qu'on observe au microscope. Les progrès de la technique font apparaître à l'œil d'un observateur ce que recèle l'œil d'un défunt. Cette mise en regard des regards ne manque pas de fasciner, du fait qu'elle permet à la vision d'appréhender son propre mystère. Rendue intelligible au sens commun, elle apparaît comme la captation du réel tel qu'il s'inscrit sur un support photosensible. Par ailleurs, l'utilisation judiciaire de l'impression rétinienne donne à penser qu'on a découvert le moyen de remédier au scandale de l'impunité. Tout meurtrier qui affronte sa victime, déposera dans ses yeux une trace qui prend valeur de signature. L'optogramme – image photographique de l'image que l'œil a enregistrée – satisfait à la fois le désir de perception, de compréhension, de pratique expérimentale et de justice immanente. Voir, savoir, reproduire, punir,

autant de fonctions qui se résument en une seule découverte – et qui rendent l'information digne d'être largement propagée.

Pour les sceptiques, elle appartient à ce qu'on appelle alors des « canards » ou des « puffs », c'est-à-dire des fabulations de journalistes, des tromperies de charlatans. Comme toute rumeur, elle est d'origine imprécise et elle a pour fonction de combler des ignorances, d'apaiser des inquiétudes, en livrant la structure immédiatement intelligible d'un récit qui relate une expérience, tout en illustrant une vérité « scientifique ».

On ne s'étonne pas de voir les amateurs de nouvelles à sensation – journalistes, écrivains ou lecteurs – se satisfaire d'une information qu'ils tiennent pour avérée sans autre exigence que celle de renforcer leur plaisir. Un certificat d'authenticité est fréquemment attribué à des œuvres de fiction auxquelles on adhère, *pourvu qu'on ait l'ivresse*. Plus surprenant, en revanche, l'intérêt que lui ont porté un certain nombre de savants qui se vouent à l'étude de l'œil et de la vision. Non seulement la diffusion de la rumeur les frappe de plein fouet, mais elle les incite à avaliser par de nombreuses observations et recherches ce qui relevait des billevesées du sens commun. Une brève enquête dans des ouvrages et des revues destinés à des spécialistes, une trentaine d'années durant, témoigne d'un intérêt qu'aucune critique ne désarme. Elle montre également comment des hypothèses et des expériences douteuses, se constituent en certitudes puis en objets de savoir et d'enseignement, pour peu qu'elles satisfassent le désir de croire.

Expérience et réfutation

Le 13 décembre 1869, la question de l'optogramme fait l'objet d'une communication devant les membres de la Société de médecine

⁴ Villiers de l'Isle-Adam, *Claire Lenoir et autres contes*, édition de J. Noiray, Paris, Garnier-Flammarion, 1984, p. 43.

⁵ *Ibid.*, p. 245.

légale. Ils ont fait appel à leur vice-président, le professeur Gabriel-Maxime Vernois, de l'Académie de médecine, expert auprès de la *Revue photographique des hôpitaux de Paris*. La Société a reçu, quelques mois plus tôt, un document troublant que lui a communiqué un préparateur à l'École pratique, le docteur Bourion, de Darney, dans les Vosges. Il s'agit d'une photographie prise sur la rétine d'une femme, une cinquantaine d'heures après qu'elle a été assassinée. Le docteur Bourion y discerne « le moment où l'assassin, après avoir frappé la mère, tue l'enfant » et où « le chien de la maison se précipite vers la malheureuse petite victime ». La photographie ne manque pas d'imposer son énigme au regard, du fait qu'on n'y discerne pas d'objet défini. Partagée verticalement par une ligne médiane en deux parties inégales, marquée sur la droite par un rectangle qui pourrait figurer le cadre d'une fenêtre ou d'un miroir, elle dessine, sur fond blanc, une forme ovale où prédominent des zones grises que maculent des traces blanchâtres. C'est une image fantomatique qui diffère radicalement de celles que représentent d'ordinaire les photographies.

S'adressant à des spécialistes, le docteur Bourion rapporte avec méthode les opérations qu'il a effectuées. Il a procédé à l'extraction des yeux des deux victimes; il en a éliminé le corps vitré avant qu'il ne se décompose; il a effectué sur chacun d'eux une section circulaire en arrière de l'iris, après avoir enlevé le cristallin; puis il a commandé à un photographe une prise de vue, en maintenant la sclérotique écartée. Dans aucun des yeux de l'enfant, il n'a pu percevoir une impression. En revanche, à partir de l'œil gauche de la mère, il obtient un cliché sur lequel apparaît, de manière à peine perceptible, la tête du chien:

« Ce n'a été qu'après avoir opéré sur l'œil du côté droit, et après avoir obtenu une image dont vous avez une épreuve, que j'ai pu m'en rendre compte. Sur l'œil droit, même section. Mais en conservant le cristallin, j'ai serré ma pince un peu fortement, ce qui l'a brisé, et diverses parcelles ont été projetées sur le corps vitré et ont produit ces taches blanches dont trois forment, pour ainsi dire, échine au

chien; trois autres, plus haut et plus à gauche, sont juste au niveau du coude de l'assassin »⁶ (voir illustration page 32).

Le document qui est communiqué par le docteur Bourion à la société savante est à la fois modeste et triomphal: modeste car il sollicite l'avis de personnes autorisées; triomphal car il présente le résultat d'une première expérience, nécessairement maladroite, qui est appelée, quand elle aura été perfectionnée, à transformer, sur le plan scientifique, la connaissance de la vision, et la recherche des assassins, sur le plan judiciaire.

Le professeur Vernois prend son expertise au sérieux. Il passe au tamis le document et les commentaires qui lui sont adjoints. Il s'impose des confrontations qui l'autorisent à établir ses conclusions sans ambiguïté. En premier lieu, il reprend à son compte les procédures de son confrère. Il s'astreint à de nombreuses expériences sur un chien et un chat qui sont tués par strangulation ou par l'acide potassique. Juste avant de les exécuter, il tient devant leurs yeux, en pleine lumière, un objet facile à identifier. Après avoir extrait leurs globes oculaires, il en sectionne la sclérotique, écarte l'humeur vitrée, puis fait prendre chaque fois un cliché de la rétine⁷. Il communique à ses collègues un montage qui rassemble six photographies qu'il a ainsi obtenues. Pour chacune d'elles, il pose le même constat: elles ne révèlent rien.

⁶ On trouvera une longue citation des procédures que décrit le docteur Bourion dans Ph. Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Nathan Université, 1990, p. 214.

⁷ Pour cette expérience, le D^r Vernois s'inspire des procédures de W. Kühne: « la tête et le globe de l'œil d'un lapin furent solidement fixés devant une ouverture carrée de 30 centimètres pratiquée dans le volet d'une chambre obscure; l'œil fut recouvert pendant vingt-cinq minutes d'un drap noir, puis exposé pendant trois minutes à la lumière. Alors, l'animal étant décapité, le globe oculaire fut extirpé très rapidement (à la lumière du sodium), ouvert, puis plongé dans une solution d'alun (5 pour 100). Le lendemain matin, la rétine présentait, sur un fond d'un rouge magnifique, une image claire, à peu près carrée, à bords nets » (S. Jaccoud, *Nouveau Dictionnaire de Médecine*, 1891, t. 31, p. 363).

REVUE PHOTOGRAPHIQUE

DES HOPITAUX



Planche X.

ÉTUDE MÉDICO-LÉGALE

« LA RÉTINE DES SUJETS ASSASSINÉS »

Cet « optogramme » du docteur Bourion, pris sur la rétine d'une femme assassinée en 1868, accompagne le rapport d'expertise du docteur Vernois dans la *Revue photographique des hôpitaux de Paris*, en 1870.

Ces expériences sont complétées par une série d'observations qui renforcent ses doutes: l'image que perçoit le docteur Bourion aurait dû se présenter inversée, conformément aux lois de l'optique; par ailleurs, la persistance d'une impression sur la rétine est estimée à quelques centièmes de seconde et la putréfaction du corps vitré à une dizaine d'heures; de plus, l'observation du fond de l'œil à l'ophtalmoscope n'a jamais permis d'y déceler quelque image que ce soit. Le professeur Vernois consulte des ophtalmologues chevronnés, il communique la photographie soumise à son expertise aux membres de la Société qui assistent à la séance: aucun d'eux ne parvient à l'interpréter. Bref, il est en mesure d'affirmer que la rétine ne conserve aucune image des objets qui la marquent. Et il clôt le débat avec une assurance quelque peu sarcastique:

« L'impression rétinienne, d'après les recherches les plus modernes, semble être le résultat de vibrations pour ainsi dire assurées et phosphorescentes dont l'existence et la durée sont presque insaisissables. Le nerf optique est insensible à l'action de la lumière, et la perception des objets n'a lieu qu'en arrière de la rétine. Vouloir retrouver sur la rétine une impression lumineuse après un certain nombre d'heures et de jours, ce serait vouloir retrouver dans la disposition des organes de l'ouïe, par exemple, le dernier son perçu pendant la vie »⁸.

Réfutation de la réfutation

Bien qu'elle n'atteigne pas le grand public, la communication du professeur Vernois a été publiée à trois reprises, dans les *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, dans la *Revue photographique des hôpitaux de Paris*, accompagnée du cliché qu'a pris le docteur Bourion, et dans un fascicule qu'édite J.B. Baillièrre, où la photo de Bourion est cette fois accompagnée de celle qui réunit les différents clichés qu'a fait exécuter le professeur Vernois. L'insistance de cette diffusion marque l'intérêt des savants à l'égard d'une énigme, ainsi que leur désir d'en avoir le cœur net. Une dizaine d'années après que s'est propagée la théorie de l'image inscrite au fond de l'œil, le rapport établit d'une

façon rigoureusement argumentée les impossibilités auxquelles elle se heurte. Un optogramme ne peut, de toute évidence, se manifester que dans l'esprit de journalistes ou d'écrivains inventifs. Ce constat est d'autant plus notable qu'il ne parvient pas à décourager les spéculations d'éminents spécialistes.

Huit ans après la communication du professeur Vernois, à l'occasion d'une séance publique à l'Académie de médecine, Félix Giraud-Teulon donne lecture d'un rapport qu'il a rédigé avec l'assistance de deux collaborateurs. Ils y commentent le mémoire qu'a soumis à l'Académie un ancien interne des hôpitaux de Paris, le docteur Victor Tixier, de Saint-Pont, dans l'Allier: *Fixation des images sur la rétine*. Spécialiste de renom, Giraud-Teulon est déjà l'auteur de nombreuses publications. Il travaille à une somme de neuf cents trente-six pages qui paraîtra trois ans plus tard, à la librairie Baillièrre et fils, une somme qui, des années durant, servira d'ouvrage de référence en ophtalmologie.

Dans un premier temps, Giraud-Teulon fait l'éloge des expériences de Tixier qu'il juge « des plus intéressantes » et « très généralement exactes ». Elles tendent à élucider la question de la perception rétinienne en démontrant par une série d'observations effectuées sur des yeux de lapins:

« 1° Que les images extérieures se peignent sur la rétine et qu'elles y persistent un certain temps;

2° Que non-seulement ces images forment une épreuve en noir, tantôt et le plus souvent négative, dans quelques cas positive, mais encore que certaines couleurs y laissent une impression durable, mais avec des modifications constantes »⁹.

Ainsi est établi que « la face externe de la rétine [...] repose sur une plaque sensibilisée à la

⁸ « Rapport de M. Vernois sur une communication de M. le docteur Bourion (lu à la séance du 13 décembre 1869) », dans *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, 2^e série, t. XXXII, 1870, p. 246.

⁹ *Bulletin de l'Académie de médecine*, 6 août 1878, p. 829.

photographie» et que, de ce fait, elle forme «de véritables images photographiques [...] impliquant un acte chimique par décomposition sous l'effet de la lumière»¹⁰. En somme, l'œil se comporterait comme un véritable «laboratoire photographique» dont le préparateur renouvellerait la matière sensible, au fur et à mesure de sa décoloration¹¹. Probablement inspiré par les travaux qui concernent la photographie des couleurs et la chronophotographie, le mémoire de V. Tixier actualise, autant que faire se peut, la métaphore de la fixation des images sur une plaque sensible.

Dans un second temps, Giraud-Teulon et ses deux collègues réduisent à de justes proportions les trouvailles du chercheur. Ils font état de connaissances établies, d'études entreprises depuis déjà deux siècles et devenues classiques depuis une cinquantaine d'années. Du coup, le principal intérêt de son mémoire est d'inciter à faire connaître un tout récent bouleversement du savoir, qu'on doit au professeur Franz Boll, de l'Université de Rome: «la découverte des propriétés photochimiques de la rétine, de la qualité essentiellement photographique des images qui se dessinent sur cette membrane» – des propriétés confirmées par les travaux de Willy Kühne, de l'Université de Heidelberg, qui, un an plus tard, en 1877, parvient à isoler le pourpre rétinien¹².

Le reste du rapport des trois savants s'attarde longuement sur la nature de la perception et sur la persistance de l'image rétinienne. Il passe en revue les théories les plus élaborées qui rendent compte d'un processus photochimique. Mais son intérêt principal, pour les spécialistes auxquels il s'adresse, est de rendre caduques les conclusions qu'avait naguère avancées le professeur Vernois. Non que l'on ait pu effectivement discerner sur la rétine d'une victime l'image de son assassin, mais parce qu'apparaît désormais l'espoir d'y parvenir. La position des rapporteurs est symptomatique du conflit qui partage les hommes de science, voués tout à la fois aux contraintes de l'observation et aux séduc-

tions de l'anticipation. D'une part, ils sont tenus à la plus grande prudence, à la plus grande réserve: «pour être réelles en principe, les propriétés photographiques de la rétine sont loin encore d'être chose maniable et qu'on puisse diriger à sa satisfaction»¹³. Mais ils ne peuvent, d'autre part, s'empêcher de rêver, en transformant leurs hypothèses en certitudes imminentes: n'a-t-on pas postulé la nature photochimique de la perception avant d'en avoir découvert l'agent? Dès lors, les rapporteurs affirment que s'il était impossible, il y a encore quelques années, d'admettre qu'on puisse concevoir l'existence d'une image oculaire, «cette assertion serait aujourd'hui démentie»¹⁴. De toute évidence, ils considèrent avec émerveillement les portes qui s'ouvrent sur les découvertes à venir. La production d'un optogramme leur paraît à portée de la main.

Diffusion d'un savoir

Contrairement au récit de Villiers de l'Isle-Adam et à l'article de journal qui l'inspire, les études savantes s'adressent à des spécialistes que passionne le dernier état des connaissances. Il faut cependant prendre en considération les relais qui diffusent les informations dont ils disposent, tant auprès d'un public cultivé, par des articles de revues ou de dictionnaires, qu'auprès du public le plus large, par voie de presse. Il faut considérer également que la porosité des savoirs joue dans les deux sens, que les savants lisent, eux aussi, les écrits journalistiques, que la rumeur les touche, pique leur curiosité et renforce leur intérêt à l'égard des expériences et des spéculations. Les communications auprès des sociétés savantes, les ouvrages de spécialistes, mentionnent régulièrement des

¹⁰ Bulletin de l'Académie de médecine, 6 août 1878, p. 840.

¹¹ Ibid., p. 843.

¹² Ibid., p. 840.

¹³ Ibid., p. 841.

¹⁴ Ibid., p. 862.

informations parues aux États-Unis, qui font état de la photographie rétinienne. Dans les dernières décennies du XIX^e siècle, se constitue un savoir quelque peu bâtarde où s'entremêlent de façon parfois indistincte des considérations hautement fantaisistes et les études scientifiques les plus scrupuleuses.

Le rédacteur de l'article «optographie» du *Grand dictionnaire encyclopédique* de Pierre Larousse (premier supplément, 1878) ne cache pas son enthousiasme. Constatant que la lumière détruit son propre ouvrage comme le maître d'école efface figures et chiffres de son tableau noir, il admet volontiers que «l'œil, au moment où il vient à se fermer pour jamais, garde pendant un certain temps plus ou moins long la dernière impression qu'il a reçue». Ce qu'on avait longtemps pris pour l'hypothèse de «hardis songe-creux» se trouve aujourd'hui confirmé «par des observations qui semblent ne laisser aucune prise au doute».

Un article très informé de la *Revue des Deux Mondes*¹⁵ s'efforce de distinguer quelle part de vérité comportent les travaux publiés dans divers centres de recherche européens. Bien que la substance «rouge pourpre» que recèle la rétine se décolore à la lumière et se régénère dans l'obscurité, on n'a pu en tirer que des images «aux couleurs vagues et indéfinies». L'optographie existe peut-être en laboratoire, elle n'a jusqu'ici donné lieu à aucun usage effectif. Et l'auteur de conclure sur le mode dubitatif, sans toutefois tourner la page, du fait des progrès accomplis: «Jusqu'où la science ira-t-elle dans cette voie? C'est ce que l'avenir nous apprendra»¹⁶.

S'il est vrai que de tels articles relèvent de la vulgarisation, fût-elle de bonne qualité, encore faut-il préciser qu'ils ne dénaturent pas les informations scientifiquement fondées, dont disposent alors les meilleurs spécialistes, comme en témoigne la consultation d'ouvrages de référence. Le chapitre que F. Giraud-Teulon consacre à l'activité rétinienne dans *La vision et ses anomalies. Cours théorique et pratique*, mentionne un nombre

considérable d'études concernant une substance rougeâtre dont la découverte coïncide *grosso modo* avec celle du daguerréotype: chez les céphalopodes (Hannover puis Krohn, en 1840) puis chez les mammifères et, plus récemment, chez les grenouilles. Alors qu'on a maintes fois constaté que la face externe de la rétine «repose sur une plaque sensibilisée à la photographie», on a pu montrer que ces images résultent non pas d'effets vibratoires mais d'un «acte chimique [...] impliquant une altération préalable du tissu». Giraud-Teulon reproduit les observations qu'il avait présentées dans sa communication, quelques années plus tôt, tout en faisant siennes les propositions les plus téméraires qui identifient la rétine à «un véritable laboratoire» reproduisant la matière sensible au fur et à mesure de sa décoloration. Réunissant toutes les informations dont il dispose, il fait état de quelques réserves, comme celle de Paul Bert qui réfute l'hypothèse chimique en lui préférant celle d'un courant électrique produit par la lumière, lorsqu'elle rencontre la rétine (*Revue scientifique*, 20 avril 1878). Mais il n'en conclut pas moins, en réitérant ses affirmations antérieures, au caractère photochimique des images rétinienne. Si les optogrammes lui paraissent demeurer en projet, il n'en cautionne pas moins le bien-fondé, cette fois dans un ouvrage où des générations d'étudiants iront puiser leurs certitudes. Il affirme au sujet de leur mise en œuvre: «nous devons l'espérer plutôt qu'en nier la possibilité»¹⁷.

À la fin du siècle, la vaste encyclopédie que dirige le docteur S. Jaccoud, tend à figer pour un certain temps ces certitudes. Dans le tome 31 du *Nouveau dictionnaire de médecine* (1891), l'article «rétine» consacre une

¹⁵ H. de Varigny, «Les colorations de la rétine et les photographies de l'œil», dans *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mars 1879, p. 225.

¹⁶ Ibid., p. 287-288.

¹⁷ F. Giraud-Teulon, *La vision et ses anomalies. Cours théorique et pratique*, Paris, 1881, p. 272.

rubrique à la découverte de l'agent intermédiaire entre le phénomène physique (la lumière) et le phénomène physiologique (l'excitation nerveuse). Et le rédacteur de constater, à propos de la substance pourpre qui ne cesse de se renouveler: «*Ces dessins rétinien, qui ont reçu le nom d'optogrammes, et qui sont comme de vraies photographies rétinien, ne peuvent évidemment, d'après les données précédentes sur la nature, la régénération et la destruction du rouge, être obtenues qu'en renversant l'équilibre entre cette destruction et cette régénération [...]. De plus, comme pour une photographie, après avoir obtenu l'image, il faut la fixer*»: ce à quoi on parvient en utilisant de l'alun ou une solution à faible teneur de sel marin, qui rendent les optogrammes immédiatement visibles sur des «*espèces de clichés*» (p. 363).

Arrêtons là une enquête qui mériterait d'être poursuivie, avec l'aide d'un historien de la vision. Le mythe de l'impression rétinienne s'est résorbé à mesure que le déchiffrement des images s'est distingué de leur formation dans l'œil. Giraud-Teulon tend à les confondre, lorsqu'il affirme que la rétine joue le rôle d'«*un petit cerveau*», qu'elle fait «*partie intégrale et capitale du siège plus étendu de l'âme pensante*», comme si l'image parvenait à s'interpréter spontanément elle-même, sans médiation¹⁸. La complexité et la multiplicité des processus de la perception visuelle mettront bientôt hors de portée les spéculations hasardeuses, comme le démontrent les pages des encyclopédies, qu'un amateur peut lire désormais, sans parvenir à les comprendre. Les *optogrammes* n'en contiennent pas moins d'imprimer une configuration persistante dans l'imaginaire. En témoignent les œuvres de fiction, de science-fiction ou certains faits divers comme celui qui, il y a quelques années, racontait qu'une victime de la mafia russe, à New-York, eut les yeux arrachés pour que demeure ignorée l'identité de son assassin.

Pour le profane qui prend aujourd'hui connaissance d'ouvrages savants tombés en désuétude¹⁹, le mythe des optogrammes

manifeste, dans des domaines divers, une série d'expériences des limites. Limites, pour le grand public, entre la part des connaissances qu'il est en mesure d'appréhender et celles qui lui échappent à jamais, parce que trop techniques. Limites, pour les spécialistes, entre les composantes intelligibles de la formation de l'image dans le globe oculaire et celles, infiniment plus complexes et obscures, qui concernent leur déchiffrement par le cerveau. Limites entre les connaissances scientifiques et leur vulgarisation. Chaque fois, une image imaginaire se substitue aux défaillances de la compréhension.

