

John Ruskin, un œil européen

La photographie, la peinture, l'écriture et l'énigme de la visibilité

Pierre-Henry Frangne
Université Rennes 2, France

Abstract My analysis of the question of sight, vision, gaze and the visible in John Ruskin's work will consist of three moments: 1) the delimitation of the problem I propose to address, 2) the photographic temptation that was Ruskin's, 3) the question of the innocence of the eye and the pure visibility that makes Ruskin a central maillon in the European aesthetics of the 19th and 20th centuries. The aim is to show how the English writer plays an important role in contemporary thinking about visibility in its artistic, scientific, aesthetic and philosophical implications. Since for Ruskin, «seeing involves the whole man».

Keywords John Ruskin. Optical thinker. Photography. European aesthetics. Aesthetics of the 19th and 20th century.

Sommaire 1 Le problème d'un *optical thinker*. – 2 La tentation photographique. – 3 L'innocence de l'œil et la pure visibilité. – 4 Conclusion.

À la mémoire de Marie-Claude que je ne reverrai plus

1 Le problème d'un *optical thinker*

L'image photographique sur feuille de papier (William Henry Fox Talbot), sur plaque de verre (Nicéphore Niépce) ou sur plaque de métal (Louis Daguerre) est une invention européenne contemporaine de la jeunesse de Ruskin. Créée par un scientifique anglais, physicien et chimiste (Talbot), par un expérimentateur « demi savant » selon l'expression de Gisèle Freund (Niépce) et par un artiste, peintre décorateur (Daguerre) ; annoncée et présentée au monde par l'astronome François Arago lors d'une séance de l'Académie des sciences de Paris le 9 janvier 1839 puis à la Chambre des députés du 3 juillet de cette même année,¹ l'image photographique est, dans la complexité

¹ François Arago, « Rapport à la Chambre des députés », in Rouillé 1989, 36-43.

de son invention, de sa nature et de ses opérations optiques, chimiques et mécaniques, à la fois un complet accomplissement et un considérable bouleversement. En 1900, l'année de la mort de Ruskin, Félix Tournachon dit Nadar l'écrit très clairement en commençant *Quand j'étais photographe* :

Quant le bruit se répandit que deux inventeurs venaient de réussir à fixer sur des plaques argentées toute image présentée devant elles, ce fut une universelle stupéfaction dont nous ne saurions nous faire aujourd'hui une idée, accoutumés que nous sommes depuis de nombreuses années à la photographie et blasés par sa vulgarisation. [...] L'apparition du daguerréotype [...] ne pouvait donc manquer de déterminer une émotion considérable. Éclatant à l'imprévu, au maximum de l'imprévu, en dehors de tout ce qu'on croyait connaître et même le supposable, la nouvelle découverte se présentait assurément, comme elle reste, la plus extraordinaire dans la pléiade des inventions qui font déjà de notre siècle interminé le plus grand des siècles scientifiques – à défaut d'autre vertus.²

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

Mais tant de prodiges nouveaux n'ont-ils pas à s'effacer devant le plus surprenant, le plus troublant de tous : celui qui semble donner enfin à l'homme le pouvoir de créer, lui aussi, à son tour, en matérialisant le spectre impalpable qui s'évanouit aussitôt aperçu sans laisser une ombre au cristal du miroir, un fris-

son à l'eau du bassin ? L'homme ne put-il croire qu'il créait en effet lorsqu'il saisit, appréhenda, figea l'intangible, gardant la vision fugace, l'éclair, par lui gravés aujourd'hui sur l'airain le plus dur ?³

Ce qui s'accomplit c'est le programme que s'est fixé l'ensemble de l'art occidental et européen depuis les Grecs et qui se déploie entièrement sous la double exigence de la *mimésis* et du naturalisme. Ce qui s'accomplit c'est le rêve narcissique d'une image-reflet mais délivrée de sa puissance de mort ; c'est le pouvoir de fabriquer une image mais cette fois-ci si tangible et si reproductible qu'elle n'est plus vouée à l'éphémérité d'une apparition mais, bien au contraire, qu'elle accède à une maîtrise d'elle-même comme du monde dont elle capte impersonnellement les aspects infinis.

Cet accomplissement est aussi un stupéfiant bouleversement. Car l'invention d'une nouvelle image – et bientôt d'un nouvel art – désorganise les notions d'art, de création, d'imagination, de représentation, comme ils dérangent brutalement le rapport entre les arts et les sciences ainsi que la relation entière entre l'homme et la réalité : face à l'homme en effet, la réalité que la photographie enregistre et authentifie semble désormais lui apparaître dans une présence réduite à celle d'un objet, d'une complète extériorité et d'une pure visibilité. De la nouvelle image photographique, de la nouvelle image-machine quasi perceptive « dépouillée des idées qui l'accompagnent » selon l'expression de Fox Talbot ou « exigeant le moins d'Homme possible » (Valéry en 1939), de ce reflet « qui conserve toutes les empreintes » (Jules Janin en 1839) et qui est « sans code » comme l'écrira bien plus tard Roland Barthes, on peut dire, on doit dire :

Là, ni fantaisie, ni supercherie, la vérité nue.⁴

² Nadar 1994, 9.