Sur le plan du mécanisme, l'optogramme marque une limite d'un autre ordre: photographie d'une empreinte photographique, il paraît démontrer que la perception optico-chimique et la perception oculaire mettent en œuvre les mêmes principes. Encore une fois le langage piège la compréhension. *Écriture de la lumière*, la photographie paraît inscrire le sens des choses à même la rétine, en effaçant la frontière entre le sensible et l'intelligible. De ce fait, pour la pensée spiritualiste, l'optogramme objective la relation entre le visible et l'invisible, entre l'image inscrite dans le miroir de l'œil et le sens qu'elle revêt au regard de l'esprit. Car il fixe le signifiant d'un signifié abstrait, seul apte à

¹⁸ F. Giraud-Teulon, *La vision, op. cit.*, p. 104. L'assimilation de la rétine à la substance cérébrale date de l'Antiquité. Pour Galien, la rétine est une partie du cerveau.

¹⁹ Dans les dernières années du XIX^e siècle, la connaissance du rôle des cellules nerveuses, les découvertes et les nomenclatures de savants comme Ranvier, Cajal, invalident définitivement la métaphore de la «*plaque sensible*» rétinienne (voir: F. Lagrange et E. Valude, *Encyclopédie française d'ophtalmologie*, t. 1, p. 588-607 et le ch. III: «*Histologie de la rétine*»). Plusieurs auteurs de fictions continuent cependant de tirer parti de l'image photographique inscrite au fond de l'œil: après Villiers de l'Isle-Adam (*Claire Lenoir*, 1867, et 1887 pour la deuxième version), R. Kipling («*At the End of the Passage*», dans *Life's handicap*, 1891), J. Claretie (*L'Accusateur*, 1897) ou J. Verne (*Les Frères Kip*, 1902).

livrer le sens d'une impression. Il se situe dans la zone qui sépare ce monde-ci de l'autre. Représentant la dernière image perçue par le mourant, il forme une interface entre deux espaces voués à ne jamais communiquer. Le regard de la victime qui saisit celui de son bourreau, capte la dernière vision qu'il emporte dans l'au-delà: ultime image de ce monde, première image de celui où il pénètre, à pas de fantôme. Ce que révèle l'optogramme n'est pas seulement le visage de l'assassin, c'est aussi, bel et bien, l'énigme de la mort²⁰. ■

Bibliographie

Études sur les optogrammes

XIX^e siècle

M. Vernois, «*Rapport sur une communication de M. le docteur Bourion*», dans *Annales d'hygiène publique et de médecine légale*, 2^e série, t. XXXIII, 1870, p. 239-251.

M. Vernois, «*Étude photographique sur la rétine des sujets assassinés*», dans *Revue photographique des hôpitaux de Paris*, 1870, p. 73-82 (avec une planche photographique).

M. Vernois, *Application de la photographie à la médecine légale*, Paris, J.B. Baillière et fils, 1870 (avec deux planches photographiques).

D^r F. Giraud-Teulon (en collaboration avec MM. Regnaud et J. Lefort), «*Rapport sur un mémoire de M. Victor Tixier*», dans *Bulletin de l'Académie de médecine*, t. 7, 1878, p. 829-862.

H. de Varigny, «*Les colorations de la rétine et les photographies dans l'œil*», dans *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mars 1879, p. 218-225.

F. Giraud-Teulon, *La vision et ses anomalies. Cours théorique et pratique*, Paris, J.B. Baillière et fils, 1881, p. 273-300.

D^r S. Jaccoud, *Nouveau dictionnaire de médecine*, article «*rétine*», t. 31, 1891.

F. Lagrange et E. Valude, *Encyclopédie française d'ophtalmologie*, t. 1 à 5, 1905-1909.

XX^e siècle

M. Milner, *La fantasmagorie*, Paris, PUF «*Écriture*», 1982, p. 191-201.

G. Didi-Huberman, «*L'optogramme (l'arrêt sur la dernière image)*», dans *Revue belge du cinéma*, n^o 4, été 1983, p. 29-34.

Ph. Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Nathan Université, 1990, p. 213-216.

A.B. Evans, «*Optograms and fiction: photo in a dead*», dans *Science-fiction studies*, nov. 1993, p. 341-361.

D. Grojnowski, «*Sortilèges photographiques, de Villiers à Strindberg*», dans *Romantisme* («*L'imaginaire photographique*»), nov. 1999, p. 71-83.

²⁰ *Optogramme*: du grec *opto* (visible) et *gramme* (inscription: lettre, écriture, graphique). Les premières études des spécialistes font état d'«*impression rétinienne*» (Vernois) ou d'«*images rétinien*» (Giraud-Teulon). Le terme *optogramme* est attesté par un article que publie le *Journal des Débats*, à la date du 8 mars 1877. L'auteur y commente les travaux du professeur Kühn sur le pourpre rétinien. Le premier supplément du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de P. Larousse (1878) définit l'optogramme comme une «*image permanente formée sur la rétine par une impression lumineuse*». Le terme sera en quelque sorte consacré, une douzaine d'années plus tard, par le *Nouveau dictionnaire de médecine* de S. Jaccoud (t. 31, 1891). L'optogramme est aujourd'hui dissocié de l'impression photographique. Il désigne une «*image rétinienne produite par la décoloration du pourpre rétinien après exposition de l'œil à une source de lumière intense*» (cette définition du *Trésor de la langue française* reproduit celle d'un ouvrage médical publié en 1972).

L'expérience romantique des miroirs

Jean-Jacques WUNENBURGER

D'antiques et universelles traditions attestent que l'homme a entretenu des relations avec les images en miroir moins pour se découvrir en une représentation objective de soi-même que pour se livrer à des explorations de soi, de ses profondeurs secrètes ou de formes altérées et fantastiques du Moi. Le siècle romantique a cultivé cet imaginaire spéculaire, en s'appropriant une symbolique ancienne dont on peut restituer quelques thèmes récurrents.

Jeux d'ombre

Au moment où les images de soi nous absorbent dans la matérialité de leurs apparences spéculaires, elles nous ramènent aussi par une sorte de mouvement rétrograde, vers les replis secrets de notre intériorité. La perception du double devient ainsi l'occasion d'une attention accrue à soi, d'un retour vers les arcanes du Moi. Le miroir est un intermédiaire spéculatif parce qu'il éveille précisément le sens de la spéculation, du dialogue silencieux de l'âme avec elle-même. S'il est, en un sens, un point de sortie du Moi, le miroir constitue aussi une porte d'entrée qui conduit vers les faces cachées de la vie psychique. Le dehors devient bien miroir du dedans. Mais comment ?

Bien avant l'image du miroir, cette fonction a déjà été assurée par l'ombre, qui s'apparente à une sorte de reflet opaque dans un miroir, qui ne conserverait de la forme réfléchie que la silhouette approximative et tremblée. La perception des ombres du corps peut d'ailleurs être considérée comme la plus élémentaire expérience spéculaire, surtout pour des sociétés privées d'artefacts réfléchissants. À la différence d'ailleurs du miroir, dont l'image n'est plus observable lorsque le sujet s'en éloigne, l'ombre a l'avantage d'être une réplique indissociable de son modèle, une image couplée avec l'être. En présence d'une source lumineuse l'ombre est moins associée aux propriétés d'un objet lisse qu'à celles d'un sujet faisant écran à la lumière. Dans l'ombre, la duplication du corps engendre une image schématique et intouchable qui donne à imaginer aisément un corps subtil débarrassé de sa matérialité pesante et résistante.

Il est possible d'ailleurs que l'ombre ait pu suggérer à l'homme primitif, antérieurement à tout système de croyance religieuse, que son corps physique était doublé par un autre, identique à lui, mais immatériel, qu'il faut bien appeler une âme. L'ombre apparaît alors comme la trace ou l'effigie matérielle d'une âme qui m'accompagne, me suit ou me précède, participe en tout cas toujours de mon identité. Comme le suggère H. Bergson : « Le primitif n'a qu'à se pencher sur un étang pour y apercevoir son corps tel qu'on le voit, dégagé du corps que l'on touche.



« Alice traversant le miroir », illustration de sir John Tenniel (1820-1914) pour *Through the looking-glass and what Alice found there* (1872) de Lewis Carroll.

Sans doute le corps qu'il touche est également un corps qu'il voit : cela prouve que la pellicule superficielle du corps, laquelle constitue le corps vu est susceptible de se dédoubler, et que l'un des deux exemplaires reste avec le corps tactile. Il n'en est pas moins vrai qu'il y a un corps détachable de celui qu'on touche, corps sans intérieur, sans pesanteur, qui s'est transporté instantanément au point où il est. Que ce corps subsiste après la mort il n'y a rien en lui sans doute, qui nous invite à le croire. Mais si nous commençons par poser en principe que quelque chose doit subsister, ce sera évidemment ce corps et non pas l'autre car le corps qu'on touche est encore présent, il reste immobile et ne tarde pas à se corrompre tandis que la pellicule visible a pu se réfugier n'importe où et demeurer vivante. L'idée que l'homme se survit à l'état d'ombre ou de fantôme est donc toute naturelle¹.

Ainsi, le principe spirituel, l'âme, n'est pas toujours logé au cœur de l'homme, installé en son centre comme un principe hégémonique qui le dirigerait et l'animerait de l'intérieur. Dans cette anthropologie dualiste,

l'âme est plutôt une entité adjointe au corps, dont les tribulations n'épousent pas étroitement l'espace et la durée du corps physique. Sorte de corps volatil, subtil, fantomatique, à mi-chemin du visible et de l'invisible, l'âme trouve donc son terrain de manifestation privilégié dans la sphère des ombres et des reflets, où elle peut épouser l'identité d'un individu sans être enfermée dans son individualité physiologique. Les duplications de soi permettent donc de faire entrer dans notre proximité spatiale ce qui se dérobe généralement à notre regard, qui excède ou outrepassé les frontières de notre corps physique. L'âme est donc en un sens étrangère au corps, indépendante de lui puisqu'elle le précède, le suit, l'entoure, mais elle est aussi

¹ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1962, p. 139. On notera que ces analyses doivent être rapprochées de l'intérêt de Bergson pour le métapsychique. Voir Bertrand Méheust, *Somnambulisme et médiumnité. Le choc des sciences humaines*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1999.

inséparable de son identité puisqu'elle adhère au corps, est contiguë à sa forme, la suit comme son ombre².

C'est pourquoi l'ombre, qui en latin (*umbra*) désigne également le reflet, l'image spectrale, revêt dans toutes les cultures des attributs magiques et sacrés. Au lieu d'être dédaignée pour sa fragile évanescence et ses contours trompeurs, l'ombre doit être précisément sauvegardée car elle conditionne et garantit la pérennité de l'individu. Le fait d'être accompagné de son ombre atteste la présence vigilante de l'âme, et Denis de Rougemont rappelle à juste titre que dans la tradition alchimique l'ombre est une *Liquor vitae*, un principe d'activité vitale répandu dans tous les organes du corps. Les folkloristes et ethnographes ont inventorié une masse hétéroclite de croyances et rites qui attestent combien les doubles, ombres et reflets, sont craintivement protégés comme des entremetteurs sacrés: «*Les peuples primitifs possèdent une quantité énorme de tabous se rapportant à l'ombre. Ils croient que chaque tort fait à l'ombre frappe son possesseur. Ils craignent de laisser tomber l'ombre sur certains objets (surtout les aliments). Ils redoutent l'ombre d'autres personnes (surtout des femmes enceintes, des belles-mères, etc.) et veillent à ce que personne ne traverse leur ombre. Aux îles Salomon, à l'est de la Nouvelle-Guinée, tout indigène qui met le pied sur l'ombre du roi est puni de mort. Les peuples primitifs ont surtout soin que leur ombre ne tombe ni sur un mort, ni sur un cercueil ni sur une tombe, aussi font-ils leurs enterrements la nuit*»³.

Loin de passer donc pour une fantasmagorie déréglée, l'ombre est considérée comme tutélaire et sa fonction se rapproche de celle de tous les esprits protecteurs. Corollairement, lorsqu'un corps ne projette plus d'ombre en pleine lumière, il risque d'être abandonné par son âme, bref de devenir inanimé. C'est pourquoi l'heure de midi, qui voit s'estomper les ombres, est entourée de tabous et de craintes dans de nombreuses superstitions⁴. D'ailleurs, l'annonce de la mort ou une menace sur l'intégrité physique

d'un être sont toujours emblématisées, dans l'imaginaire, par l'absence de reflets dans le miroir.

Ces croyances ont reçu leur titre de noblesse dans des œuvres littéraires célèbres du romantisme: Andersen (*Le miroir du diable*), Lenau, Mörike, etc. Chez Adelbert von Chamisso, Peter Schlemihl vend son ombre à l'homme en habit gris, évidemment démoniaque, contre une enviable rétribution matérielle. Pourtant, privé d'ombre, le héros n'est plus que «l'ombre de lui-même», un errant solitaire, une enveloppe vidée de son âme. Hoffmann reprend le même thème, appliqué au reflet: Érasme Spikker, entraîné malgré lui dans de douteuses aventures italiennes, finit par céder aux supplications amoureuses de la fatale Giulietta qui lui demande de pouvoir emmener avec elle son image. Apitoyé par ses larmes, Érasme cède et tombe aussitôt inanimé: «*Érasme vit son image se reproduire indépendante de ses mouvements, il la vit passer dans les bras de Giulietta et disparaître avec elle au milieu d'une vapeur bizarre. Toutes sortes de voix détestables chevrotaient et riaient d'un ton infernal. Saisi d'une horreur profonde, il tomba sans connaissance; mais un sentiment affreux d'anxiété et d'effroi le retira de sa stupeur...*»⁵ Il ne put que courir le monde, abandonné de tous, comme l'homme sans ombre, objet de dérision et de mépris.

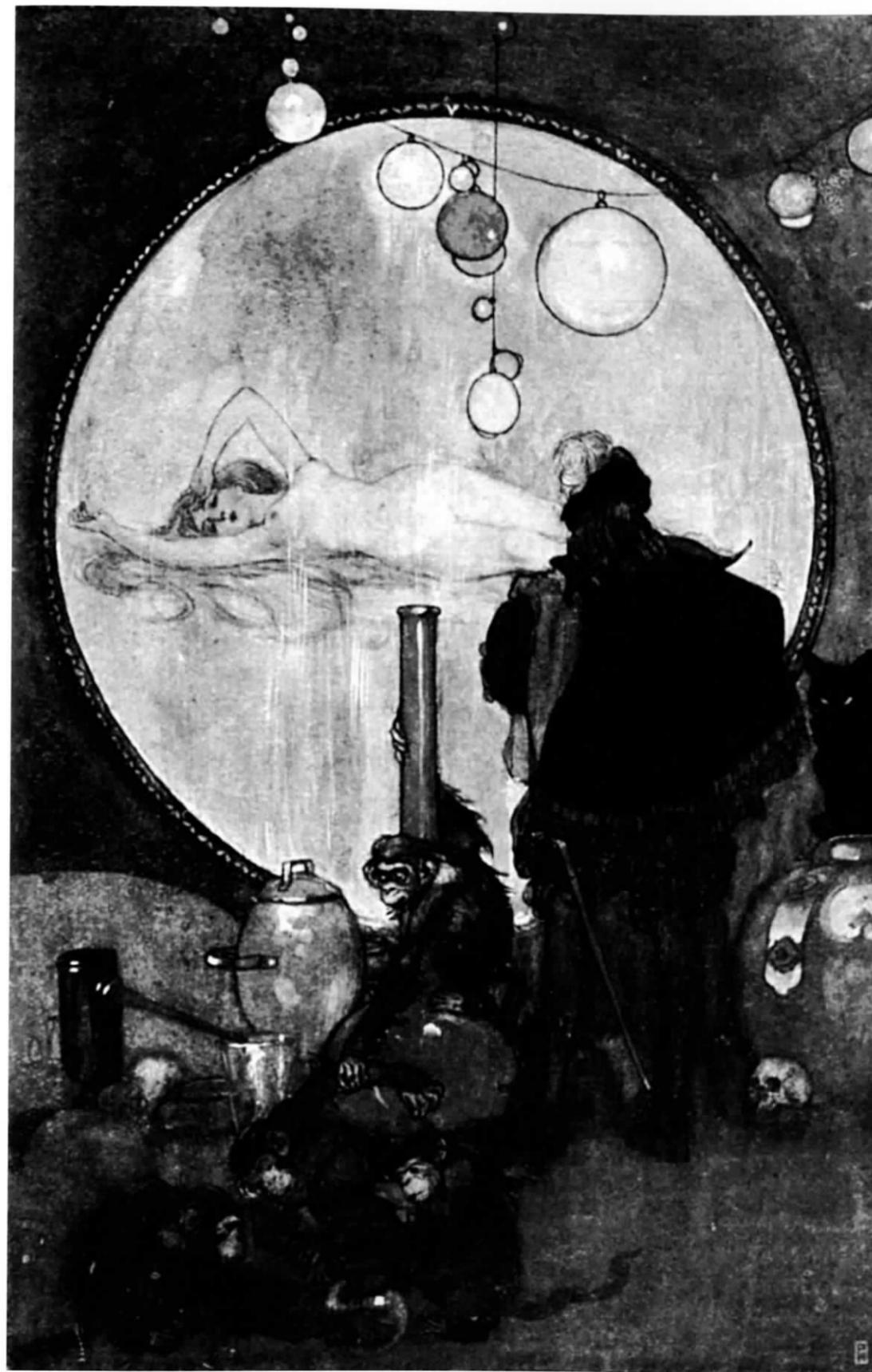
Le pouvoir de l'ombre continue d'ailleurs après la mort. Pour les Anciens, l'âme rejoint

2 Un tel imaginaire est déjà à l'œuvre dans l'Antiquité. Voir E. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion, Champs, rééd. 1995.

3 Otto Rank, «Le double», dans *Don Juan et le double. Études psychanalytiques*, Paris, Payot, 1973, p. 58-59.

4 Voir Roger Caillois, «Le démon de midi», dans *Revue de l'histoire des religions. Annales du Musée Guimet*, Paris, E. Renoux, 1937, et notre analyse «Le midi de la vie, imaginaire d'une crise», dans *L'imaginaire des âges de la vie*, sous la direction de D. Chauvin, Grenoble, ELLUG, 1996.

5 E.T.A. Hoffmann, «Les aventures de la Nuit de la saint Sylvestre», dans *Contes fantastiques*, Paris, Flammarion, 1980.



«Faust et le miroir magique», illustration de Willy Pogany (1882-1956) pour *Faust* de Goethe (traduction anglaise d'Abraham Hayward, Londres, Hutchinson & CO., s.d. [1908]). Université libre de Bruxelles, Bibliothèque des Sciences humaines.

le Royaume des ombres mais peut revenir hanter les humains sous des formes fantomatiques. Les reflets des vivants dans les ombres ou dans les miroirs peuvent alors être attribués au retour des âmes mortes dont les apparitions se traduisent dans ces visions. Les miroirs, en particulier, sont censés, dans certaines légendes, prêter leur pouvoir de reproduction immatérielle aux revenants en provenance de l'au-delà. Sur un mode plus onirique, la poésie du miroir autorise de nouveaux contacts avec des êtres disparus et des personnes aimées. Reprenant une vieille tradition magique du retour des morts, le Méphistophélès de Goethe propose ainsi à Faust de lui faire voir l'image d'Hélène: «*Penchez-vous sur cette coupe et pensez fixement à la personne que vous désirez faire apparaître vivante ou morte, lointaine ou rapprochée, elle viendra à votre appel du bout du monde ou des profondeurs de l'histoire*»⁶. Les âmes errantes des morts viennent donc emprunter des formes à leur convenance, reflets et ombres, qui leur servent comme d'espace de transition et de contact avec les vivants incarnés. Ainsi commencent de savantes tractations et de fructueux négoces pour ruser avec les morts afin de garder la possession de l'ombre.

Vie et mort du double

Tous ces jeux imaginaires avec l'ombre inaugurent parfois un règne inquiétant d'équivalences et de confusions où l'image vient usurper la place du modèle et prétend en tenir lieu. Hors de lui-même, fasciné par le double, le Moi trouve dans le miroir une forme tellement congruente qu'il est prêt à lâcher la proie pour l'ombre, son être pour son reflet, jusqu'à se vider lui-même, désert de soi, céder aux translocations ou bilocations les plus périlleuses. Il ne s'agit pas seulement de se voir, dans un mouvement d'auto-réflexion au bout duquel apparaît la conscience libre de soi, mais de voir à l'extérieur de soi cet Autre qu'est devenu le Moi. Expérience d'étrangeté absolue, de fissure radicale, de perte dramatique de l'unité de l'être, qui sont autant de symptômes d'une

aliénation, d'une folie. Ces états-limites du spéculaire ont suscité, surtout au XIX^e siècle, une inlassable curiosité oscillant entre l'humour et l'angoisse, entre le fantastique calculé et le pathologique remémoré.

Mais l'on touche aussi dans ce domaine aux limites mêmes de la représentation: le thème du miroir morbide ne trouve plus de transposition dans l'espace figuratif et se réfugie dans le témoignage psychiatrique, dans l'écriture littéraire, parce que seuls les mots peuvent encore traduire l'effondrement du réel objectif et donner l'indice de réalité à ce qui n'est en fait qu'une hallucinante contre- façon, qu'une simulation fantastique.