³ Nadar 1994, 13.

⁴ Cormenin 1852 ; Rouillé 1989, 124.

La vérité nue puisque la photographie est l'écriture même de la lumière ; puisqu'elle est aussi héliographie, c'est-à-dire l'écriture même du soleil, ou encore *The Pencil of Nature*, le crayon même de la nature d'où se sont retirés par son anonymat, son automatisme, son mutisme, sa platitude et sa fixité, l'évocation, la suggestion, l'imagination, le symbolique, le poétique, le rêve et la fiction en sa triple signification de feinte, de monde imaginaire, de travail d'élaboration d'une forme, de façonnage et de manipulation.

John Ruskin fut l'un des premiers – peut-être le premier – à réaliser cette contradiction entre continuité et rupture, entre accomplissement et bouleversement que produisirent ce qu'il a appelé lui aussi, dans *Praeterita*, « the sun drawings ».⁵ Quand je dis réaliser, je veux renvoyer aux deux sens que le verbe possède en français et qu'il superpose : le *sens théorique* de réfléchir, de comprendre ou d'entendre d'une part ; le *sens poétique* d'effectuer ou de rendre réel d'autre part, puisque Ruskin prit, dès 1846 avec le concours de ses deux valets, John Hobbs (dit George) puis de Frederick Crawley, quelques centaines de daguerréotypes donnant à voir les Alpes ainsi que l'architecture italienne, française et suisse. Devant les pierres naturelles du ' terrain de jeu de l'Europe ' comme devant les pierres culturelles de Fribourg ou de Rheinfelden, de Venise, de Vérone ou de Turin, devant ' les cathédrales de la terre ' du massif du Mont-Blanc comme devant les cathédrales de l'humanité d'Amiens ou de Rouen, Ruskin éprouva – comme les frères Bisson à la fin des années 1850 – la même puissance d'observation, d'enregistrement et de description des images machinales

qu'il produisait où qu'il achetait avec enthousiasme durant ses nombreux voyages européens. Et par éprouver, il faut aussi entendre le double sens que le verbe recèle en français : d'une part, le sens de ressentir et d'expérimenter, mais d'autre part, le sens de mettre à l'épreuve de façon critique afin que la photographie fasse sa preuve, afin qu'elle fasse la démonstration ou la vérification de sa valeur, de ses capacités, de ses limites, mais surtout de ses vertus, c'est-à-dire de ses forces.

Cette mise à l'épreuve Ruskin la fit au début de façon admirative à cause de la nouvelle puissance de captation des infinis détails que le daguerréotype permettait ; à cause de sa puissance d'exploration et de notation de la complexité et de l'infinie richesse du visible, que ce visible soit celui des infimes fissures et taches d'une pierre, d'un arbre ou d'un tableau du Tintoret. C'est cette mise à l'épreuve qui fait de Ruskin un auteur moderne (et non un auteur vieilli ou même dépassé comme on l'a trop longtemps considéré) parce qu'il met au centre de lui-même la question de la vue, du regard ou de l'œil et qu'il se constitue comme essentiellement un *optical thinker*. Cette question de la vue, elle est sûrement de toutes les cultures et de tous les temps. Cependant, et quoiqu'anthropologique et anhistorique, elle prend une importance capitale au sein de la culture scientifique, philosophique et européenne d'origine grecque (socratique et platonicienne) tant cette culture se veut réflexive et théorétique (*theoria*),⁶ et tant elle entend déployer sa théorie de la connaissance (et même sa théorie de l'art) sur le principe d'une équivalence entre le voir et le savoir, entre la lumière et la pensée, entre l'œil et l'es-

⁵ *Works*, 35: 372. Toutes les traductions françaises sont de moi et de mon ami André Héland. Je le remercie beaucoup de m'avoir aidé dans cette tâche, lui qui s'y entend magistralement dans l'art de rendre si bien en français l'écriture libre et « nonchalante » (au sens de Baldassare Castiglione. Voir en fin d'article) de John Ruskin. Je nous revois tous les deux pendant un long après-midi dans son bureau, ouvrant et refermant à grand-peine les 39 lourds volumes de la monumentale et magnifique *Library Edition*, soutesant chaque mot de Ruskin et admirant, tous les deux ensemble, l'aspect tout vivant et pénétrant de son style qui fait comprendre et qui fait voir.