Le reflet dans le miroir agit d'abord comme un trompe-l'œil parfait qui donne vie à ce qui ne fait que la plagier. Comme les raisins légendaires de Zeuxis qui apparaissaient déjà aux Anciens si vrais en peinture qu'ils déclenchaient les gestes gourmands de préhension, les portraits en miroir paraissent tellement vrais que nous projetons sur eux, en partie ou en totalité, notre propre vie intérieure. Nous nous comportons face à eux comme si nous étions déjà face à nous-mêmes, nous tenant en leur lieu et place. La conscience ne se contente plus de regarder une réplique du Moi mais se dédouble, et s'installe dans cette forme symétrique, quoique sans épaisseur. Me voilà objectif, placé sous mon regard dirigé de l'extérieur vers l'intérieur, de là-bas vers ici, situé brutalement à découvert.

En ce sens d'ailleurs, le miroir nous conduit aux antipodes de la voix, qui fait écho sans interposition et assure un retour transparent sur soi, sans perte ni écart. Car, selon la remarque de F. Dagognet: «*On parvient plus facilement à s'entendre (qu'à se voir): la liaison intérieur/extérieur s'accorde mieux dans cette autoécoute puisque le sujet ne manque pas d'entendre sa propre voix; toutefois il ne s'en offusque pas et même se règle sur cet écho afin de mieux entendre sa parole, son débit. On*

⁶ Goethe, *Faust*, Paris, Flammarion, G.F., 1964.

s'étonne davantage du reflet spéculaire non seulement parce qu'ici un instrument doit s'interposer entre moi et lui (verre étamé ou paroi métallique) alors que l'oreille saisit sans intermédiaire ce que nous prononçons, mais aussi parce que ce reflet nous spatiale brutalement, nous renvoie frontalement ce que les autres constatent sans peine, quand ce n'est pas à notre insu»⁷.

Le statut du reflet laisse effectivement perplexe: sur la surface du verre s'animent un visage, une tête, un corps, comme si tout à coup surgissait de la matière un vivant libre, prêt à entrer en contact avec celui qui se tient en face de lui. Et pourtant, le premier effet de surprise passé, l'image de vie semble regagnée par l'inertie de la matière qui la supporte. Comment une image si parfaitement animée en apparence peut-elle émaner de ce qui se révèle finalement n'être qu'un agglomérat de matières inertes? Comment sur une surface plane peut surgir un corps aussi distinct que le mien? Le double renvoie à une sorte de ruse de la nature qui sait faire avec du verre un visage: magie des extrêmes, entrecroisement des genres, glissement inquiétant vers une monstruosité, si l'on fait du monstre une forme qui se détache des seules lois de son ordre intérieur. La perplexité angoissante suggérée par mon reflet vient peut-être de ce que l'image de vie y semble inséparable de la réalité de mort qu'elle cache. Car l'image-miroir n'acquiert sa réalité mimétique que parce qu'elle est précisément de même nature que celle du cadavre. Dans un cadavre l'extinction de la vie fait place à l'image d'une ressemblance parfaite, instantanée, puisqu'il n'existe plus d'écart entre un modèle et une copie. Le triomphe de l'inerte marque la fin de la dérive des copies, de leur infini travail de différenciation, en même temps qu'il marque la fin du modèle vivant qui lui est antérieur. Comme le suggère M. Blanchot: «*Le cadavre est sa propre image. Il n'a plus avec ce monde où il apparaît encore que les relations d'une image, possibilité obscure, ombre en tout temps présente derrière la forme vivante et qui maintenant, loin de se séparer de cette forme, la transforme*

tout entière en ombre. Le cadavre est le reflet se rendant maître de la vie reflétée, l'absorbant, s'identifiant substantiellement à elle, en la faisant passer de sa valeur d'usage et de vérité à quelque chose d'incroyable, inusuel, neutre. Et si le cadavre est si ressemblant c'est qu'il est, à un certain moment, la ressemblance par excellence, tout à fait ressemblance et il n'est aussi rien de plus. Il est le semblable, semblable à un degré absolu, bouleversant et merveilleux. Mais à quoi ressemble-t-il? À rien»⁸. Au fond du miroir s'avance donc une ressemblance de l'ordre de la mort. Mon image est moins un sosie vivant qu'une forme parfaite, absolument redondante, à l'image du cadavre ou de la momie. Et comme tout cadavre, le reflet risque de laisser se ternir l'original, de faire oublier le modèle pour ne plus donner présence qu'à une forme qui n'a même plus de double.

Cette pétrification ou momification de l'image traverse de quelque manière le fantasme littéraire de l'homme de verre, dont le thème apparaît, dès le XVII^e siècle, chez Cervantès (*El Licenciado Vidriera*), chez Quinault dans son *Docteur de verre* (1655) et même dans la première méditation métaphysique de Descartes. Dans un de ses contes, Charles Perrault personnifie l'image du miroir-plan par un certain Orante qui, à force de réfléchir fidèlement la vérité, finit pétrifié en glace, à la différence de ses frères, les miroirs convexe et concave, qui éblouissent les salons. Condamné partout et toujours à réfléchir des images vraies, Orante meurt d'un coup d'épingle porté par sa bien-aimée Calliste, qui ne peut souffrir ses cruelles révélations. Malgré l'intervention vaine du dieu Amour, Orante demeure à jamais un miroir «*poly, clair et brillant*» au mur d'un salon⁹. Ainsi la métamorphose en

⁷ François Dagognet, *Philosophie de l'image*, Paris, Vrin, 1984, p. 22.

⁸ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, Idées, 1978, p. 351.

⁹ Charles Perrault, *Le miroir ou la métamorphose d'Orante*, cité par J. Baltrusaitis, *Essai sur une légende scientifique. Le miroir. Révélations, science-fiction et fallacies*, Paris, Elmayan-Le Seuil, 1978, p. 91-92.



Le docteur Faust – « Avertissement divin », gravure de Rembrandt (vers 1652), représentant Faust à sa table, occupé à rédiger son pacte avec le diable. Devant la fenêtre, une roue de feu apparaît, portant l'inscription INRI (*Jesus Nazareus Rex Judeorum*) à l'intérieur d'un chrisme entouré de deux bordures avec les inscriptions : ADAM + te + DAGERAM et AMRTET + ALGAR + ALGASTNA. Le disque repose sur l'épaule d'une ombre, dont la main désigne un miroir sphérique porté par une autre ombre. C'est dans le miroir que le docteur, troublé, fixe l'apparition divine. Voir J. Baltrusaitis, *Essai sur une légende scientifique. Le miroir. Révélation, science-fiction et fallacies*, Paris, Elmayan-Le Seuil, 1978, p. 86-88. Amsterdam, Rijksmuseum.

être de verre sanctionne le pouvoir des miroirs à faire passer l'opaque au transparent, l'animé à l'inanimé, l'être spirituel à la substance minérale.

Cette proximité, voire réciprocité, de la vie et de la mort dans l'image spéculaire a permis de superposer dans l'imaginaire miroirs et automates. Comme l'illustre l'œuvre de Hoffmann, les deux formes d'artefacts se prêtent à une simulation fantastique du vivant. Depuis l'Antiquité jusqu'aux modernes robots, l'automate suscite une attirance ambiguë qui est sans commune mesure avec ses possibilités ludiques. Les androïdes célèbres du XVIII^e siècle, l'automate musicien par exemple, ont tous les traits apparents d'un vivant, autonomie de mouvement, comportement finalisé puisqu'ils s'adonnent à la musique¹⁰. Pourtant, cette vie n'est que le fruit ingénieux de mécanismes, de lois déterminées de la matière. Qu'est-ce à dire sinon que la vie semble comporter en elle une part de répétitif, de mimétique, qui a partie liée à la mort, et qu'inversement les formes inanimées, savamment disposées, peuvent donner l'image la plus trompeuse de la vie? Entre les genres contraires de la vie et de la mort, du corps et de la machine, les frontières s'estompent, les attributs se mêlent et s'échangent, ébranlant les lignes de séparation entre ce qui semblait ne pouvoir se confondre.

L'automate est, comme le miroir, une figure psychologique et symbolique du baroque et du romantisme, dans la mesure où les formes contrastées finissent par passer l'une dans l'autre. À leur contact, le monde se remplit de ressemblances trompeuses dont la fausseté fascine d'autant plus qu'elle laisse apparaître un ordre des choses où les différences sont bien moins accusées que le croyait ou l'espérait la raison commune, avide de distinctions claires et de classifications tranchées. La puissance des doubles et simulacres jette donc le trouble dans nos certitudes les plus installées, entremêle les ordres de réalité apparemment les plus homogènes, pour nous mener aux confins de formes étranges

nées du croisement de ce qui semblait s'exclure.

L'autre persécuteur

Il est pourtant des expériences plus surprenantes encore où l'on voit l'image en miroir s'émanciper de son modèle et vivre de manière indépendante au détriment du Moi qui l'a pourtant engendrée. Mon double se personnalise alors au point de m'assujettir, de prendre pouvoir sur moi, pour me transformer en son second. Le Même devient réellement un Autre qui s'arroge le droit de me surveiller ou de me persécuter. Le miroir se prête alors à un processus de projection au cours duquel l'image se voit investie d'énergies psychiques, refoulées ou refoulantes, que le sujet ne peut s'approprier directement. Ainsi, l'expérience spéculaire se rattache à cette « inquiétante étrangeté » analysée par Freud, Rank et d'autres analystes, générée par cette partie du sujet conscient qui se détache pour le soumettre au contrôle de la Loi, le Sur-Moi. Mon double agit ainsi comme un Moi idéal qui met sous observation le Moi actuel; à travers le dédoublement le sujet rend visible une scission interne entre un bon Moi, image sourcilleuse de la Loi paternelle, et un mauvais Moi brisé par un regard surplombant et culpabilisant. Le miroir devient dans ce cas l'auxiliaire impitoyable d'une conscience morale, prisonnière des affects angoissants de l'enfance, ou d'images parentales tyranniques. Devant le miroir commence alors une lutte pathétique au cours de laquelle le Moi aspire à se délivrer du double, à le débusquer de sa retraite, à l'affronter à armes égales. Chez Edgar Poe, par exemple, William Wilson livre son dernier combat avec son persécuteur devant le miroir d'une petite antichambre. Quelle n'est pas la stupéfaction du héros, à peine a-t-il percé de plusieurs coups d'épée son obsédant adversaire, de se voir apparaître dans la glace! En mettant fin à son double, William

¹⁰ Voir J.C. Beaune, *L'automate et ses mobiles*, Paris, Flammarion, 1980.

Wilson s'est aussi privé de son Moi, voué à une mort irréparable: on ne met pas impunément fin à l'œil intérieur, on ne se délivre pas de ses images.

« Mais quelle langue humaine peut rendre suffisamment cet étonnement, cette horreur qui s'emparèrent de moi au spectacle que virent alors mes yeux. Le court instant pendant lequel je m'étais détourné avait suffi pour produire, en apparence, un changement matériel dans les dispositions locales à l'autre bout de la chambre. Une vaste glace – dans mon trouble, cela m'apparut d'abord ainsi – se dressait là où je n'en avais pas vu trace auparavant; et comme je marchais frappé de terreur vers ce miroir, ma propre image mais avec une face pâle et barbouillée de sang, s'avança à ma rencontre d'un pas faible et vacillant.

C'est ainsi que la chose m'apparut, dis-je, mais telle elle n'était pas. C'était mon adversaire – c'était Wilson qui se tenait devant moi dans son agonie. Son masque et son manteau gisaient sur le parquet là où il les avait jetés. Pas un fil dans son vêtement, – pas une ligne dans toute sa figure si caractéristique et si singulière – qui ne fût mien – qui ne fût mienne –; c'était l'absolu dans l'identité.

C'était Wilson, mais Wilson ne chuchotant plus ses paroles maintenant! Si bien que j'aurais pu croire que c'était moi-même qui parlais quand il me dit: "Tu as vaincu, et je succombe. Mais dorénavant tu es mort aussi – mort au Monde, au Ciel et à l'Espérance! En moi tu existais – et vois dans ma mort, vois par cette image qui est la tienne comme tu l'es radicalement assassiné toi-même" »¹¹.

Le double spéculaire n'est certes pas toujours chargé de cette intense vindicte qui ouvre dans le Moi des souffrances intolérables. Sur un mode plus hallucinatoire on peut se regarder dans une glace, jusqu'au point de ne plus que se sentir regardé. Aussi voit-on véritablement en dehors de soi son propre double comme si l'on existait deux fois, une fois ici, une fois là-bas. On peut rapprocher ces expériences de phénomènes d'héautoscopie qui permettent parfois de se voir soi-même sans intermédiaire du miroir. Goethe

s'est vu ainsi approcher à cheval, à contresens de sa marche, alors qu'il quittait à cheval Sesenheim: « Je me vis non pas avec les yeux du corps, mais avec les yeux de l'esprit, à cheval sur le même chemin, venant à l'encontre de moi-même vêtu comme je ne l'avais jamais été d'un habit gris brodé d'or. Quand je me réveillai de ce rêve, le fantôme avait complètement disparu. Mais il est bizarre que, huit ans après ces événements, me trouvant sur le même chemin pour revoir Frédérique, je portais cette fois-ci le vêtement que j'avais vu en rêve et que j'avais mis non par choix, mais par hasard. Quoi qu'il en soit de ces choses, pour moi cette bizarre rêverie a été, dans ces moments de rupture, d'une certaine consolation »¹². De manière générale l'autoscopie, spéculaire ou non, semble favorisée, selon les hypothèses psychiatriques, par des automatismes sensoriels, proches des illusions hypnagogiques ou de pouvoirs supranormaux de la conscience subliminale, comme c'est le cas dans l'hypnose¹³.

À la frontière de processus fantastiques et de délires pathologiques, que la littérature du XIX^e siècle a mariés souvent avec bonheur, le miroir peut provoquer aussi parfois une sorte de catalepsie spéculaire provoquant l'effondrement de l'identité personnelle. Le double se met alors non plus à rivaliser avec le Moi, ou à le singer, mais à revêtir des apparences étrangères. Théophile Gautier a intégré dans ses récits fantastiques, dans le sillage de Goethe et d'Hoffmann, des apparitions de tiers prenant la place du double¹⁴. Dans

¹¹ Edgar Poe, « William Wilson », dans *Nouvelles histoires extraordinaires* (trad. Ch. Baudelaire), Paris, Le Livre de Poche, Gallimard, 1963, p. 48-49.

¹² Goethe, *Poésie et vérité*, Paris, Aubier, 1991.

¹³ D^r Joire, « De la méthode d'expérimentation des phénomènes psychiques », dans *Annales des sciences métapsychiques*, t. XI, 1901, p. 330, cité dans A. Delatte, *La catoptromancie grecque et ses dérivés*, Genève, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et de Littérature de l'Université de Liège, Droz, 1932, p. 119.

¹⁴ Voir Max Milner, *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, 1991.



Lambert Wilson tuant son double, eau-forte à la manière noire de Carlo Farneti (1892-1961) pour les *Nouvelles histoires extraordinaires* d'E.A. Poe (trad. Ch. Baudelaire), Paris, Kra, 1928, p. 40). Bibliothèque royale Albert I^{er}, Réserve précieuse. Copyright Bibliothèque royale, Bruxelles.

Spirite, Malivert découvre une jeune fille dans un miroir voilé de vapeurs lumineuses, Onuphrius voit se profiler un jeune homme pâle avec un gros rubis au doigt; dans *Avatar*, « le comte s'élança vers la glace, et, dans le cristal profond et pur où tremblait la scintillation des lumières, il vit une tête... une tête qui n'était pas la sienne et qui du fond du miroir, le regardait avec un air surpris. Il s'efforça d'abord de croire qu'un mauvais plaisant encadrait son masque dans la bordure incrustée de cuivre et de burgau de la glace à biseaux vénitiens. Il passa la main derrière, il ne sentit que les planches du parquet; il n'y avait personne... Il ne pouvait détacher ses yeux de ce fantôme étranger qui était cependant devenu lui. Il se regardait et voyait un autre »¹⁵. Cette dépersonnalisation schizoïde au profit d'un double rival creuse alors dans la structure du Moi un vide vertigineux qui lui enlève tout sentiment d'exister par lui-même.

Le comble de ces désordres psychiques fomentés par les ruses des miroirs est atteint lorsque le sujet croit ne plus voir sa propre image dans une glace. Toute trace de l'être disparaît, le confirmant ainsi dans sa propre néantisation. Maupassant dans *Le Horla*, décrit un impressionnant rapt d'image spéculaire qui conduit le héros à une compulsion destructrice extrême, destinée à abolir un reflet anthropophage: « On y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace!... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi! je voyais le grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais cela avec des yeux affolés, et je n'osais plus avancer, je n'osais plus faire un mouvement, sentant bien pourtant qu'il était là, mais qu'il m'échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet »¹⁶. Mais le fantasmagorique ravisseur du corps spéculaire n'est plus seulement l'image d'un Autre persécuteur mais peut-être le signe extrême d'un « néant ubiquiste », le *Horla*; « car tel est bien le paradoxe de la menace qu'il sent peser sur lui et que la scène du miroir portera à son comble: la pénétration contre laquelle aucune clôture ne prévaut, et qui vise l'intérieur même de son

corps, n'est pas le fait d'un être visible, localisable, ou nommable. Son identité ne lui est pas dérobée par une quelconque courtisane assistée d'un diabolique docteur, mais par celui qui ne peut se définir que comme la non-identité, à la fois présent et absent, dedans et dehors, hors-là »¹⁷. Le miroir n'est plus un espace de projection du dedans dans le dehors, mais une occasion pour déconstruire l'ordonnement commun du dedans-dehors, au profit d'un vide primordial, ontologique, qui fait s'effondrer les assises même de l'être. Dans le meilleur des cas, il ne reste plus qu'à briser le miroir dans un ultime assaut contre l'agression des doubles. Point de non-retour qui fait sortir du rêve ou tomber dans la folie.

Au fil de ces épreuves réelles ou fictives, le miroir apparaît donc comme un instrument cultivé, surtout au XIX^e siècle, pour ses capacités de déstructuration et restructuration du Moi; il n'est plus seulement position des doubles, mais un *focus imaginarius* où le Moi visualise le faisceau instable, croisé, turbulent de ses lignes de force intérieures. À la surface du miroir, il découvre, avec étonnement ou effroi, son unité comme sa multiplicité, la part d'être et de non-être. C'est bien pourquoi les miroirs, si avidement recherchés lorsque nous en sommes privés, si impatiemment fuis aussitôt que nous en subissons les effets perturbants, nous font balancer de l'exaltation jubilatoire à la tristesse dépressive. Aiguillon du plaisir, le reflet peut devenir source de déconvenues cruelles; au service d'une reconnaissance de soi, il peut entraîner le plus sournois des égarements.

15 Théophile Gauthier, « Avatar », dans *Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, Paris, Folio, Gallimard, 1981, p. 272.

16 Guy de Maupassant, « Le Horla », dans *Contes et nouvelles*, Paris, Albin Michel, 1957, p. 1120-1121.

17 Max Milner, *La fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982, p. 108-109.



Pablo Picasso (1881-1973), « Femme devant le miroir » (1932). New York, Museum of Modern Art. © 2000 Succession Picasso - SABAM BELGIUM.

Il n'est donc pas étonnant de le voir faire partie depuis si longtemps, de la panoplie de la mélancolie. Dans les galeries de fous à la Renaissance, voient déjà astrologues, magiciens, insensés portant des miroirs, femmes folles se contemplant dans l'eau souillée. Emblématique leçon et prémonition du pouvoir dévastateur des doubles: car à vouloir, sans relâche, arracher le mystère de l'être à son ombre, l'homme s'expose le plus souvent à la déraison. Les reflets ont vite fait de se plier aux désirs les plus débridés, aux hantises les plus folles, qui trouvent en eux des confirmations éphémères. Par le miroir, l'homme, surtout romantique, tente une quête désespérée pour se rendre totalement transparent, pour se mettre sous les yeux ce qui lui est refusé par le regard. Aujourd'hui, plus que jamais, avec le soutien de toutes sortes de techniques de représentation de soi, photographie, cinéma, nous attendons toujours des miroirs une révélation suprême au

prix de souffrances extrêmes et de convulsions désespérées. Ne serions-nous pas comme cette *Jeune fille devant son miroir* peinte par Picasso, qui s'agrippe, presque hagarde, à son double, pour le soumettre à d'in vraisemblables contorsions censées la dévoiler sous tous les angles à la fois? Mais si l'ovale de la glace, qui redouble les rondeurs globulaires du corps féminin, semble l'aspirer vers un centre matriciel, un œuf primordial où le Moi se régénérerait, le portrait ainsi libéré semble par contre relever d'une sorte de parthénogenèse monstrueuse, de clonage fantastique dont le regard hébété porte tout l'effroi. Image tragique de l'échec de toute autoscopie qui ne laisse derrière soi que les fragments disloqués de la figure originale. Le XX^e siècle aurait ainsi, par l'abandon de la figuration plastique, pleinement accompli la sacralité du miroir, qui est à la fois fascinant et menaçant. ■

Les yeux de l'enfance

L'éducation par le regard à l'école de Jules Ferry

Jacqueline LALOUETTE

Substituer « un enseignement réel à un enseignement verbal » et « les leçons de choses aux leçons de mots »¹ fut pour « la République aux républicains » un impératif absolu pour mener à bien la rénovation pédagogique de l'enseignement primaire. Certes, l'idée n'était pas neuve. Dès longtemps, les auteurs ayant traité de « l'institution des enfants », pour reprendre la vieille et belle formule, – Rabelais, Montaigne, Comenius, Rollin, Locke, Rousseau, Pestalozzi, Froebel –, avaient mis en garde les maîtres contre un enseignement exclusivement verbal et livresque et enseigné que « la connaissance doit nécessairement débiter par les sens »². De même, Diderot estimait qu'« un coup d'œil sur l'objet ou sur sa représentation en dit plus long qu'une page de discours »³.

Lorsque l'école de la Troisième République se mit en place, il semblait acquis pour ses fondateurs, pour de nombreux pédagogues et auteurs de manuels scolaires, que l'enseignement par les yeux laisse « une empreinte plus durable dans l'esprit des écoliers »⁴ et « fatigue moins l'intelligence et la mémoire »⁵. Le discours pédagogique officiel présentait également l'éducation esthétique, aussi réduite soit-elle, comme indispensable à une nation démocratique : sans le sens du beau et de l'idéal, la Démocratie ne risque-t-elle, se demandaient divers auteurs, de succomber aux tentations de la vulgarité ? L'éducation par le regard, qui s'imposait ainsi double-

ment, s'accompagna de réalisations pratiques, de la mise en œuvre de nouveaux moyens matériels et de l'adoption de méthodes pédagogiques pionnières.

Les locaux scolaires

Les écoles étaient trop souvent de véritables taudis, et, quand ce n'était pas le cas, elles offraient un aspect triste et nu. L'école, dite de Jules Ferry, s'ouvrant « à la lumière et à l'air pur »⁶, on songea en même temps à la décorer pour la rendre plus attrayante. La

1 « Avis des éditeurs » in Paul Bert, *Lectures et leçons de choses avec 150 gravures expliquées à l'usage de l'enseignement primaire et des classes élémentaires des lycées et collèges*, Paris, Alcide Picard et Kaan, 1887.

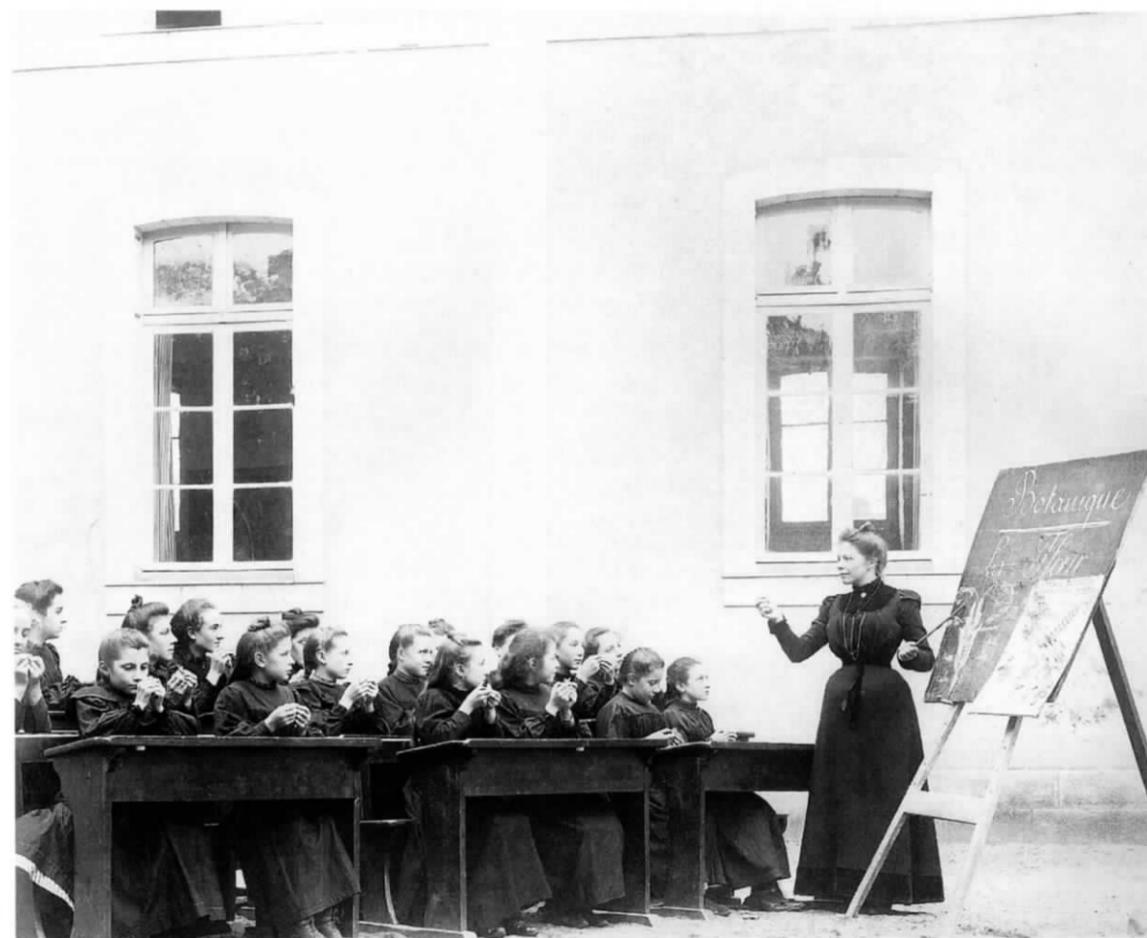
2 Jean Amos Comenius, 1592-1670, *Pages choisies*, introduction de Jean Piaget, Unesco, 1957, p. 86.

3 Diderot, *Encyclopédie*, édition critique et annotée présentée par John Lough et Jacques Proust, Paris, Hermann, 1976, tome I, p. 101.

4 Ph. Franck, *Méthode française d'assimilation intellectuelle dite méthode suggestive contre le surmenage*, (3^e édition), en vente chez l'auteur, 1893, p. 5.

5 E. Deyrolle, *Éléments d'histoire naturelle. Manuel explicatif des tableaux représentant les trois règnes de la nature*, 4^e édition, Paris, E. Deyrolle, 1879, p. VII.

6 « Rapport général présenté au ministre de l'Instruction publique par M. Eugène Guillaume, membre de l'Institut, sur l'exposition des modèles de construction et de décoration des établissements scolaires », in *Bulletin administratif du ministère de l'Instruction publique*, n° 508, 2 septembre 1882, p. 463.



Une leçon de botanique à l'école de filles de Baugé (Maine-et-Loire) vers 1900. Copyright Musée national de l'Éducation - INRP - Rouen.

France « se couvrit d'écoles »⁷. De 1878 à 1885, 30 000 maisons d'école, construites ou rénovées, composèrent ce moderne « blanc manteau » ; le 2 juillet 1882, Jules Ferry put déclarer devant les membres de l'Association philotechnique : « Nous faisons des écoles aussi rapidement que le boulanger fabrique son pain »⁸. Les aménagements et les constructions devaient désormais répondre à des normes hygiéniques et décoratives, élaborées dans le sein de commissions *ad hoc*. Nous nous intéresserons ici de près aux travaux de la Commission de la décoration des écoles et de l'imagerie scolaire, elle-même subdivisée en plusieurs sous-commissions, de la décoration, des petits musées scolaires, de l'imagerie et des projections photographiques. En 1881, les membres de la Commission écri-

vaient dans un rapport officiel : « Nous dirions volontiers, Monsieur le Ministre, que nous demandons pour notre jeunesse des palais »⁹ ; Paul Bert, lui-même membre de la

7 Maurice Gontard, *L'œuvre scolaire de la Troisième République. L'enseignement primaire en France de 1876 à 1914*, Annales du C.R.D.P. de Toulouse, 1976, p. 87.

8 Cité in Maurice Gontard, *ibid.* Pour l'architecture scolaire, voir A. M. Châtelet, *La naissance de l'architecture scolaire. Les écoles élémentaires parisiennes de 1870 à 1914*, Paris, H. Champion, 1999.

9 « Rapport présenté au ministre de l'Instruction publique le 11 avril 1881 par la Commission », in *Commission de la décoration des écoles et de l'imagerie scolaire. Rapports et procès-verbaux*, Paris, Imprimerie nationale, 1881, p. 30.

Commission depuis le 21 janvier 1881, demandait pourquoi une école ne serait pas « aussi belle qu'un temple »¹⁰.

Les salles de classe devaient recevoir une décoration dont l'importance et la nature furent passionnément discutées. Bizarrement, tous les membres de la sous-commission de la décoration n'étaient pas acquis au principe de la décoration des écoles. Ainsi, Émile Trélat, estimant que le maître devait « pouvoir concentrer l'attention des élèves sur sa personne et son enseignement »¹¹, se défiait d'une trop grande sollicitation des sens des écoliers. Pour Charles Bigot, ces craintes traduisaient « un idéal d'un autre âge »; il lui paraissait contraire à la marche du progrès de vouloir « enfermer l'enfant dans une sorte de cloître [pour] l'instruire dans la retraite et le recueillement ». Charles Bigot soulignait encore le paradoxe qu'offrirait une sous-commission de la décoration bannissant toute décoration des salles de classe pour leur conserver « un ton neutre et uniforme »¹².

Une fois admis le principe d'une décoration – car Émile Trélat ne sortit pas vainqueur de son combat d'arrière-garde –, quels motifs devait-on retenir? Chaque membre de la sous-commission avait tendance à vouloir en imposer un répondant à sa spécialisation. Pour M. Janssen, membre de l'Institut et directeur de l'Observatoire de Meudon, le plafond des écoles devait être peint en bleu et recevoir le dessin de trois ou quatre constellations; le colonel Riu, alléguant que toutes les écoles militaires allemandes offraient un plafond de ce type, approuvait chaleureusement cette disposition fort utile pour apprendre à s'orienter. En revanche, Ferdinand Buisson et Stanislas Meunier se montraient réticents; le premier craignait que les petits paysans ne fussent plus ouverts aux vieilles croyances sur « les influences occultes »¹³ des astres qu'à une approche rigoureuse de l'astronomie et, pour le second, ces peintures seraient trop complexes pour l'intelligence des jeunes écoliers. Néanmoins, le 21 février 1881, la sous-commission adopta le principe suivant: « les

plafonds seront utilement décorés à l'image des principales constellations. Une ligne, tracée dans la direction du nord, indiquera en même temps la position de l'étoile polaire et l'orientation de la salle »¹⁴. À cette date existait déjà un arrêté, pris le 17 juin 1880, stipulant que dans les écoles primaires, les plafonds des classes devaient être revêtus de plâtre, plans et unis et qu'une ligne indiquant la direction nord-sud devait y être tracée¹⁵. Le 18 janvier 1887, une instruction étendit cette disposition aux classes des écoles maternelles¹⁶. Malheureusement, aucun document iconographique ne vient attester que de tels plafonds ont bien été réalisés. S'il en exista, ils ont dû disparaître depuis longtemps sous de multiples couches de badigeon, sans qu'aucun photographe ait conservé à la postérité ces avatars des temples grecs ou des églises médiévales.

D'autres membres de la sous-commission de la décoration scolaire penchaient pour des thèmes différents. Ferdinand Buisson, qui aurait voulu que l'on décorât les murs avec des lettres associées à des objets ou à des êtres, autrement dit avec des abécédaires, ne

10 « Procès-verbaux des séances de la Commission de la décoration des écoles et de l'imagerie scolaires » in *Commission de la décoration des écoles et de l'imagerie scolaire. Rapports et procès-verbaux*, Paris, Imprimerie nationale, 1881, séance du 2 février 1881, p. 47.

11 *Ibid.*, séance du 7 février 1881, p. 49.

12 *Ibid.*, p. 51.

13 *Ibid.*, séance du 21 février 1881, p. 63.

14 *Ibid.*, p. 64.

15 Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, *Décrets et arrêtés délibérés par le Conseil supérieur de l'Instruction publique. Sessions de 1880, 1881, 1882. Enseignement primaire*, Paris, Imprimerie nationale, 1883, p. 334.

16 Cité in Albert Lantenois, *L'école maternelle et la classe enfantine. Leur organisation. Leur personnel. Leurs programmes et leurs règlements*, Paris, A. Jeude, s. d., p. 10.



LE CHIEN SAVANT.

Illustration d'Émile Bayard (1837-1891) publiée dans *L'Ami de l'enfance. Organe de la méthode française d'éducation maternelle*, 15 octobre 1899, p. 25. Grâce à une observation de l'image guidée par les judicieuses questions de l'institutrice, les enfants doivent comprendre que le propriétaire du chien n'est pas un individu recommandable : il boit (son nez est rouge), il est mal vêtu (l'un des coudes de sa veste est déchiré, son foulard est noué derrière le cou) ; il a probablement battu son chien pour lui apprendre à effectuer des tours. Ainsi l'image vient au secours de la morale, de l'acquisition d'habitudes d'ordre et de travail et de la pitié envers les animaux.

fut pas suivi¹⁷. Eugène Guillaume, sculpteur de grand renom, membre de l'Institut, était favorable à une décoration florale, ce qui soulevait la méfiance de Stanislas Meunier, lequel se demandait si les fleurs seraient représentées avec toute la rigueur scientifique requise; ne risquait-on pas, demandait-il, de donner aux enfants « des idées fausses sur la botanique »¹⁸? Mais Eugène Guillaume, qui parlait au nom de « la vérité artistique », n'en avait cure. Ce qui frappe dans un coquelicot, affirmait-il, « c'est l'opposition violente du rouge et du vert » et, en la faisant ressortir, « indépendamment de tout autre caractère, le peintre suscite une image du coquelicot plus vraie qu'on ne la trouve parfois dans la nature elle-même »¹⁹. Pouvait-on se montrer plus platonicien et mieux dire que l'idée de coquelicot l'emporte sur le coquelicot même?

L'histoire vint aussi prendre place dans le champ de la discussion. Les portraits « de

personnages illustres nés dans la localité » constituant pour Paul Mantz un sujet trop étroit, la sous-commission étendit les représentations aux grands hommes « qui ont honoré la région »²⁰. Comme pour les constellations et la ligne nord-sud, il s'est avéré impossible de retrouver trace de telles décorations peintes sur les murs des écoles. Le

17 Nous pouvons toutefois signaler l'existence d'un alphabet mural plus tardif, réalisé à l'entrée de l'école maternelle Pasteur de Gennevilliers (Hauts-de-Seine); voir la photographie publiée dans Marielle Morjean, « Architecture scolaire. Histoires de murs », in *Valeurs mutualistes*, n° 202, février 2000, p. 31. Cette école fait partie d'une cité-jardin édifée entre 1923 et 1934, année de l'inauguration de l'école. Au témoignage de l'actuelle directrice, cet alphabet mural n'est ni daté ni signé.

18 « Procès-verbaux des séances... », séance du 11 février 1881, p. 58.

19 *Ibid.*, p. 59.

20 *Ibid.*, séance du 21 février, p. 64.

principe de grandes frises historiques reproduites par des procédés industriels, sur la longueur souhaitée, ne fut en revanche pas retenu. Paul Mantz défendit pourtant le promoteur de l'entreprise, M. Motte, et «son souci curieux de la vérité»²¹, mais, pour Eugène Guillaume, il ne pouvait être question de confondre une entreprise commerciale avec l'art; quant à M. Hauréau, il jugeait impossible de revêtir toutes les écoles de France d'une décoration uniforme. De même, la sous-commission rejeta des reproductions sur toile, exécutées par le procédé de la linographie, représentant une gravure d'Audran et le groupe du Départ de Rude; elle jugea que les deux spécimens envoyés par le fabricant n'offraient que «des fonds indistincts et des formes vagues et confuses»²².

Loin de toutes ces représentations figuratives, en 1882, lors de l'exposition des modèles de construction et de décoration des établissements scolaires, le jury distingua «en première ligne un système de décoration qui, reposant sur la lecture et sur l'analyse des formes», relevait «des figures géométriques les plus simples»²³ et se rattachait à l'enseignement du dessin, obligatoire dans les écoles primaires. À partir du moment où l'on rejetait le principe d'une décoration industrielle uniformisée, il était sans doute impossible d'arrêter un autre choix; toute représentation originale exécutée par un artiste aurait entraîné une dépense beaucoup trop importante pour un budget communal. Toutefois, le jury couronna aussi quelques «peintures véritables» représentant non pas des scènes historiques mais des sujets relatifs «à la vie de famille et au travail de chaque jour»²⁴. M. Reiber²⁵ reçut le premier prix, d'une valeur de 1500 francs, et M. Armengaud le second, d'une valeur de 1000 francs; L. de Châtillon²⁶ se vit attribuer une mention et une récompense de 500 francs²⁷. Pour les membres du jury, de telles réalisations étaient destinées à demeurer exceptionnelles et à n'exister que dans les écoles des grandes villes.

La sous-commission devait aussi s'occuper de la décoration murale mobile. En fait, on

rangeait dans cette catégorie des objets relevant davantage de la pédagogie que de la décoration, comme les tableaux du système métrique, des tableaux d'histoire naturelle, toutes sortes d'images relatives à l'agriculture et à l'horticulture. À l'exactitude scientifique, ces documents divers devaient allier l'élégance de la forme et l'harmonie des couleurs. Les cartes de géographie retinrent l'attention non seulement de la sous-commission de la décoration scolaire, mais aussi de la Commission d'hygiène scolaire, attentive, en matière d'hygiène visuelle, au bon éclairage de la classe²⁸ et à la lisibilité des documents exposés. Les hygiénistes estimaient que les cartes murales en usage dans les écoles étaient surchargées de noms que les élèves placés au delà d'une certaine distance ne pouvaient pas lire. Ils recommandaient d'utiliser des cartes au 1/600000^e, portant des noms ayant tous même hauteur et même largeur, différenciés uniquement par la forme des caractères et la gradation des tons,

21 «Procès-verbaux des séances...», séance du 11 février 1881, p. 55.

22 *Ibid.*, p. 56.

23 «Rapport général présenté au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts par M. Guillaume, ...», p. 467.

24 *Ibid.*

25 Il peut s'agir d'Émile Auguste Reiber, né en 1826, dessinateur et architecte, ou de Ferdinand Reiber (1849-1892), dessinateur et graveur, E. Bénézit, *Dictionnaire critique des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, nouvelle édition entièrement refondue sous la direction de Jacques Busse, Paris, Gründ, 1999, tome XI, p. 527.

26 Il peut s'agir de Laure de Châtillon (1826-1908), qui exposa au Salon de 1851 à 1887, réalisa de nombreux portraits et tableaux d'église, *ibid.*, tome III, p. 530.

27 *Ibid.*, p. 472.

28 Les élèves ne devaient jamais recevoir la lumière de face ou de dos. On préconisait un éclairage latéral venant de la gauche; si l'éclairage était bilatéral, la source de lumière gauche devait être plus importante que la droite. On songea un temps à une source d'éclairage tombant du plafond, grâce à un système de plafond vitré. Cette solution fut finalement rejetée, les difficultés techniques jouant pour beaucoup dans cette décision.

allant du gris au noir. Ils se demandaient d'ailleurs si les meilleures cartes n'étaient pas muettes²⁹. M. Blondel, instituteur à Raffetot (Seine-Inférieure) échappa à tous ces problèmes de lisibilité en faisant réaliser par ses élèves une carte de France dans le jardin de l'école. Ceux-ci dessinèrent un rectangle de dix mètres de long sur neuf mètres de large, délimité par une rangée de buis, puis, grâce à un système de projection par carreaux, ils y placèrent les cours d'eau et les montagnes, matérialisés par des sillons de verdure et des rochers. Des étiquettes indiquaient l'emplacement des préfectures et des sous-préfectures les plus importantes. Signalées par un drapeau garni d'un crêpe, les provinces perdues figuraient sur cette carte, séparées de la mère-patrie par une ligne de buis; derrière cette frontière de verdure, veillait un artilleur, accompagné de son canon³⁰. M. Blondel connaissait peut-être les projets autrefois nourris par le conventionnel Deleyre, qui avait songé à créer «un jardin patriotique» représentant la France ou ceux de M. Ferté qui, en 1873, avait lui aussi envisagé d'aménager une carte de France dans le Pré Catelan, au sein du Bois de Boulogne³¹.

Les leçons de choses ou l'enseignement par l'aspect

Pour échapper à un enseignement verbal et formaliste, il était recommandé de faire appel à «l'intuition sensible» des enfants, «de cultiver l'élan spontané de l'intelligence vers la réalité»³² afin qu'après avoir appris à concevoir des idées abstraites à partir de réalités concrètes, ils pussent «raisonner sans le secours d'exemples matériels»³³. Il convenait d'amener les écoliers à observer, à comparer, à réfléchir et à comprendre à partir des choses, lors de séances précisément dites «leçons de choses», étant bien entendu que celles-ci devaient se faire «par les objets et non pas sur les objets»³⁴. Entendue dans son sens le plus extensif, la leçon de choses «embrass[ait] tout: les êtres et les faits de la nature; elle p[ouvai]t même, par analogie, s'étendre aux actions des hommes et à toutes les

choses de l'ordre moral»³⁵. Cependant, les leçons de choses furent souvent associées aux sciences physiques et naturelles, comme le laisse d'ailleurs entendre l'article 27 du décret organique du 18 janvier 1887: «L'enseignement primaire comprend [...] les leçons de choses et les premières notions scientifiques»³⁶. La géographie réclamait elle aussi du concret et il était sage de n'utiliser le livre «qu'après la leçon orale accompagnée de toutes les exhibitions possibles»³⁷.

Montrer des choses aux élèves appelle la mise en œuvre de pratiques pédagogiques diverses. La plus radicale, la plus avant-gardiste, la plus difficile à organiser aussi, du moins en milieu urbain, est celle adoptée pour Émile par son précepteur: la sortie sur le terrain, autrement dit la promenade scolaire, ultérieurement appelée la classe-promenade, et les voyages scolaires. Bon disciple de Rousseau sans doute, le conventionnel

29 *Hygiène des écoles primaires et des écoles maternelles. Rapports et documents présentés à Monsieur le ministre de l'Instruction publique par la Commission d'hygiène scolaire*, Paris, Imprimerie nationale, 1884, p. 189-190.