⁶ *Works*, 29: 576 ; Ruskin 2013, 79.

prit. Quoique grecque et européenne depuis 2500 ans, la question est aussi tout à fait actuelle et contemporaine. À quatre titres :

- parce que, scientifiquement, notre époque multiplie les instruments optiques d'observation et, selon l'expression de son contemporain, poète français et professeur d'anglais Stéphane Mallarmé, « les engins de captation du monde moderne » ;⁷
- parce que, socialement ou politiquement, « la multitude réclame de voir avec ses yeux » ;⁸
- parce que, artistiquement et esthétiquement, la photographie y acquiert le rôle de modèle pour la littérature (de Flaubert à Raymond Roussel et à Proust) et les arts plastiques contemporains (Duchamp, Warhol, Stella) ;
- parce que, philosophiquement enfin, notre pensée s'attache à comprendre d'abord l'expérience concrète, la vie ordinaire, la phénoménalité par laquelle le monde nous est présent et par laquelle nous sommes présents à lui.

Sous tous ces aspects, Ruskin se met à l'origine de nous-mêmes en ce qu'il considère que « le monde est ce que nous voyons et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir » comme l'écrit Merleau-Ponty à l'entrée du *Visible et de l'invisible* au tout début des années 1960.⁹ Mais ce qui est crucial et intéressant chez Ruskin est que cette position théorique et historique il la prend de façon étonnée, de façon critique, distanciée et problématique au point

qu'il abandonna la photographie après 1858 au profit exclusif du dessin et de la peinture, et aussi de l'écriture. Qu'est-ce qui se joue alors dans ce moment de dix années de ce qu'il faut bien appeler une *traversée de la photographie* ? Qu'est-ce qui se joue dans cette aventure et cette hésitation, puis, finalement, dans ce renoncement ?

Mon hypothèse est la suivante. Par delà ou en deçà de cette hésitation et de cette tension sises au creux de la vue (et qui se révélèrent à lui dans sa relation à la photographie), mais qu'il a apprises d'abord devant Turner comme Merleau-Ponty l'apprendra plus tard devant Cézanne (comme Baudelaire devant Delacroix, comme Mallarmé devant Manet), John Ruskin « *ne célébra jamais d'autre énigme que celle de la visibilité* ». ¹⁰ Or, cette énigme que Turner et l'image photographique lui permettent de célébrer Ruskin voulut la mettre au cœur de son écriture au point de devenir peut-être ce que Théophile Gautier appelait,¹¹ en se nommant lui-même en 1843, un « *daguerréotype (ou daguerréotypeur) littéraire* ». Cela ne voudrait-il pas dire qu'il faille pour Ruskin reprendre à la photographie son bien : le bien de la photographie mais aussi le bien de l'écriture qui est le sien propre et que la photographie a d'abord volé ? Quel est le mystérieux pouvoir de la photographie alors ? Quelle est aussi selon lui, sa limite qui fait qu'elle doit être dépassée, non pour être détruite et complètement oubliée, mais pour être comme reprise, pour être sauvée, rédimée ou exhaussée, à un niveau supérieur ?

⁷ Mallarmé 2003, 116.

⁸ Mallarmé 1998, 322.

⁹ Merleau-Ponty 1964a, 18.

¹⁰ Merleau-Ponty 1964b, 26. Italiques ajoutés.

¹¹ Gautier 1981, 193 ; Antoine 2006, 54. Italiques ajoutés.

2 La tentation photographique

Si Ruskin a vécu la tentation photographique, c'est de toute évidence parce qu'il est fondamentalement un penseur du voir et que toute son écriture est orientée par la nécessité de voir et par le devoir de voir :

Tous les grands hommes *voient* ce qu'ils peignent avant de le peindre - le voient d'une manière parfaitement passive - et ne pourraient s'empêcher de le voir même s'ils le voulaient ; que ce soit avec l'œil de l'esprit ou celui du corps ne change rien...¹²

Ou encore :

Il est toujours faux de dessiner ce que l'on ne voit pas. Cette loi est absolue. Cependant, il y a des gens qui ne voient que des choses qui existent, et d'autres qui en voient qui n'existent pas, du moins apparemment. Et s'ils voient vraiment ces choses non apparentes, ils sont parfaitement en droit de les représenter.¹³

Sans doute y a-t-il plusieurs vues ou plusieurs visions (celle de l'œil intérieur - *theoria* - ou celle de l'œil charnel - *opsis* - comme disait Plotin puis les philosophes médiévaux et même les romantiques allemands) ; sans doute y a-t-il plusieurs regardeurs. Mais, qu'ils soient voyants (comme Turner, des choses qui existent) ou bien visionnaires (comme Blake, des choses qui n'existent pas), les hommes et les artistes sont comme des « télescopes »¹⁴ plus ou moins puissants, oscillant sans cesse

entre la nécessité due à leur nature anthropologique de voir et l'exigence morale qui en découle, celle de donner à voir. À des étudiants oxoniens, Ruskin a dit :