30 Ce jardin est décrit dans *l'Annuaire des musées cantonaux*, 1883, p. 215-217.

31 Pierre Giolitto, *Histoire de l'enseignement primaire au XIX^e siècle*, tome II, *Les méthodes d'enseignement*, Paris, Nathan, 1984, p. 219.

32 Ferdinand Buisson, *L'enseignement intuitif. Conférences pédagogiques faites aux instituteurs délégués à l'Exposition universelle de 1878*, cité in Pierre Giolitto, *Naissance de la pédagogie primaire (1815-1879)*, Grenoble, C.R.D.P., 1988, p. 577.

33 Eugène Brouard et Charles Defodon, *Questions de pédagogie théorique et pratique traitées en vue de la préparation aux examens professionnels de l'enseignement primaire*, Paris, Hachette, 1890, p. 364.

34 Pierre Giolitto, *Naissance de la pédagogie...*, p. 578.

35 Irénée Carré, *Essai de pédagogie pratique (souvenirs de dix ans d'inspection), précédé d'un cours de psychologie et de morale*, 2^e édition, Paris, Præct et Falquet, 1882, p. 480.

36 Cité in Eugène Brouard et Charles Defodon, *op. cit.*, p. 370.

37 *Ibid.*, p. 365.

SCIENCES PITTORESQUES



LE CERF-VOLANT DE FRANKLIN.

H. ET C^o. PAR. S.

N° 35.

Protège-cahier sur le thème du cerf-volant de Benjamin Franklin, gravures d'Henri Théophile Hildibrand (1824-1897) et d'Eugène Ronjat (1822-1869). Collection J. Lalouette. (Voir aussi page ci-contre.)

Portiez avait, en l'an III, proposé à la Convention de perfectionner l'éducation des enfants par les voyages³⁸. Le principe fut repris au début des années 1880. À cette date, les délégués cantonaux du douzième

³⁸ Voir L. Portiez, député de l'Oise, *Des voyages, de leur utilité dans l'éducation*, imprimé par ordre de la Convention nationale. Ce texte se clôt par un projet de décret: « Le Comité d'Instruction publique est chargé de présenter à la Convention les moyens de perfectionner l'éducation par les voyages », p. 26.

LXII — LE CERF-VOLANT DE FRANKLIN

Ce fut le célèbre physicien américain Benjamin Franklin qui eut l'honneur de montrer d'une manière irrécusable qu'il y a toujours de l'électricité dans l'atmosphère, principalement quand le temps est orageux, et que la foudre n'est pas autre chose qu'une décharge électrique s'opérant entre deux nuages ou entre un nuage et le sol.

« Fils d'un pauvre marchand de savon, Benjamin Franklin, né à Boston (Amérique), en 1706, fut successivement apprenti dans une fabrique de chandelles, ouvrier imprimeur, chef d'une imprimerie importante à Philadelphie, député, et enfin président de l'Assemblée des Etats de Pensylvanie. Il eut une grande part à la déclaration de l'indépendance des Etats-Unis, et quand il vint en France pour y solliciter des secours en faveur de son pays, insurgé contre la domination de l'Angleterre, il y fut reçu avec un enthousiasme indescriptible. »

Pour démontrer la présence de l'électricité dans l'atmosphère, Franklin eut l'idée hardie d'aller la chercher dans les nuages orageux.

Il construisit un cerf-volant retenu par une très longue corde et, profitant du premier orage, il s'en fut dans les champs tenter l'expérience. « Une seule personne l'accompagnait : c'était son fils. Craignant le ridicule dont on ne manque pas de couvrir les essais infructueux, il n'avait voulu mettre personne dans sa confiance. Le cerf-volant fut lancé. Un nuage qui promettait beaucoup n'avait produit aucun effet; d'autres nuages s'avançaient et l'on peut juger de l'inquiétude avec laquelle ils étaient attendus. Tout paraissait tranquille, on ne voyait aucune étincelle, aucun

signe électrique; à la fin cependant quelques filaments de la corde commencèrent à se soulever, comme s'ils eussent été repoussés; un petit bruissement se fit entendre. Encouragé par ces apparences électriques, Franklin présente le doigt à l'extrémité de la corde et voit paraître à l'instant une vive étincelle qui fut bientôt suivie de plusieurs autres. » Franklin venait d'arracher la foudre au ciel!

Cette belle expérience enthousiasma le monde savant. De tous côtés on voulut la reproduire.

Le physicien russe Richmann fut tué en la recommençant. « Il avait fait descendre du toit de la maison dans son cabinet de physique une tige de fer qui lui amenait l'électricité atmosphérique dont il mesurait chaque jour l'intensité. Le 6 août 1753, au milieu d'un violent orage, il se tenait à distance de la barre pour éviter les fortes étincelles quand, son graveur étant entré inopinément, Richmann fit vers lui quel-

ques pas qui l'approchèrent trop de la tige. Un globe de feu bleuâtre, gros comme le poing, vint le frapper au front et l'étendit raide mort. »

Franklin mourut à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, après avoir doté la science de belles découvertes, parmi lesquelles se trouve celle du paratonnerre, et avoir contribué au perfectionnement de ses concitoyens par une foule d'écrits populaires.

À la nouvelle de sa mort, l'Assemblée nationale de France déclara qu'elle prendrait le deuil de cet éminent citoyen; l'un de ses membres prononça l'éloge du grand savant qui venait de disparaître.



E. RONJAT.

Benjamin Franklin.

Imprimerie Charaire et Cie, Paris.

arrondissement de Paris, convaincus que voyager était la meilleure méthode pour « mieux voir, mieux sentir, mieux raconter »³⁹, envoyèrent en Normandie, pour une durée de dix jours, dix-huit élèves accompagnés de deux maîtres; élaborant leur rapport, ils se dirent convaincus que de tels voyages, pour être véritablement efficaces, devaient être

préparés par des promenades scolaires bimensuelles ou mensuelles. Une telle pratique devait relever de l'exception puisque,

³⁹ *Voyages scolaires de vacances, année 1880. Rapport lu en séance de la délégation cantonale du XII^e arrondissement le 15 décembre 1880, Versailles, Imprimerie Cerf et Fils, 1881, p. 2.*

en 1881, M. Subercaze, inspecteur primaire, regrettait que les excursions ne fussent « pas encore passées dans les mœurs »⁴⁰. Il les estimait d'un grand intérêt pour le développement de l'intelligence et des facultés d'observation. L'œil des enfants, écrivait-il, pouvait s'y exercer à évaluer les distances, à distinguer des objets lointains. Les élèves, après avoir examiné sur un document le parcellaire de la commune, le voyaient se dérouler sous leurs yeux au fil de leur marche; ils pouvaient admirer la diversité des végétaux, la richesse des coloris, la variété des teintes, observer les oiseaux, les insectes, examiner les instruments, les outils aratoires et considérer « les effets que les corps exercent les uns sur les autres »⁴¹: la vue d'une brouette, d'une poulie, de l'arbre d'un puits ne permet-elle pas, en effet, de comprendre les principes de la mécanique? Une promenade scolaire peut encore conduire à passer près d'une carrière, d'un four à chaux, d'une tuilerie et fournir ainsi au maître l'occasion d'expliquer certaines techniques d'extraction et de fabrication. Dans le département de la Marne, la première « caravane scolaire »⁴², composée d'une vingtaine d'élèves appartenant à diverses écoles de la ville, fut formée en 1881, grâce à l'action du docteur Langlet, président de la section rémoise de la Ligue de l'Enseignement; à partir de 1898, certains élèves des écoles rurales marnaises, ceux qui avaient été reçus au Certificat d'études primaires ainsi que « les élèves méritants élus par leurs camarades »⁴³, bénéficièrent aussi des voyages scolaires. En haut lieu, on semblait être convaincu de l'intérêt de ces classes en plein air. Le 24 avril 1881, lors d'un congrès d'instituteurs et d'institutrices, le ministre de l'Instruction publique recommanda les promenades scolaires. Une trentaine d'années plus tard, Ferdinand Buisson accepta de préfacier un ouvrage d'E. Blanguernon, intitulé *Pour une école vivante*. L'auteur, tout en louant l'usage des cartes et des gravures et la constitution des musées scolaires, recommandait d'aller au delà de telles pratiques pour faire découvrir la vie aux élèves sans médiations appauvrissantes: « Il faut, écrivait-il, avoir vu la pierre dans la montagne, la

moisson sur les champs ondoyant au soleil, la plante et la fleur dans la lumière frémissante, avant de comprendre, et pour comprendre la collection et l'herbier »⁴⁴. E. Blanguernon, inspecteur d'Académie, encourageait les institutions à franchir les murs de l'école, en se fondant sur les instructions officielles pour l'enseignement de la géographie et des sciences: « les programmes scolaires eux-mêmes murmurent aux portes closes des écoles un sésame »⁴⁵, affirmait-il, tentateur. Il estimait que cette nouvelle pédagogie était nécessaire pour que « les yeux neufs » des enfants connussent enfin « le prix de ces beautés naturelles, au milieu desquelles on vivait souvent en aveugles »⁴⁶. Un jeune fermier l'ayant rencontré dans les champs, lui adressa cette forte et stupéfiante remarque: « Il y a assez longtemps qu'on voyait les choses en encre; ce n'est pas dommage qu'on les voit un peu en vrai »⁴⁷.

Cependant, les promenades scolaires ne pouvaient être pratiquées durant toute l'année scolaire. E. Blanguernon recommandait de les suspendre du mois d'octobre au mois d'avril. Elles étaient vraisemblablement plus difficiles à organiser en milieu urbain qu'en milieu rural. Enfin, on peut supposer qu'un certain nombre d'inspecteurs d'Académie et d'inspecteurs primaires, peu enclins aux innovations, cherchèrent davantage à clore l'école qu'à l'ouvrir sur l'extérieur. Dans ces conditions, il fallait concevoir le déroulement des leçons de choses sans le contact direct avec la nature. Les musées scolaires

40 M. B. Subercaze, *Promenades et excursions scolaires*, Paris, Delalain Frères, 1881, p. 5.

41 *Ibid.*, p. 29.

42 *Bulletin-Revue de l'œuvre des voyages scolaires et des colonies de vacances*, n°1, janvier 1932.

43 *Ibid.*

44 E. Blanguernon, « Les classes-promenades », in *Pour l'école vivante*, avec une préface de Ferdinand Buisson, 5^e édition, Paris, Hachette, 1913, p. 226.

45 *Ibid.*, p. 228.

46 *Ibid.*, p. 239.

47 *Ibid.*, p. 249.

devaient y pourvoir. Consistant en quelques vitrines, le plus souvent placés dans la salle de classe elle-même, considérés comme « les auxiliaires indispensables des leçons de choses »⁴⁸, ils comprenaient « des objets usuels, naturels et fabriqués, destinés à donner aux enfants des idées nettes, exactes, sur tout ce qui les entoure »⁴⁹, des collections de roches, de plantes, d'insectes. Certaines maisons vendaient des musées scolaires tout constitués⁵⁰, mais un bon musée scolaire devait être progressivement élaboré par l'instituteur⁵¹, avec la coopération active de ses élèves. Les premières instructions sur les musées scolaires semblent avoir été données par Madame Pape-Carpentier en 1867. En 1878, il existait en France moins de 150 musées scolaires offrant tout ce que l'on pouvait en attendre. Puis, grâce à de nouvelles instructions et à un engouement certain, on en compta environ 13000 en 1889⁵². Les conseils municipaux eux-mêmes étaient convaincus et consentaient à financer la fabrication, peu onéreuse il est vrai, des vitrines et des étagères. Toutefois, il existait beaucoup plus de 13000 écoles en France; la majorité des élèves devaient donc suivre les leçons de choses sans les choses elles-mêmes, mais uniquement à partir de la représentation qu'en offraient des affiches et des manuels. Les manuels de leçons de choses sont donc, en principe, sauf à retomber dans la vieille ornière des « leçons de mots », des manuels abondamment illustrés, une légende claire et courte se substituant à un texte long risquant de lasser l'attention des enfants sans leur laisser une idée claire de la réalité étudiée. Ainsi, en 1895, G. Colomb, ancien élève de l'École normale supérieure, docteur ès sciences, sous-directeur du laboratoire de botanique à la faculté des sciences de Paris, publia un livre de leçons de choses comptant 650 gravures, chez Armand Colin, dans une collection intitulée *L'enseignement par l'image*; dans sa préface, l'auteur expose le principe l'ayant constamment guidé: « L'enfant est tout yeux; ce qu'il voit le frappe plus que ce qu'il entend ».

Il convient enfin de préciser que les images n'étaient pas destinées aux seules leçons de

choses au sens le plus étroit du terme. « Nécessaire à l'enseignement comme l'air respirable est nécessaire à la vie humaine »⁵³, l'image permettait dès le jeune âge, d'exciter la curiosité des enfants, de les amener à reconnaître « les êtres et les objets qui [leur] sont familiers »⁵⁴, de leur permettre de s'exprimer et d'élaborer un récit « soit en bon français soit dans leur jargon enfantin »⁵⁵. Dans *L'Ami de l'enfance*, organe de la méthode française d'éducation maternelle, Pauline Kergomard incluait régulièrement une « partie pratique », intitulée *Ce que l'on voit sur les images*. Le principe en était assez simple: une image, représentant une scène propre à engendrer curiosité ou émotion chez les jeunes enfants, servait de point de départ à un dialogue entre l'institutrice et ses élèves. Ainsi, dans le numéro du 15 octobre 1889, figure l'image d'un homme faisant travailler un chien savant, sur une place, devant un public mêlé d'enfants et d'adultes. L'institutrice sollicite ses élèves en usant

48 M. G. Serrurier, « Les musées scolaires » in *Recueil de monographies pédagogiques publiées à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889*, tome VI, Paris, 1889, p. 313.

49 *Ibid.*

50 Voir la boîte Delagrave et le musée industriel Dorangeon reproduits in *Le Patrimoine de l'éducation nationale*, Paris, Flohic éditions, 1999, p. 603. Communiqué par Jean-François Chanet.

51 Ainsi, la directrice de l'école de Devise (Somme) avait constitué un musée scolaire en demandant à diverses usines, filatures, poteries, etc. des échantillons de leurs produits. Ce musée scolaire fut détruit pendant la guerre de 1914-1918. Voir M. Agasse, « La petite institutrice rurale » in *Manuel général de l'instruction primaire*, n° 29, 12 avril 1919, p. 354, cité par Jean-François Chanet, *L'école républicaine et les petites patries. Enseignement primaire et sentiment d'appartenance en France sous la Troisième République (1879-1940)*, thèse de doctorat, Université de Paris I, 1994, tome III, p. 972. Voir aussi pour les promenades scolaires, tome III, p. 979-998.

52 M. G. Serrurier, *op. cit.*, p. 319.

53 Renée Pingrenon, *L'enseignement par l'image. Conférence faite au Cercle de la librairie à l'association des commis-libraires français, le 20 décembre 1902*, Paris, chez l'auteur, 1902, p. 3.

54 Pauline Kergomard, *Cinquante images expliquées*, Première série, Paris, Hachette, 1900, p. 3.

55 *Ibid.*



Image donnée en récompense dans les écoles, sur un thème historique. Collection J. Lalouette. (Voir aussi page ci-contre.)

constamment d'un vocabulaire relatif au regard et à la vue: «*Maintenant regardons bien [...]. Que voyons-nous? [...]. Regardez encore [...]. Que voyons-nous? [...]. Je vois juste en face [...]. C'est très amusant de regarder toutes ces figures [...]*». L'enseignement de l'histoire s'appuyait, lui aussi, fortement sur des documents iconographiques. En 1892, la maison Hachette édita une *Histoire de France racontée à l'aide des tableaux des peintres les plus renommés*, à l'usage des élèves «*des écoles maternelles, des écoles enfantines et des petites classes*», dû à la plume d'un inspecteur général de l'Enseignement primaire, Eugène Brouard. Le volume rassemble les commentaires accompagnant une série de vingt images, coûtant de 15 à 25 francs suivant la présentation choisie. Parmi les tableaux représentés, six étaient dûs à Horace Vernet, deux à Ary Scheffer, un à Delacroix et à divers autres peintres. Pour E. Brouard, la passion animant le jeune enfant est «*de*

voir et d'entendre à la fois»; il convenait donc de faire un récit attrayant, tout en montrant les moindres détails des reproductions. Aussi, l'auteur sollicite l'esprit d'observation des jeunes élèves, exactement comme Pauline Kergomard: «*C'est ce que vous représente votre image. Regardez-la encore*»⁵⁶.

La gravure et l'image reproduites sur papier subissaient en cette fin de siècle la concurrence marquée des projections lumineuses, proposées aux élèves grâce à un appareil, «*sorte de lanterne magique perfectionnée*»⁵⁷, «*petit appareil d'où [...] le monde entier peut*

⁵⁶ E. Brouard, *Histoire de France racontée à l'aide des tableaux des peintres les plus renommés*, Paris, Hachette et C^e, 1892, p. 8.

⁵⁷ Annie Renonciat, «Les projections lumineuses au service de l'enseignement», in *Images lumineuses. Tableaux sur verre pour lanternes magiques et vues sur papier pour appareils de projection*, I.N.R.P. - Musée National de l'Éducation, 1995, p. 154.

ENSEIGNEMENT PATRIOTIQUE PAR L'IMAGE

53, rue de la Chaussée-d'Antin.

FRÉDÉGONDE ET CHILPÉRIC Brûlent les registres du fisc (580).

Autrefois, l'impôt n'était pas, comme aujourd'hui, la contribution due par tous les citoyens pour le bien de l'État et l'utilité générale; c'était une charge exclusivement imposée aux vaincus. Les vaincus, c'étaient nos pauvres ancêtres les Gaulois et aussi les Gallo-Romains; les vainqueurs, les Franks, par conséquent en étaient dispensés, ainsi que les prêtres, moines et évêques. Presque toutes les richesses avaient été distribuées entre les nobles et les évêques, si bien que Chilpéric disait tristement: «*Notre fisc devient pauvre; nos richesses sont transférées aux Églises; ce sont les évêques qui règnent; notre dignité périclite et leur est transportée.*» C'est pourquoi le roi, ayant besoin d'argent, malgré la misère du peuple des villes et des campagnes, résolut de faire un nouveau recensement et de recueillir ainsi de nouveaux impôts. Il y eut des séditions, des révoltes promptement et cruellement réprimées. — Sur ces entrefaites, survint une épidémie de petite vérole qui sévit avec une extrême violence, et atteignit bientôt deux des fils de Chilpéric, Dagobert et Chlodobert. Frédégonde alors, pour la première fois peut-être, sentit son cœur ému de pitié. Espérant par un sacrifice, désarmer les colères et les haines qu'elle avait soulevées par ses crimes et sa cupidité, elle engagea Chilpéric à brûler les nouveaux registres d'impôts: «*Il y a longtemps que nous faisons le mal, dit-elle, et voilà que nous perdons nos fils; les larmes des pauvres, les plaintes des veuves, les soupirs des orphelins les tuent, et nous n'avons plus l'espérance d'amasser pour quelqu'un.*» Ces paroles dites, et comme saisie d'un transport soudain, elle prit les registres du dernier recensement et les jeta l'un après l'autre dans le large foyer au milieu des tisons brûlants.

Cependant les deux enfants succombèrent, et tout sentiment de pitié disparut à jamais du cœur de Frédégonde. Elle se signala bientôt par un nouveau crime, en faisant périr le jeune Clovis, fils de la reine Audowere, qu'elle avait supplantée autrefois. Quant aux impôts, il est à peine besoin de dire que les registres ne tardèrent pas à être reconstitués et que, sous ce triste règne, les souffrances du peuple allaient s'aggravant chaque jour.

(C. Murat, Imp. Paris. N° 112 Dépôt)

RÉCOMPENSE A ÉCOLE DE

sortir»⁵⁸. La commission de la décoration des écoles et de l'imagerie scolaire attendait beaucoup de cette pratique pédagogique, notamment pour l'enseignement des sciences, mais aussi de l'histoire et de la géographie, et constatait avec bonheur que «*la lanterne magique, qui n'était jadis qu'un objet d'amusement, est devenue de la sorte un véritable instrument d'instruction*»⁵⁹. L'appareil de projection permettait, selon Stanislas Meunier, de «*ne plus rien alléguer sans preuves*

et de ne pas faire accepter des faits scientifiques comme des articles de foi». Plusieurs organismes publics et privés concoururent à l'expansion de cette pratique pédagogique. En 1896, la Société nationale des conférences

⁵⁸ Stanislas Meunier, *Les projections lumineuses et l'enseignement primaire. Conférence faite le 30 mars 1880, dans le Grand Amphithéâtre de la Sorbonne, aux membres du Congrès pédagogique, Paris, A. Molleni, 1880, p. 34.*

⁵⁹ *Commission de la décoration des écoles...*, p. 36.

populaires fit don de la totalité de ses collections au ministère de l'Instruction publique, imitée en 1897 par la Société havraise de l'enseignement par l'aspect. Déposées au Musée pédagogique (fondé en 1879), les vues circulaient aisément à travers toute la France, grâce à la franchise postale. La Ligue de l'Enseignement, quant à elle, déposa au Musée pédagogique une partie de ses vues, tout en continuant de prêter les collections qu'elle avait conservées. Elle assurait par ailleurs la vente, à très bon marché, d'appareils de projection et de vues. Pour assurer la diffusion la plus large possible, le Musée pédagogique décida de confier les boîtes de vues aux inspecteurs primaires qui en faisaient la demande, à charge pour eux de les faire parvenir aux instituteurs de leurs circonscriptions. Le nombre de vues qui circulaient était extrêmement élevé et ne cessa de croître. En 1897-1898, le Musée pédagogique avait prêté 18 000 collections de vues; en 1899-1900, il en fit circuler environ 27 000⁶⁰. Durant cette même année, la Ligue de l'Enseignement prêta 1 158 séries, soit 28 850 vues, vendit 142 appareils et 5 000 vues⁶¹. Il est vrai que celles-ci étaient utilisées non seulement par les instituteurs mais aussi par des officiers qui, conscients de leur « rôle social » (Lyautey), assuraient des conférences pour les jeunes recrues, et par diverses sociétés d'éducation populaire, comme la Société d'encouragement à l'instruction et à l'éducation populaire de Saint-Claude (Jura) ou l'Association démocratique des conférences de la Somme. Un autre organisme joua un rôle fondamental dans la circulation des vues pour projections lumineuses, le Comité Dupleix. Fondé en 1894, comptant dans son Comité d'action, Pierre Foncin, secrétaire-général de l'Alliance française, et des historiens aussi éminents que Lavis ou Rambaud, le Comité Dupleix avait « pour but principal d'attirer l'attention sur les Colonies, de les faire mieux connaître, de préparer à la vie coloniale les Français susceptibles de devenir colons et les y préparer sérieusement comme à une véritable carrière »⁶². Pour ce Comité, faire de la propagande en faveur de la colonisation était primordial; ses membres

comprirent vite qu'il fallait « s'adresser à l'œil des enfants, à leur imagination très facile à impressionner »⁶³. Ils multiplièrent les conférences avec projections et mirent, eux aussi, en circulation des boîtes de vues accompagnées d'un texte de conférence qui remportaient un assez vif succès dans les écoles. En 1898, circulaient 200 boîtes correspondant à quatre sujets de conférences: le Tonkin, la Nouvelle-Calédonie, la Tunisie et les colonies perdues (le Canada)⁶⁴. Le Syndicat des explorateurs français envisagea de mener le même type de propagande que le Comité Dupleix, et concrétisa peut-être ses intentions⁶⁵.

L'imagerie scolaire

Une sous-commission était spécialement chargée de l'imagerie, c'est-à-dire des bons points, des accessits et autres petites images distribuées aux enfants à titre de récompenses, qui devaient, elles aussi, posséder « une certaine portée pédagogique mais aussi une valeur artistique indiscutable »⁶⁶. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, concevoir et fabriquer des bons points ne constituait pas, semble-t-il, une entreprise

60 *Le Musée pédagogique 1879-1904. Historique et régime actuel*, Melun, 1904, p. 27 et Édouard Petit, *Rapport sur l'éducation populaire en 1899-1900, adressé à M. Alfred Rambaud, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, p. 20.

61 *Ibid.*

62 *Comité Dupleix des colonies françaises*, Paris, Typographie de E. Plon, Nourrit et C^e, s.d. [1904], p. 5.

63 *Ibid.*, p. 2.

64 Arthur Maillot, *Comité Dupleix. Notre œuvre, son passé, son avenir*, Paris, Augustin Challamel, 1898, p. 11-12.

65 Édouard Petit, *Rapport sur l'éducation populaire en 1896-1897, adressé à M. Alfred Rambaud, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts*, Paris, Imprimerie nationale, 1897, p. 24.

66 Henry Havard, *Rapport présenté à M. le ministre au nom de la Commission de l'imagerie scolaire*, Paris, Imprimerie nationale, 1883, p. 4.

aisée. La sous-commission tenait à un principe de base: ne pas imposer les mêmes bons points à toutes les écoles, car toutes ne disposaient pas des mêmes ressources budgétaires et la culture historique des enfants était plus ou moins développée suivant les cas; en outre, respecter les spécificités régionales ou locales fut un impératif souvent avancé. Membre de la Commission de la décoration des écoles et de l'imagerie scolaire, M. Delaborde estimait que l'unité nationale était suffisamment solide pour n'être plus compromise par des pratiques pédagogiques régionalistes; il souhaitait que chaque contrée « garde précieusement les noms des inventeurs, des savants, des vaillants soldats, des artistes ou des écrivains qu'elle a vus naître »⁶⁷. Les images devaient faire preuve de rigueur, ne pas être trop surchargées pour demeurer lisibles. Divers procédés furent mis en œuvre: typophotographie, chromolithographie, photogravure. Les maisons Hachette, Delagrave, Quantin, Furne, Jouvet, Goupil, et d'autres encore, éditèrent des séries de bons points représentant des batailles, des grands hommes, des départements, des paysages, des tableaux. Ainsi, en 1884, la librairie Hachette avait lancé sur le marché des « bons points géographiques », représentant des cartes départementales, des sites, des monuments⁶⁸. Mais, d'après les membres de la sous-commission de l'imagerie, les éditeurs ne semblaient pas « bien mesurer l'immense débouché que l'imagerie scolaire pourrait offrir à leur infatigable activité »⁶⁹; ils rappelaient que la France comptait 62 000 écoles fréquentées par 6 000 000 d'enfants et, qu'à raison d'un bon point par semaine et par enfant – ce qui était un minimum – on arrivait à 300 millions d'images par an. Ils s'étonnaient que les éditeurs eussent tendance à délaisser un marché nouveau susceptible d'engendrer « un énorme mouvement d'affaires »⁷⁰. Dans certaines écoles, un nombre déterminé de bons points donnaient droit à un billet de satisfaction et plusieurs billets de satisfaction à une carte d'honneur⁷¹: autant de documents porteurs d'images. L'article 8 de l'arrêté du 2 août 1881 stipulait que des bons points étaient

décernés aux enfants des écoles maternelles et précisait qu'« à la fin de chaque mois [ils étaient] échangés contre des images ou des jouets »⁷². Henry Havard espérait que, malgré les indéniables difficultés techniques dues à la petitesse du format, les artistes seraient « assez inventifs pour créer une série de récompenses appropriées à nos besoins pédagogiques »⁷³ et obéissant à une qualité technique et esthétique certaine; certaines collections, disait-il, ne s'élevaient pas au-dessus du niveau de l'imagerie d'Épinal⁷⁴. Les exigences financières des artistes, ajoutait-il, ne pouvaient pas être aussi grandes qu'on le prétendait et d'ailleurs ces petites images appelées à circuler n'accroîtraient-elles pas leur renommée? Il remarquait que les écrivains avaient su « créer pour les enfants de notre chère France un nouvel évangile trop peu prêché jusque-là, l'évangile de la Patrie »⁷⁵ et il espérait que les artistes finiraient par s'associer à une aussi noble tâche. Les images offertes en récompense, d'ailleurs, ne devaient pas contribuer à l'éducation des seuls écoliers; accrochées au mur de la demeure familiale, elles devaient former le goût de toute la famille⁷⁶. Malgré toutes les critiques exprimées, le ministère de l'Instruction publique souscrivit pour 29 745 francs d'images – bons points compris – destinées aux écoles; cette souscription, qui ne correspondait qu'à « un faible appoint de

67 *Commission de la décoration des écoles et de l'imagerie scolaire...*, p. 35.

68 Jean-François Chanet, *op. cit.*, tome III, p. 968.

69 Henry Havard, *op. cit.*, p. 11.

70 *Ibid.*, p. 12.

71 *Nos enfants*, année 1881-1882, p. 78.

72 Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, *Décrets et arrêtés délibérés...*

73 Henry Havard, *op. cit.*, p. 12.

74 *Ibid.*, p. 7.

75 *Ibid.*, p. 13.

76 *Commission de la décoration des écoles et de l'imagerie scolaire...*, p. 34.



Protège-cahier sur un sujet d'histoire naturelle. Collection J. Lalouette. (Voir aussi page ci-contre.)

la consommation générale», permettrait du moins, estimait Henry Havard, «de faire connaître les spécimens approuvés»⁷⁷.

D'autres documents iconographiques ne se rattachaient pas à un système d'émulation, par exemple les couvertures de cahiers, les protège-cahiers et les buvards. En 1897, l'inspecteur primaire de Loches recomman-

dait de collectionner les couvertures de cahiers⁷⁸. En 1914, approuvée par l'inspecteur d'Académie et persuadée que «les couvertures imagées exerceront une influence des plus favorables sur le sens artistique des élèves et

⁷⁷ Henry Havard, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁸ Jean-François Chanet, *op. cit.*, tome III, p. 969.



L'ALOUETTE

Elle est du nombre des oiseaux qui chantent en volant : plus elle s'élève, plus elle force la voix, et souvent elle la force à un tel point, que, quoiqu'elle se soutienne au haut des airs et à perte de vue, on l'entend encore distinctement. Au reste, l'Alouette chante rarement à terre, où néanmoins elle se tient toujours lorsqu'elle ne vole point. — La nourriture la plus ordinaire des jeunes Alouettes sont les vers, les chenilles, les œufs de fourmis et même les sauterelles : lorsqu'elles sont adultes, elle vivent principalement de matières végétales. — On les apprivoise assez facilement : elles deviennent même familières jusqu'à venir manger sur la table et se poser sur la main ; mais elles ne peuvent se tenir sur le doigt, à cause de la conformation de l'ongle postérieur, trop long et trop droit pour pouvoir l'embrasser.

Elles sont susceptibles d'apprendre à chanter et d'orner leur ramage naturel de tous les agréments que notre mélodie artificielle peut y ajouter. L'hiver elles descendent dans la plaine, se réunissent par troupes nombreuses, et deviennent alors très grasses, parce que, dans cette saison, étant presque toujours à terre, elles mangent, pour ainsi dire, continuellement. Au contraire elle sont fort maigres en été.

Leur manière de voler est de s'élever presque perpendiculairement et par reprises, et de se soutenir à une grande hauteur.

On trouve cet oiseau dans presque tous les pays habités des deux continents, et jusqu'au Cap de Bonne-Espérance.

Les Chasses au miroir et aux gluaux détruisent beaucoup d'Alouettes, les oiseaux voraces en font aussi leur proie la plus ordinaire ; cependant, malgré cette immense destruction, l'espèce paraît toujours fort nombreuse, ce qui prouve sa grande fécondité. Il est vrai que cet oiseau vit assez longtemps, huit à dix ans, et quelquefois jusqu'à vingt-quatre.

qu'en même temps elles développeront dans leur esprit le goût des choses du terroir», la Société gersoise des études locales fit éditer une série de cahiers intitulée *La Gascogne pittoresque*⁷⁹. Les images venant «ainsi se placer, en quelque sorte d'elles-mêmes, sous les yeux de l'enfant, toutes les fois qu'il se sert de son cahier» étaient considérées, y compris par les plus hautes

sommités pédagogiques, comme «un utile appoint aux leçons du maître»⁸⁰.

⁷⁹ Jean-François Chanet, *op. cit.*, tome III, p. 975.

⁸⁰ *Dictionnaire de pédagogie*, cité in *L'enfant et l'image au XIX^e siècle*, catalogue établi et rédigé par Chantal Georgel, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1988, p. 28.

À toutes ces images venaient s'ajouter divers documents – cartes postales, affiches des compagnies de chemin de fer, images publicitaires variées – collectés par les instituteurs les plus zélés et destinés à décorer les classes ou à servir de supports aux leçons de choses. La directrice de l'école de Devise déjà citée avait ainsi rassemblé environ 2500 cartes, à quoi s'ajoutaient divers journaux illustrés⁸¹.

« Le joug salutaire de la beauté »

Un autre impératif, tout aussi essentiel, guidait les pédagogues officiels lorsqu'ils recommandaient aux instituteurs de recourir aux choses ou à leurs représentations et de veiller à la qualité esthétique de celles-ci : « *L'amener [l'enfant] doucement à l'intelligence de l'art, cet incomparable agent de civilisation et de perfectionnement* »⁸². L'humanité vivant des trois grands cultes que sont ceux de la vertu, de la vérité et de la beauté, il fallait faire de l'école « *une sorte de sanctuaire* »⁸³ où règnerait cette dernière. L'arrêté ministériel du 27 mai 1880 prévoyait d'ailleurs l'établissement d'un petit musée « *renfermant quelques beaux spécimens d'art* » dans les écoles primaires; une sous-commission, présidée par Paul Mantz, se consacra à ces petits musées d'art scolaire. Il ne s'agissait pas de faire de tous les enfants des artistes – cela ne serait « *ni possible ni désirable* », précisait Henri Marion – mais de les initier « *aux délicatesses de l'art* » car, quoique la pureté du goût ne soit pas absolument liée à celle des mœurs, on pouvait admettre, estimait le même auteur, qu'une personne « *habituée à voir le beau, c'est-à-dire l'ordre, la mesure, la proportion, la grâce, la convenance* » fuira tout ce qui est laid, y compris les vices qui « *choquent souvent le bon goût autant que la raison* »⁸⁴. Ayant été soumis au « *joug salutaire de la beauté* »⁸⁵, les enfants deviendraient les dignes citoyens d'une démocratie car, protégés par le sentiment du beau, ils sauraient résister à « *la facilité des jouissances vulgaires* »⁸⁶. Pour sa part, Félix Ravaisson-Mollien développa sur le peuple et l'art des considérations qui, avec

les meilleures intentions du monde, traduisent un égoïsme de classe assez déroutant. L'homme du peuple, en proie à « *la fatalité matérielle* » souffre, constatait-il, pour demander derechef si « *le meilleur allègement à sa dure condition* » ne serait pas « *la belleza del mundo [...] le spectacle de ces grâces que l'on voit répandues sur tout ce vaste monde* », seul capable de « *lui donner le pressentiment et l'avant-goût de meilleures destinées* »⁸⁷ – Sire, le peuple a faim. – Qu'il contemple un coucher de soleil...

Cette découverte de la beauté pouvait se faire grâce à la nature, comme le prouvent certains propos, déjà cités, d'E. Blangueron. Madame Pape-Carpentier recommandait de savoir saisir les occasions opportunes pour conduire les activités d'observation; il ne fallait pas, écrivait-elle, hésiter à « *interrompre une leçon pour faire admirer les fugitives splendeurs d'un bel arc-en-ciel* »⁸⁸. Mais l'attention se portait surtout sur les œuvres d'art, parmi lesquelles il fallait choisir les plus aptes à toucher les enfants. Une question s'avéra délicate, celle du nu, car, si les gens éduqués

⁸¹ Jean-François Chanet, *op. cit.*, tome III, p. 972.

⁸² Henry Havard, *Rapport présenté à M. le ministre...*, p. 4.

⁸³ « Rapport présenté au ministre de l'Instruction publique... », in *Commission de la décoration des écoles...*, p. 29.

⁸⁴ Henri Marion, *Leçons de psychologie appliquées à l'éducation*, Paris, Armand Colin et C^o, 1882, p. 430.

⁸⁵ « Rapport présenté au ministre de l'Instruction publique... », in *Commission de la décoration des écoles...*, p. 30.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁷ Félix Ravaisson-Mollien, s.v. « Art », *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, publié sous la direction de F. Buisson, Paris, Librairie Hachette et C^o, 1887, tome premier, p. 123.

⁸⁸ Marie Pape-Carpentier, Charles Delon, Fanny Charles-Delon, *Manuel de l'instituteur comprenant le développement des principes pédagogiques et le guide pratique de la deuxième année*, Paris, Hachette et C^o, 1870, p. 14.

savent que le nu est « *ce qu'il y a de plus chaste au monde* », il fallait bien « *tenir compte des erreurs et des préjugés et ne montrer aux enfants que des représentations de statues drapées, jusqu'au jour où la chaste nudité des marbres antiques* »⁸⁹ serait comprise de tous. Les œuvres retenues pour les écoles primaires de garçons et de filles n'étaient pas les mêmes. Dans les deux cas, il s'agissait d'œuvres « *consacrées par l'admiration universelle* », mais, dans les écoles de garçons, les reproductions miniaturisées de statues, de bas-reliefs, de chapiteaux, présentaient un caractère d'ensemble assez viril et austère (figures de Sophocle, d'Aristide, cavaliers du Parthénon, reproductions de divers portraits d'hommes de Léonard de Vinci, du Titien, d'Holbein, de Van Dyck, etc.), tandis que, dans les écoles de filles, l'accent était davantage mis sur la maternité, la douceur (bustes d'enfants, portraits de femmes, sujets religieux choisis dans l'œuvre de Raphaël)⁹⁰. La Commission espérait que les éditeurs « *rivaliser[aient] bientôt pour produire de beaux moulages, de belles gravures, de bonnes photographies dignes de prendre place dans les musées d'art scolaire* »⁹¹. Toutes ces reproductions d'œuvres n'étaient pas destinées à demeurer constamment exposées; elles devaient trouver place dans un meuble spécialement conçu, complété par des vitrines et des étagères dans les écoles les plus vastes. Nous ne disposons pas, pour ces petits musées d'art scolaire, d'informations statistiques comparables à celles qui concernent les musées scolaires. Les écoles furent-elles toutes dotées de ces moulages et reproductions diverses? Cela semble douteux. En 1902-1903, la Société populaire des beaux-arts décida d'encourager la décoration des classes en donnant trois gravures à chaque école adhérente⁹².

Ainsi, la conviction que toute connaissance devait emprunter la voie des sens – cette formule très générale pouvait renvoyer aussi bien à l'aristotélisme qu'au sensualisme condillacien –, la volonté de développer un enseignement de type scientifique étayé par

des preuves et ne se contentant plus d'affirmations à caractère dogmatique, l'amour de la patrie qu'il fallait nourrir de représentations visuelles diverses (grands hommes, paysages, etc.), tout cela a alimenté un discours pédagogique officiel dans lequel l'enseignement par l'aspect, c'est-à-dire par le regard, a occupé une place centrale. En l'absence d'enquêtes monographiques systématiques, il semble difficile d'évaluer actuellement la portée effective de ce discours. En matière d'éducation, il y a souvent loin des circulaires ministérielles, des instructions officielles à leur mise en œuvre, divers freins – problèmes budgétaires, force d'inertie – conjuguant leurs effets pour ralentir les innovations. Ainsi, il est assez significatif qu'à l'Exposition universelle de 1889, le public ait à peine regardé – sauf à hausser les épaules – les vitrines contenant des spécimens d'images, de bons points, des manuels scolaires et des documents relatifs aux promenades scolaires⁹³. Malgré tout, il y eut, au moins chez une minorité d'instituteurs, une volonté enthousiaste d'ouvrir les yeux de l'enfance pour lui faire découvrir la beauté, la variété et la complexité du monde. ■

⁸⁹ « Rapport présenté au ministre de l'Instruction publique... », in *Commission de la décoration des écoles...*, p. 73.

⁹⁰ Paul Mantz, *Rapport à Monsieur le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts au nom de la Commission des musées scolaires d'art*, Il faut toutefois préciser que pour les garçons étaient aussi mentionnées des statues de Vénus et de Junon et pour les filles la Jeanne d'Arc de Rude.

⁹¹ « Rapport présenté au ministre de l'Instruction publique... », in *Commission de la décoration des écoles...*, p. 36.

⁹² Édouard Petit, *Rapports sur l'éducation populaire...*, 1902-1903, p. 21.

⁹³ *Exposition universelle de 1889. Les expositions de l'État au Champ-de-Mars et à l'Esplanade des Invalides*, Paris, Imprimerie des Journaux officiels, tome II, 1890, p. 218.



FIGURES

historiques de la cécité

Cette nouvelle rubrique présente des notices consacrées aux représentations de la cécité dans l'histoire. En continuité avec le n° 20 de *VOIR* (*Figures belges de la cécité*), il s'agira essentiellement de biographies d'aveugles, connus ou méconnus, de tous les continents et de toutes les périodes.

DIDYME L'AVEUGLE

Exégète et théologien alexandrin (313-398)

La vie de Didyme s'est passée tout entière à Alexandrie en Égypte, où il est né en 313. Très tôt, dès l'âge de quatre ou cinq ans, il perdit l'usage de la vue. Cet accident ne l'empêcha pas de fréquenter, à l'école d'Origène, un enseignement théologique et philosophique de haut niveau; selon le témoignage de Rufin d'Aquilée, l'un de ses plus illustres disciples, il compléta même cette formation de base par l'étude de plusieurs disciplines libérales : dialectique, géométrie, astronomie, arithmétique. À une date inconnue, l'évêque saint Athanase d'Alexandrie le plaça, bien qu'il n'occupât aucune fonction ecclésiastique, à la tête de la célèbre école catéchétique de la ville. Pendant plus d'un demi-siècle, il en fut ainsi le dernier maître, après l'illustre Origène, qui avait lui-même fréquenté les leçons de Clément d'Alexandrie. Pendant une brève période d'un mois, saint Jérôme, dont on connaît l'intérêt pour l'exégèse alexandrine, fut un auditeur de Didyme. Comme les plus illustres docteurs de ce temps, il ne résidait pas dans la ville, mais à l'écart, menant dans la solitude l'existence retirée d'un ascète laïc. Didyme est mort à Alexandrie en 398, à l'âge avancé de 85 ans. Après la mort de l'Aveugle, son école émigra à Sida en Pamphylie, et disparut bientôt sans éclat.

On sait que l'école d'Alexandrie a plusieurs fois suscité des controverses théologiques, spécialement autour de la personne et de l'enseignement de son plus célèbre représentant, Origène. Son infirmité tint Didyme à l'écart des luttes religieuses, et, même quand il a suivi Origène sur les questions controversées de la préexistence des âmes ou de leur restauration universelle, il a toujours fait preuve de mesure. Cette modération ne lui évita cependant pas d'être impliqué très vite dans la controverse origéniste, et son ancien disciple saint Jérôme le mêla à sa querelle avec Rufin, en l'accusant des erreurs d'Origène. À l'inverse de son maître, condamné explicitement en 543 par Justinien et le synode qui fut réuni à cette occasion, Didyme n'a jamais fait l'objet d'une condamnation personnelle. Par ailleurs, les anathèmes du cinquième concile œcuménique de Constantinople II en 553 ne concernent directement que les adeptes les plus extrémistes d'un origénisme largement déviant par rapport aux hypothèses d'Origène lui-même. Cependant, le mal était fait; plutôt que de clarifier la situation, les anathèmes successifs contre les dérives de l'origénisme n'ont pas pu éviter les amalgames, et les œuvres d'Origène et des théologiens qui défendaient peu ou prou ses thèses, comme celles d'Évagre le Pontique ou de Didyme, en ont été les premières victimes.

En effet, la condamnation *in globo* de 553 a provoqué la disparition de la plus grande partie de l'œuvre immense de l'Aveugle. Dans son *De viris illustribus*, saint Jérôme cite plusieurs traités dogmatiques et de nombreux commentaires bibliques sur Matthieu, Jean, Isaïe, Osée, Zacharie, Job et les Psaumes, avant d'ajouter « *et une infinité d'autres dont seul un index peut rendre compte* ». La célèbre découverte d'un lot de papyrus grecs chrétiens dans une carrière du village égyptien de Toura, près du Caire, en 1941, a permis de réparer quelque peu ces pertes et de compléter notre maigre connaissance de plusieurs œuvres, notamment exégétiques, conservées jusque-là à l'état de fragments plus ou moins longs dans les « chaînes » ou compilations de commentaires sur les livres bibliques. C'est notamment le cas de trois grands commentaires sur la Genèse (1-17), sur Zacharie (presque complet), et sur Job (la première moitié est fort endommagée). Cette découverte a aussi mis au jour une partie du commentaire sur l'Ecclésiaste et d'un commentaire sur les Psaumes (20, 1 - 44, 4), dont Adolphe Gesché a établi l'attribution à Didyme. Dans tous les cas, il s'agit d'une exégèse à la manière alexandrine, où le commentaire développe essentiellement des applications spirituelles et morales, même si l'allégorisme se préoccupe aussi des exigences du sens littéral et de leur implication dans les controverses trinitaires et christologiques du temps. Ces textes n'intéressent donc pas seulement les spécialistes de l'exégèse patristique; ils ont aussi leur place dans l'histoire des doctrines théologiques. Parmi les commentaires bibliques de Didyme, on ne conteste plus aujourd'hui l'authenticité d'un *Bref commentaire sur les épîtres canoniques*, qui a été conservé dans une traduction latine composée sur l'ordre de Cassiodore au VI^e siècle.

L'œuvre proprement théologique de Didyme était également considérable. On n'en a conservé que trois traités, dont l'authenticité n'est pas également assurée. Trois livres *Sur l'Esprit-Saint* composés avant 381, date où Ambroise de Milan les utilise dans son propre traité sur la question, sont conservés dans une traduction latine de saint Jérôme,

dont le témoignage répété garantit l'attribution à Didyme; contre l'arianisme, qui faisait du Saint-Esprit le plus élevé des anges, et donc une créature, Didyme lui rend sa place divine au sein de la Trinité, en fondant sa réflexion théologique sur un impressionnant appareil de citations bibliques. Après en avoir d'abord contesté l'authenticité, Louis Doutreleau reconnaît finalement un ouvrage composite de Didyme dans les trois livres *Sur la Trinité*, qui défendent successivement la consubstantialité du Fils avec le Père, et celle de l'Esprit avec les deux autres personnes divines; le troisième livre répond aux objections des ariens et des macédoniens. Même s'il admet l'âme humaine du Christ, l'auteur de ce traité en exclut la crainte et refuse d'en voir pour preuves les sentiments de tristesse et d'effroi que Jésus a manifestés dans l'évangile. De date inconnue, un court traité *Contre les Manichéens* n'est peut-être qu'une partie d'un ouvrage plus vaste. Cet opuscule, d'importance secondaire du reste, atteste la préoccupation constante chez Didyme de combattre cette erreur fort répandue autour de lui; il la vise à plusieurs reprises dans ses commentaires, sans pour autant toujours la nommer explicitement. Par ailleurs, comme c'est souvent le cas pour des auteurs qui ont fait l'objet d'une condamnation, plusieurs œuvres de Didyme semblent avoir circulé sous le couvert d'autres noms: ainsi les deux livres que, dans son *De viris illustribus*, Jérôme appelle *Au sujet des dogmes et contre les ariens* et dont le texte apparaît en appendice au *Contre Eunome* de saint Basile, seraient en réalité une des premières œuvres écrites par Didyme. Une traduction latine anonyme tardive a transmis un fragment d'un *Sermon sur la théophanie*.

Didyme n'a ni l'intelligence ni la fulgurance de son maître Origène; on lui a aussi souvent reproché son style sans éclat et une démonstration théologique qui manque de souffle et de panache; il était, du reste, lui-même conscient de ses défauts littéraires et ne manifestait à l'égard de son œuvre aucune ambition rhétorique. Même quand il s'attache à trouver des formules nouvelles, par exemple en matière trinitaire, il reste tributaire des

grands docteurs qui l'ont précédé, parmi lesquels Origène et Athanase, et ne marque pas un progrès dans la compréhension des concepts mis en œuvre. En revanche, comme l'observait déjà saint Jérôme, sa faculté majeure est la mémoire; sa connaissance de la Bible est, à cet égard, prodigieuse. Il manifeste, par ailleurs, un trait de caractère plutôt rare chez ses grands contemporains, hérétiques ou orthodoxes: l'absence de toute agressivité querelleuse. En particulier, dans son traité sur le Saint-Esprit, il fait preuve, à l'adresse des hérétiques, d'une retenue exemplaire où l'argumentation positive et sereine ne laisse que peu de place aux saillies de la passion militante. Lorsqu'il est obligé de reproduire, avant de les réfuter, les arguments de ses adversaires, il compense une certaine indécision intellectuelle par une profonde et tranquille piété dont les longues invocations à la Trinité sont la marque récurrente.

Bibliographie

La fameuse collection des «Sources chrétiennes» aux éditions du Cerf a publié le texte original grec accompagné d'une traduction française des commentaires exégétiques sur la Genèse (volumes 233 et 244) et sur Zacharie (volumes 83 à 85), ainsi que le traité du Saint-Esprit (volume 386): toutes ces éditions sont notamment l'œuvre du savant jésuite Louis Doutreleau. Dans sa thèse de maîtrise en théologie à l'Université catholique de Louvain, Adolphe Gesché a attribué à Didyme le *Commentaire sur les Psaumes* mis au jour lors de l'importante découverte papyrologique de Toura en 1941: voir A. Gesché, *La christologie du «Commentaire sur les Psaumes» découvert à Toura*, Gembloux, Duculot, 1962. On consultera aussi le livre, ancien, de G. Bardy, *Didyme l'Aveugle*, Paris, Beauchesne, 1910, et la longue notice d'A. Van Roey, «Didyme l'Aveugle», dans le *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, t. XIV (1960), col. 416-427.

PAUL-AUGUSTIN DEPROOST

ABÛ L-`ALÂ AL-MA`ARRÎ

Écrivain arabe
(363/973-449/1058)¹

L'un des plus grands poètes et prosateurs de la littérature arabe. Il naquit en 363/973 à Ma`arrat al-Nu`mân, petite ville non loin d'Alep. À l'âge de trois ou quatre ans, il contracta la variole, ce qui entraîna une cécité complète. Après plusieurs voyages (Alep, Bagdad), il se retira jusqu'à sa mort dans sa ville natale (en 449/1058), dans la solitude de sa maison, où il mena une vie faite de jeûne et d'austérité, consacrée à la méditation et la création littéraire. Tout en se faisant «*l'otage de deux prisons*» (sa cécité et sa maison, selon le surnom qu'on lui donna: *Rahn al-mahbisayn*), il recevait, dans sa retraite volontaire, admirateurs et disciples, attirés par sa réputation de poète et de sage.

Bien qu'une partie de l'œuvre d'Abû l-`Alâ ait disparu, nous possédons un nombre important de recueils poétiques et d'œuvres en prose (cf. bibliographie). Parmi les œuvres principales:

1. Un recueil de poèmes de jeunesse, faits d'éloges et de panégyriques, *Saqt al-zand* (*L'Étincelle du briquet*), que caractérise une virtuosité verbale et souvent précieuse, non sans que se manifeste une expression personnelle à travers des descriptions, telle que celle de la nuit, que des commentateurs mettent en rapport avec sa cécité. 2. *Luzûm mâ lâ Jalzam* (*L'obligation de ce qui n'est pas obligatoire*). Selon Abd el-Jalil, «*allusion aux difficultés spéciales que le poète s'est imposées pour les renier*»²; selon I. Kratchkosky³, le poète «*voulait dire que les idées et les conclusions qui s'en dégagent peuvent n'être pas obligatoires pour d'autres, mais que pour lui-même elles le sont et qu'il ne peut pas les éluder*»), œuvre de maturité, où l'auteur exprime, à travers une recherche formelle compliquée, son observation amère et pessimiste de la vie, son scepticisme religieux, sa confiance en la raison

¹ Les dates sont indiquées, selon l'usage, à la fois d'après l'hégire et l'ère chrétienne.

² J.-M. Abd el-Jalil, *Brève histoire de la littérature arabe*, Paris, 1943, p. 160.

³ Dans G. Wiet, *Introduction à la littérature arabe*, Paris, 1966, p. 191.

humaine. 3. *Risâlat al-ghufrân* (*L'Épître du Pardon*), «*chef-d'œuvre incontesté de la prose arabe: [...] ce sont des dialogues d'outre-tombe entre les poètes et les écrivains*»⁴, écrits dans une langue très riche, mais souvent obscure. L'auteur assure à son lecteur les certitudes du pardon dans l'au-delà, où les animaux non moins que les humains trouveront la compensation des maux qu'ils ont connus sur la terre.

L'œuvre d'Abû l-`Alâ al-Ma`arri est marquée par un pessimisme profond, qui s'explique, certes, par sa cécité («*la cécité est une honte*»), mais non moins par la conception désabusée qu'il avait de la nature humaine, par sa compassion devant les misères et les souffrances des hommes, par son scepticisme face aux vérités révélées. Ses biographes ont noté sa mémoire extraordinaire, «*sa profonde intelligence, sa pensée éblouissante*» (P. Smoor).

Bibliographie

Il existe de nombreuses éditions des œuvres d'Abû l-`Alâ, en Occident comme en Orient. Des trois œuvres citées ci-dessus, retenons une traduction française de la *Risâlat al-ghufrân*: M.-S. Smeïssa, *Le message du pardon d'Abou 'l-'Ala de Maarra*, Paris, 1932. Une autre traduction française, plus récente, existe par V. Monteil, Paris, Gallimard, 1984.

Études: P. Smoor, art. *al-Ma`arri*, dans *Encyclopédie de l'Islam. Nouvelle édition*, t. V, Leyde-Paris, 1986, p. 932-939. C. Brockelman, *Geschichte der arabischen Literatur*, 2^e éd., t. I, Weimar-Berlin, 1998, p. 354; Supplément, t. I, Leyde, 1937, p. 449. M. Saleh, *Abû l-`Alâ al-Ma`arri. Bibliographie critique*, dans *Bulletin d'Études Orientales*, t. XXII, Damas, 1969, p. 133-204, et t. XXIII, Damas, 1970, p. 197-309. H. Laoust, «*La vie et la philosophie d'Abû l-`Alâ al-Ma`arri*», dans *Bulletin d'Études Orientales*, t. X, Damas, 1943-1944, p. 123 et suiv. Tâhâ Husayn, *Tadjudid dhikrâ Abî l-`Alâ*, 5^e éd., Le Caire, 1939.

AUBERT MARTIN

⁴ G. Wiet, *Introduction à la littérature arabe*, Paris, 1966, p. 191.

JOHN MILTON

Poète et essayiste anglais
(1608-1674)

John Milton naît à Londres en 1608. Issu d'une famille aisée et cultivée, il est initié très tôt au monde des arts par son père, lui-même compositeur. Éduqué à St Paul's School, il se noue d'amitié avec Charles Diodati, le fils d'un protestant italien établi à Londres, à qui il dédiera une œuvre pastorale en latin, *Epitaphium Damonis* (vers 1640). Étudiant à Christ's College, Cambridge, de 1625 à 1632, il compose ses premiers poèmes en latin, en italien et en anglais, sur des sujets sacrés et profanes. Parmi ses premières œuvres majeures, on retiendra *La Passion* (1630), *L'Allegro* (vers 1631), idylle placée sous le signe de la gaieté et de la joie de vivre, et *Il Penseroso* (vers 1631), dans lequel le poète invoque la déesse Mélancolie et décrit les plaisirs et les mérites d'une vie paisible, studieuse et contemplative.

Le sonnet XIX, connu sous le titre de *Sur sa cécité*, et dont il est question ci-dessous, est une des très rares œuvres poétiques écrites entre la parution de *Lycidas* (1637), élégie pastorale commémorant la mort d'un condisciple de Cambridge, et la rédaction des premiers vers du *Paradis perdu* (1657). Au cours de cette période, Milton voyage en France et en Italie, où il rencontre Galilée (alors condamné par le tribunal de l'Inquisition), dont il cite l'exemple dans son discours contre la censure, *Areopagitica ou de la liberté de la presse* (1644). Cette époque, riche en bouleversements moraux et politiques (la guerre civile éclate en 1642), voit la publication de plusieurs autres pamphlets parmi lesquels *De l'Éducation* (1644) et *La Doctrine et la discipline du divorce* (1643), qui tente de démontrer qu'un véritable mariage doit unir non seulement deux corps mais aussi deux esprits, et que les âmes chastes sont plus susceptibles d'entrer dans des unions contre nature que ceux qui profitent de leur jeunesse et se livrent à des expériences plus variées. *Tetrachordon* (1645) traite lui aussi du divorce, que l'auteur tente de justifier au travers d'un traité de l'histoire



«Milton dicte le *Paradis perdu* à ses filles» (1858), peinture de Nicaise De Keyser (1813-1887). Bruxelles, Collection royale belge. Copyright IRPA-KIK, Bruxelles.

du mariage et des annulations de mariage dans la Genèse, le Deutéronome, l'évangile selon saint Matthieu et la première épître aux Corinthiens. Dans un autre pamphlet, intitulé *La Défense du peuple anglais* (1651), Milton, puritain et républicain convaincu, justifie le régicide, qu'il définit comme une «nécessité publique» dans le cas de Charles I^{er}, exécuté à Whitehall en 1649. À la suite de l'accession au pouvoir de Cromwell en 1649, il est nommé *Latin secretary* au Conseil d'État, où il est chargé de traduire et, dans certains cas, de rédiger la correspondance étrangère du nouveau gouvernement.

En 1652, Milton, dont la vue s'était déjà considérablement affaiblie au cours des dix années précédentes, devient aveugle mais continue néanmoins à poursuivre ses travaux. Le retour de Charles II – rappelé au trône en 1660 à la suite de la déclaration de Bréda, par laquelle le monarque accepte les revendications du parlement anglais – lui fait perdre son poste au Conseil d'État. À la suite

de ce revers de fortune, Milton décide de se consacrer au *Paradis perdu*, poème épique en douze chants (bien qu'il consistait à l'origine de seulement dix chants) dont il avait probablement déjà jeté les bases une vingtaine d'années auparavant. Cet épisode de la vie de Milton est à l'origine du récent *Milton en Amérique* (1997), du romancier britannique Peter Ackroyd, récit imaginaire dans lequel le poète, craignant le retour du roi à Londres, décide de fuir l'Angleterre et rejoint les premières colonies puritaines en Nouvelle-Angleterre.

Sur sa cécité est sans aucun doute l'un des plus célèbres poèmes de Milton. À l'époque où il compose ce sonnet (rédigé selon toute vraisemblance en 1652), il a plus que certainement perdu complètement le sens de la vue. Dans un premier temps, cette œuvre nous renvoie à la parabole des talents dans laquelle un maître donne respectivement dix, cinq et un talents d'or à ses trois serviteurs dans l'espoir qu'ils les fassent fructifier

en son absence. À son retour, il récompense les deux premiers, qui ont répondu à ses attentes, et chasse le troisième, qui s'est contenté de cacher son argent. Contrairement au serviteur de la parabole, Milton désire continuer à exercer son talent mais il craint de ne plus être capable d'honorer Dieu au travers de son écriture. Ayant surmonté son désespoir, il met en évidence sa propre intégrité morale ainsi que sa volonté de porter «le joug facile» de Dieu et conclut que le désir même de servir son créateur lui permettra d'attendre le salut:

«*Songeant à ma lumière éteinte, à l'ombre immense
Qui dès avant midi m'entoure, au talent d'or
Qu'on ne peut enfouir sans mériter la mort,
Et dont je n'ai rien fait, bien que ma conscience,
Craignant qu'à son retour le Maître ne me tance,
Me pressât d'en œuvrer pour grossir son trésor...
"Quand Dieu m'ôte le jour, lui dois-je mon effort?"
Dis-je dans ma folie. Alors la Patience
Fait taire ce murmure et dit: "Dieu n'a besoin
Ni de ses propres dons ni de ton pauvre soin,
Le servir, c'est d'abord porter son joug facile,
Il est roi. Des milliers, à son commandement,
Sur la terre et les mers courent incessamment
C'est aussi le servir que d'attendre, immobile"».*

Dans le sonnet XXII, écrit trois ans plus tard, et qu'il dédie à son ami Cyriack Skinner, le poète déclare avoir sacrifié sa vue à l'accomplissement d'une «noble tâche», «*quand de la liberté [il] écrivai[t] la défense... dont s'entretient l'Europe entière*». Dans *Defensio Secunda* (1654), qui contient plusieurs passages autobiographiques dans lesquels le poète médite sur sa propre condition imparfaite, Milton affirme que sa cécité lui semble moins une affliction qu'une preuve du fait que Dieu l'a choisi pour remplir une tâche exceptionnelle. Découvrant dans son handicap la source d'une inspiration renouvelée, il conclut qu'il est «*possible de passer par la faiblesse pour atteindre la force la plus grande*». C'est ainsi que le poète se décrit comme étant promis à une destinée d'autant plus glorieuse quelle émergera de l'obscurité la plus totale: «*je serai alors, proclame-t-il, à la fois le plus faible et le plus puissant. Ainsi, puissé-je être consommé et rendu parfait par cette infirmité; ainsi, puissé-je être vêtu de lumière au travers de cette obscurité*». Enfin, c'est dans le même ouvrage que le poète réfute les arguments de certains de ses ennemis

politiques – qui prétendaient à l'époque que le mal dont il était affligé était la manifestation d'un jugement divin – en soutenant que «*ce n'est pas la cécité qui est affligeante, mais bien le fait de ne pas pouvoir la supporter*». Cette affirmation peut être mise en rapport avec le commencement du troisième chant du *Paradis perdu*, dans lequel Milton invoque le secours de la lumière céleste pour qu'elle illumine sa «*nuit perpétuelle*», afin que la clarté de l'esprit triomphe définitivement sur l'obscurité physique.

Le thème de la cécité littérale et métaphorique ressurgit dans *Samson Agonistes* (1671), tragédie néoclassique (elle respecte la doctrine des trois unités) relatant la dernière période de la vie de Samson aveugle et prisonnier des Philistins – une situation qu'il est tentant de comparer à celle que vivait Milton après la chute du Commonwealth et l'écroulement de ses espoirs et ambitions politiques. Cette œuvre, qui contient de nombreux passages mettant en question la divine providence, s'achève sur une note cathartique affirmant l'existence d'une forme de sagesse supérieure aux aspirations du commun des mortels, et ce, en dépit des épreuves et des doutes qui tiraillent l'âme humaine:

«*[...] tout est parfait, malgré mes doutes sur ce qu'en son plan insondable
Le Très Sage a élaboré, oui tout est parfait à la fin.
Souvent Dieu semble s'éloigner, mais à l'improviste il revient,
Pour rendre, comme ici, à son champion fidèle
Un témoignage...
Ses serviteurs, avec un gain nouveau
De vrai savoir acquis en cette épreuve,
Il les a renvoyés en paix, réconfortés,
L'esprit serein, toute agitation éteinte*».

Bibliographie

John Milton, *Lycidas et Sonnets* (trad. Émile Saillens), Paris, Aubier Montaigne, 1971.

Idem, *L'Allegro, Il Penseroso et Samson Agonistes* (trad. Floris Delattre), Paris, Aubier Montaigne, 1972.

MICHEL DELVILLE

à travers livres et revues

La cécité et les aveugles dans la société française: représentations et institutions du Moyen Âge aux premières années du XIX^e siècle / Zina Didier-Weygand. - Paris, Presses Universitaires du Septentrion, (1999). - 558 p. - ISBN 2-284-01351-1



La publication de la thèse de doctorat en histoire soutenue par Zina Weygand en 1998 à l'Université de Paris I – Panthéon Sorbonne, sous la direction du professeur Alain Corbin, était très attendue par tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de la cécité.

L'attente n'aura pas été déçue.

Les travaux de Pierre Villey et de Pierre Henri, toujours incontournables malgré leur ancienneté, ont suffisamment montré le poids des représentations sur le traitement social de la cécité. Z. Weygand se propose de mettre aussi en relief comment ce traitement social a pu en retour influencer les représentations collectives et individuelles de la cécité et des aveugles, à différentes périodes de l'histoire. Pour démontrer cette influence réciproque, il était en effet nécessaire de travailler sur la longue durée. La première partie de l'ouvrage est donc consacrée à l'étude des représentations de la cécité et des insti-

tutions pour aveugles, du Moyen Âge à la fin de l'Ancien Régime. La seconde partie met en lumière les circonstances et les prises de conscience qui, sous la Révolution, ont amené l'État français à prendre en charge les établissements d'assistance et d'enseignement destinés aux aveugles. Elle s'attache ensuite à analyser l'évolution des représentations de la cécité et les résistances au changement lors de la période révolutionnaire et au début du XIX^e siècle.

La première partie, intitulée «Du traitement social symbolique à l'apprentissage de la citoyenneté», s'articule en deux chapitres: «Du Moyen Âge à l'Âge classique. Une vision paradoxale de la cécité et des aveugles» et «Le XVIII^e siècle, un autre regard sur les aveugles». Après avoir rappelé les causes de la cécité et les conditions de vie des aveugles au Moyen Âge et au début des Temps modernes, l'auteur puise quelques exemples significatifs de représentations dans la littérature hagiographique, les chroniques et le théâtre médiéval (*Le garçon et l'aveugle*), la littérature de fiction (*Lazarillo de Tormes*), l'iconographie (Bruegel, Jérôme Bosch), sans oublier les biographies d'aveugles célèbres. Les institutions de cette période sont dominées par l'hospice des Quinze-Vingts, fondé au XIII^e siècle par le roi Louis IX. En faisant de la quête l'activité principale de ses pensionnaires, cet archétype de l'assistance sociale des aveugles n'a pas fondamentalement bouleversé la perception de la cécité dans la société médiévale,

partagée entre la compassion dictée par le devoir de charité et la dérision voire le mépris ressenti à l'égard des mendiants, sentiment accentué par la crainte superstitieuse de la cécité. Malgré les avancées d'humanistes tels que Juan Luis Vives, auteur d'un plan de réforme de l'assistance publique (*De subventione pauperum*), qui envisage pour la première fois l'intégration des aveugles par l'éducation et le travail, les mentalités et les pratiques à l'égard de la cécité n'évoluent guère. À partir du XVI^e siècle et surtout dans la seconde moitié du XVII^e, on note un certain intérêt pour des techniques palliatives d'accès à l'écrit pour les aveugles, mais de telles expériences restent exceptionnelles et confinées dans les sphères sociales les plus favorisées. Pour les aveugles des milieux aisés, la médiation orale reste le moyen privilégié d'accès à la culture.

La seconde moitié du Siècle des Lumières marque un tournant décisif dans les conceptions et le traitement social de la cécité. Dans sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749), Diderot inaugure une nouvelle attitude envers la cécité, traitant l'aveugle en sujet apte à s'entretenir d'égal à égal avec le philosophe et attirant l'attention sur les capacités de suppléance (ou vicariance) sensorielle des aveugles. Inspiré par la *Lettre* et ses *Additions* (1782) et par les réalisations de Charles-Michel de l'Épée pour alphabétiser et socialiser les sourds-muets, porté par le courant philanthropique, Valentin Haüy fonde en 1785 le premier établissement d'enseignement pour aveugles, toutes classes sociales confondues. Haüy tente d'imposer «l'image de l'aveugle-citoyen, capable d'accéder par l'éducation, à la culture, à l'emploi et à la dignité», tandis que l'hôpital des Quinze-Vingts continue de véhiculer l'image inverse, traditionnelle, de l'aveugle «inutile à lui-même et à la société» (p. 197). Certes, la mendicité est interdite aux Quinze-Vingts depuis 1780, mais leurs pensionnaires restent des «assistés», la quête étant remplacée par une allocation fixe.

Dans la seconde partie de sa thèse, intitulée «La prise en charge politique: grandeurs et

misères (1789-1802)», Z. Weygand évoque d'abord les vicissitudes de l'œuvre pionnière de V. Haüy sous le régime républicain et l'Empire. Nationalisé en 1791, l'institut d'Haüy est réuni à celui des sourds-muets fondé par l'abbé de l'Épée. En 1794, les deux établissements sont à nouveau séparés et en 1795, l'Institut national des aveugles-travailleurs est réorganisé en internat. Sous le Consulat, l'institution traverse une grave crise dont le point culminant est le rattachement aux Quinze-Vingts en 1800. Après avoir lutté en vain contre l'administration pour empêcher l'anéantissement de son œuvre, Haüy est mis de force à la retraite anticipée en 1802. Toutefois, l'auteur relève que ces déboires ne doivent pas cacher l'acquis incontestable de cette période, à savoir l'engagement durable de l'État français en faveur des handicapés sensoriels. En outre, on voit se développer le débat, promis à un bel avenir, autour de la question de savoir si l'éducation des aveugles indigents relève de l'assistance publique ou de l'instruction publique.

Le dernier chapitre, «Les aveugles dans la société française au début du XIX^e siècle: la lumière sous le boisseau», dresse un tableau d'ensemble de la situation des aveugles dans les premières années du XIX^e siècle et analyse les définitions et les causes de la cécité en France à cette époque. Z. Weygand étudie ensuite les représentations de la cécité en interprétant divers documents: notices biographiques et nécrologiques, archives d'institutions de bienfaisance et surtout un choix d'œuvres de la littérature de fiction. Elle constate que les documents se rapportant à des personnes ou des situations réelles véhiculent un certain nombre de stéréotypes et témoignent parfois «davantage des préjugés ou des peurs sociales de leurs auteurs que des réalités de la cécité» (p. 379). Quant aux représentations tirées d'œuvres de fiction, théâtrales ou romanesques, elles ne tiennent pour la plupart aucun compte des découvertes du siècle précédent et donnent, comme auparavant, une image peu réaliste de l'aveugle. Toutefois, cette image, débarrassée

de toute connotation « maléfique », est généralement positive. Enfin, l'auteur revient sur la réorganisation des Quinze-Vingts depuis le transfert des jeunes aveugles jusqu'au départ de V. Haüy, en détaillant les dispositions réglementaires, les conditions de vie et l'emploi du temps des occupants de l'hospice. L'enseignement y est alors réduit à sa plus simple expression et l'accent est mis sur l'intégration des aveugles indigents par le travail. L'éviction d'Haüy ne l'empêchera pas cependant de répandre ses idées à travers toute l'Europe.

Abondamment documenté, le travail de Z. Weygand est assurément appelé à devenir une référence dans l'historiographie de la cécité. La mise en perspective de la première partie donne un éclairage révélateur sur la période-charnière de la seconde moitié du XVIII^e siècle. On y trouve quantité d'informations intéressantes. Toutes ne sont pas nouvelles et ont déjà été citées dans divers ouvrages, notamment ceux de P. Villey et P. Henri, mais Z. Weygand les « revisite » ici avec toute la rigueur de l'historienne de métier et surtout en les mettant au service d'une analyse dont on appréciera la finesse et la cohérence. L'auteur a fixé le *terminus a quo* au XIII^e siècle, époque de la fondation des Quinze-Vingts et de l'apparition du personnage de l'aveugle dans la littérature française. Le *terminus ad quem* nous paraît plus discutable. Certes, l'objet de la thèse est centré sur la période clé incarnée par Valentin Haüy et lorsqu'il se retire en 1802, sa carrière en France est terminée. Néanmoins, en s'arrêtant sur cette période plutôt désastreuse pour l'œuvre d'Haüy, l'auteur occulte quelque peu le redressement qui s'opérera dans les décennies suivantes, même si elle y fait allusion en quelques lignes. Dans une plaquette commémorative consacrée à l'institution fondée par Haüy, Z. Weygand avait fixé la fin du « temps des fondateurs » en 1844, année de l'inauguration du bâtiment qui abrite encore aujourd'hui l'Institution nationale des jeunes aveugles (*Le temps des fondateurs, 1784-1844, une étape vers l'intégration*, Paris, I.N.J.A., 1994). On aurait

souhaité que cette date-là soit reprise, afin d'évoquer l'œuvre de Louis Braille, élève de l'institut, et la naissance de l'écriture qui révolutionna l'accès des aveugles à l'univers des connaissances.

Ces remarques ne diminuent évidemment en rien la valeur de ce travail, qui a d'ailleurs obtenu le premier prix de la Société française d'histoire des hôpitaux pour l'an 2000. Que les lecteurs généralement rebutés à l'idée de lire une thèse de doctorat se rassurent : l'ouvrage de Z. Weygand est aussi passionnant qu'un roman et brille par la clarté du raisonnement et l'élégance du style. La présentation un peu austère s'explique par le fait que cette édition est la reproduction en l'état de l'exemplaire de soutenance, comme c'est l'habitude aux Presses Universitaires du Septentrion. L'auteur n'a donc pas eu l'occasion de revoir son texte, mais elle a l'intention de publier une édition revue, corrigée et de plus large diffusion. Formons le vœu de voir cette entreprise aboutir, car une contribution de cette importance le mérite amplement.

Bruno Liesen ●

L'image et le double: la fonction spéculaire en pathologie / Stéphane Thibierge. - Ramonville - Saint-Agne: Érès, 1999. - 224 p. - ISBN 2-86586-609-2



Déclarons-le d'emblée, les deux dernières livraisons¹ de Stéphane Thibierge ont suscité beaucoup d'enthousiasme dans le public lors de la présentation qu'il en a faite récemment à l'Association Freudienne Belge. En effet, en mettant en valeur la clinique psychiatrique

¹ Voir aussi: S. Thibierge, *Pathologies de l'image*, Paris, PUF, 1999.

attentive à la parole du patient, il fait montre d'une indéniable détermination, puisque se positionnant hors d'un certain discours hégémonique, celui de la médication à outrance, plutôt enclin à occulter toute subjectivité.

S. Thibierge articule ces informations cliniques issues de l'observation des troubles graves de la reconnaissance à la théorie lacanienne dans ce que celle-ci a de plus liminaire: le phénomène spéculaire. Ce qu'il montre, c'est l'aspect singulièrement passionnel qui nous lie à notre image corporelle (et les conséquences qui en découlent inmanquablement). Pourquoi passionnel? Parce que, explique l'auteur, « *cette image corporelle est ce que nous sommes le plus portés à reconnaître; elle est la forme première, fondamentale, de tout ce que nous reconnaissons dans le monde. Notre rapport ordinaire au monde se trouve lié à cette passion. Mais surtout, cette image n'est pas assurée de manière banale: le fait que le corps devienne une image n'a rien d'évident.* »

Pour nous permettre de comprendre ces assertions, l'auteur fait appel à la fois à la clinique des phénomènes spéculaires tels que l'on peut les retrouver dans la démence, la schizophrénie ou l'héautoscopie décrites en détails dans la première partie du livre, et à la fois à la constitution de la fonction symbolique dans la reconnaissance et l'identification, ce que Lacan avait décrit sous la formule fondamentale « i(a) », dans laquelle « i » représente l'image et « a » l'objet; remarquons aussi la nécessaire présence des parenthèses qui marquent le fait que l'objet « a » doit être refoulé, insaisissable comme tel, pour que la forme spéculaire soit constituée et que la fonction symbolique puisse être mise en place.

Or, ce que nous montrent les phénomènes de décompositions spéculaires comme, par exemple, celui de Frégoli (il s'agit d'un trouble de la reconnaissance et de l'identification des personnes où le nom et l'image sont disjoints au lieu d'être associés), c'est précisément que cette fonction de refou-

lement y échoue – un cas exemplaire est abondamment décrit en annexe. Dans ce syndrome, l'objet « a » (en tant que désir du sujet) y vient à l'avant-plan; il n'est plus refoulé, entre parenthèses. On ne se trouve donc pas ici devant un trouble mnésique ou un déficit neurologique; il s'agit plutôt d'une « *identification directe de l'objet dans l'image, sans qu'aucune ressemblance ne soit interrogée, autrement dit, d'une disjonction de l'image d'avec son nom propre* ». L'opération métaphorique et la fonction du nom propre y sont exclues pour le sujet. On comprend dès lors que toute atteinte de l'image du corps (par accident, par exemple) a des conséquences sur le langage du sujet, sur son rapport à l'objet « a » refoulé.

En réunissant de façon originale des théories volontiers antinomiques, S. Thibierge nous propose donc un travail précis et sensible qui s'apparente par cet intérêt pour la fonction symbolique, à d'autres travaux récents comme ceux de J.P. Lebrun. Il permet de lever une partie des questions laissées en suspens dans la théorie freudienne concernant le Moi, mais exige cependant une disposition minimale aux registres lacaniens.

René-Jean Dufrasne ●

Les yeux des peintres / Philippe Lanthony. - (Lausanne): L'Âge d'Homme, (1999). - 165 pp. - (Hypothèses). - ISBN 2-8251-1310-7



Comment réagit le peintre lorsque ses yeux le trahissent? Voilà la question posée par Philippe Lanthony, qui s'intéresse ici non pas aux « yeux allégoriques du peintre métaphorique » mais aux organes visuels d'artistes bien réels, et surtout aux pathologies dont ils ont souffert et aux conséquences plus ou moins lourdes

qu'elles exercèrent sur l'œuvre de ces peintres. Il s'agit donc d'histoire de l'art, mais vue sous un angle particulier, l'auteur étant médecin ophtalmologiste spécialisé dans la vision des couleurs.

Ph. Lanthony pose deux hypothèses. La première, moins évidente qu'il n'y paraît, consiste à dire que les maladies de la vision influencent, parfois de façon décisive, la pratique de la peinture. La seconde hypothèse est d'ordre méthodologique. L'approche classique vise à démontrer les liens entre pathologie visuelle et peinture sur base du seul examen des tableaux. L'auteur propose la démarche inverse, c'est-à-dire partir des peintres dont la pathologie est reconnue pour ensuite analyser son impact sur les œuvres. La première étape du travail a donc été de recenser les peintres ayant présenté un handicap visuel. Une moisson abondante, si on en juge par la liste impressionnante – et non exhaustive – donnée en fin d'ouvrage (157 noms). On ne s'étonnera pas de constater que la majorité des cas recensés concernent des artistes de la période contemporaine (XIX^e et XX^e siècles), les sources étant plus fiables en raison des progrès de la médecine.

L'ouvrage est structuré en onze chapitres relativement courts, axés chacun sur une pathologie particulière, illustrée par l'analyse d'un ou de plusieurs artistes. L'influence de la maladie est parfois indirecte, comme dans le cas de Camille Pissarro, souffrant dans les dernières années de sa vie d'une dacryocystite (infection du sac lacrymal) chronique, dont les contraintes déterminèrent le choix de sujets de l'artiste. Claude Monet subit quant à lui les effets directs de la cataracte sur ses facultés visuelles, et notamment la perception des couleurs. Si la maladie poussa certains artistes comme Aristide Maillol à quitter la peinture pour la sculpture, d'autres s'essayèrent à représenter graphiquement leurs troubles visuels, explorant ainsi des voies originales, comme dans le cas de Rodolphe Töpffer et d'Edvard Munch. L'auteur s'étend davantage sur l'exemple

d'Edgar Degas et les procédés mis en œuvre par celui-ci pour exploiter – avec le succès qu'on sait – les ressources visuelles qui lui restaient. Il est aussi question du daltonisme, des lésions du cerveau visuel, des peintres privés d'un œil («monophtalmes»), des autoportraits à l'œil malade et, *last but not least*, des artistes confrontés à la cécité.

Dans l'ensemble, l'ouvrage est intéressant, agréable à lire et ne verse pas trop dans le jargon du spécialiste. Il donne un état de la question sur un sujet déjà largement exploré, comme en témoigne la copieuse bibliographie, pourtant sélective (326 titres!). L'auteur reprend ici des études qu'il a publiées depuis 1989 (Degas, Monet, Munch, les peintres daltoniens...), en y ajoutant d'autres cas, beaucoup moins connus mais non moins intéressants. Ph. Lanthony termine son livre en citant brièvement l'exemple de Cécile Douard, mais sans mentionner qu'elle fut présidente de la Ligue Braille! On regrette l'absence de reproduction des œuvres analysées, qui oblige de recourir à d'autres publications. L'iconographie est réduite à quelques schémas, ce qui est assez frustrant quand il s'agit de peinture. On trouve en début d'ouvrage un schéma de l'œil avec la description de ses parties constitutives et les maladies correspondantes. Celles-ci ne sont toutefois expliquées que dans le corps du texte. Un glossaire reprenant ces termes, souvent ignorés des dictionnaires généraux, se serait avéré utile. Cela étant dit, l'ouvrage de Ph. Lanthony offre une analyse pertinente et une synthèse éclairante sur un thème particulièrement riche.

Bruno Liesen ●

E N BIBLIOTHÈQUE

Sont signalées sous cette rubrique un certain nombre de nouvelles acquisitions disponibles à la Salle de lecture de la Bibliothèque de la Ligue Braille et non recensées dans le présent numéro de VOIR.

■ BELIN, Bernard

Animaux au secours du handicap / Bernard Belin. - Paris, Montréal: L'Harmattan, 2000. - 248 p.: ill. - (Collection technologie de l'Action sociale). - ISBN 2-7384-8886-2

■ CLÉRO, Jean-Pierre

Théorie de la perception. De l'espace à l'émotion. / Jean-Pierre Cléro. - Paris: Presses Universitaires de France, 2000. - 320 p. - (L'interrogation philosophique). - ISBN 2-13-050695-X

■ HAMOU, Philippe

La mutation du visible. Essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVII^e siècle. I. Du Sidereus Nuncius de Galilée à la Dioptrique cartésienne / Philippe Hamou. - Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1999. - 320 p.: ill. - (Histoire des Sciences). - ISBN 2-85939-601-2

■ LE BRETON, David

Anthropologie du corps et modernité / David Le Breton. - Paris: Quadrige, PUF, 2000. - 272 p. - ISBN 2-13-050888-X

■ LEWI-DUMONT, Nathalie

L'apprentissage de la lecture chez les enfants aveugles: difficultés et évolution des compétences / Thèse de doctorat présentée par Nathalie Lewi-Dumont, sous la direction du professeur Frédéric François. 2 vol. - Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1997. - 614 p. et 1000 p.: fig. - ISBN 2-284-01261-2

■ MURAKAMI, Yoshiko

Les mains pour voir / Yoshiko Murakami. - Arles: Actes Sud, Fondation CCF pour la Photographie, 1999. - 96 p.: ill. - ISBN 2-7427-2435-4

■ SORLIN, Pierre

Persona. Du portrait en peinture / Pierre Sorlin. - Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2000. - 160 p.: ill. - (Esthétiques hors cadre). - ISBN 2-84292-078-3

OUVRAGES COLLECTIFS

■ **Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre** / Béatrice Bloch, Véronique Campan, Else Jongeneel et al. - Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2000. - 176 p. - (Esthétiques hors cadre). - ISBN 2-84292-075-9

■ **Les aveugles au travail** / sous la direction de Philippe Chazal; avec la collaboration de la Commission du travail de la Croisade des aveugles; préface d'Euclid J. Hérie; précédé de *Philippe Chazal et les aveugles au travail*, par Michel Gillibert. - Paris: Le Cherche Midi, 1999. - 310 p. - (Documents). - ISBN 2-86274-657-6

■ **De blinde hertog: Louis Engelbert van Arenberg & zijn tijd, 1750-1820** - [Bruxelles]: Gemeentekrediet, 1996. - 208 p.: ill. - ISBN 90-5066-164-5

■ **Deuxième conférence internationale sur les aveugles dans l'histoire et l'histoire des aveugles = Second international conference on the blind in history and the history of the blind. 22-24 juin 1998 - Paris = June 22nd - 24th, 1998 - Paris** / Comptes-rendus des travaux édités sous la direction de Jean Desormeaux. - Paris: Association Valentin Haüy, 1999. - 216 p.: ill. - ISBN 2-9508072-2-4

■ **L'imagerie en ophtalmologie** / Emmanuel Alain Cabanis, Hubert Bourgeois, Marie-Thérèse Iba-Zizen; introduction de Pierre Amalric; avec la collaboration de A. Abanou, J.M. Alfonso, P. André et al. - Paris, Milan, Barcelone: Masson; Société Française d'Ophtalmologie, 1996. - XXII-762 p.: ill. - ISBN 2-225-85041-0

■ **Jacques Derrida et l'esthétique** / sous la direction de Nathalie Roelens; préface d'Éric Clemens. - Paris: L'Harmattan, 2000. - 120 p.: ill. - ISBN 2-7384-8811-0

Acquisitions récentes disponibles à la Salle de lecture de la Bibliothèque de la Ligue Braille (consultation sur place et prêt à domicile).

Ligue Braille - 57, rue d'Angleterre, 1060 Bruxelles - tél. 02.533.32.11.

La Ligue Braille

La Ligue Braille, association sans but lucratif, a été fondée en 1920 (les premiers statuts ont été publiés dans le Moniteur Belge le 22 septembre 1922); la Ligue Braille aide les aveugles et les handicapés graves de la vue dans tous les domaines et dans toutes les circonstances; son but est de favoriser leur intégration sociale et leur épanouissement personnel.

De multiples services sont mis gracieusement à la disposition des aveugles:

- Service social,
- Accompagnement et aide à la vie journalière,
- Cours de locomotion et section chien-guide,
- Entreprise de travail adapté,
- Orientation professionnelle et consultations psychosociales et familiales,
- Formation professionnelle,
- Insertion professionnelle,
- Service d'information sur les adaptations techniques,
- Clubs Braille,
- Service culturel,
- Bibliothèque sonore et en braille,
- Salle de lecture (consultation sur place ou à distance),
- Centre de recherche sur les aspects culturels de la vision.



Ligue Braille

57, rue d'Angleterre, 1060 Bruxelles
Tél. 02 533 32 11 - Compte 310-0561000-38