Croyez-moi messieurs, vous ne développerez pas votre faculté de voir les montagnes par vanité, la curiosité ni l'amour de l'exercice physique. Cette faculté ne dépend que d'un instrument à affûter : la vue.¹⁵

Et l'on peut considérer que toute la vie de Ruskin fut vouée à cette pratique de l'affûtage qu'il l'exerça devant les spectacles de la nature (et de la montagne spécialement) ou devant les spectacles des arts en tant qu'ils sont eux-mêmes visuels, en tant qu'ils voient, qu'ils s'offrent à la vue et qu'ils sont des instruments qui font voir. Comme Baudelaire son contemporain, Ruskin a eu en conséquence la passion des images. Il aurait pu dire comme dans « Mon cœur mis à nu » : « Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)¹⁶ et, comme l'écrit Proust, l'iconographie - l'écriture des images, le dialogue du texte et des images -, est toujours une heureuse « idolâtrie ». Pourquoi heureuse ? Selon Proust, pour trois raisons :

- a. d'abord, parce que cette idolâtrie est en perpétuelle combat contre elle-même au nom d'un amour plus grand que celui des images et qui est l'amour du monde et de la vie, l'amour de ce qui est réel et qui est admirable ;

¹² *Works*, 5: 114. Italique ajouté.

¹³ *Works*, 6: 28.

¹⁴ *Works*, 36: 213

¹⁵ *Works*, 26: 103. Rapporté par Kenneth Clarke dans son introduction à *Praeterita* et cité par Shama 1999, 578.

¹⁶ Baudelaire 1975, 701.

- b. ensuite, parce que les images ou les vues que prennent les artistes et lui-même sont des instruments de connaissance de cette réalité qui est étonnante (au sens philosophique, d'admirable mais aussi d'inquiétant et de problématique), qui ne va pas de soi, qui, par son opacité, résiste à son observation et son intelligence, et qui par-là, est un monde extérieur, une contrée (au sens étymologique) à conquérir, à explorer dans sa mystérieuse étrangeté ou sa muette altérité ;
- c. enfin, l'idolâtrie ruskinienne est heureuse parce que, non seulement, elle s'oppose à toutes les projections et séductions narcissiques des images que forge le moi intérieur, non seulement elle refuse de retrouver dans le monde ce que le moi intérieur a commencé par y mettre afin de se voir lui-même, mais parce que - dans cette effacement ou dans cette « vaporisation » pour utiliser encore une fois un mot baudelairien¹⁷ - cette idolâtrie est le principe d'une expulsion au dehors, d'une aliénation et d'un constant dépaysement, c'est-à-dire d'un voyage et même d'une aventure au sens strict de ce qui incessamment advient. Proust écrit admirablement ce qui est bien un œil européen qui aurait le pouvoir, par décentrement successifs, de devenir l'œil de la terre entière :

Car la pensée de Ruskin n'est pas comme la pensée d'Emerson par exemple qui est contenue tout entière dans un livre, c'est-à-dire un quelque chose d'abstrait, un pur signe d'elle-même. L'objet auquel s'applique une pensée comme celle de Ruskin et dont elle est insé-

parable n'est pas immatériel, il est répandu çà et là à la surface de la terre. Il faut aller le chercher là où il se trouve, à Pise, à Florence, à Venise, à la *National Gallery*, à Rouen, à Amiens, dans les montagnes de la Suisse. Une telle pensée qui a un autre objet qu'elle-même, qui s'est réalisée dans l'espace, qui n'est plus la pensée infinie et libre, mais limitée et assujettie, qui s'est incarnée en des corps de marbre sculpté, de montagnes neigeuses, en des visages peints, est peut-être moins divine qu'une pensée pure. Mais elle nous embellit d'avantage l'univers, certaines parties nommées, de l'univers, parce qu'elle y a touché, et qu'elle nous y a initiés en nous obligeant, si nous voulons les comprendre, à les aimer. / Et ce fut ainsi, en effet ; l'univers reprit tout d'un coup à mes yeux un prix infini.¹⁸

C'est ce mode exploratoire et comme cynégétique de la vue en perpétuel éveil (« il faut aller chercher l'objet de la pensée là où il se trouve », il faut le débusquer donc, pour le prendre et le mettre sous les yeux) qui est constant chez Ruskin et qui l'amène à parcourir l'Europe mais surtout à ne pas séparer :

la beauté des cathédrales du charme de ces pays d'où elle surgirent, et que chacun de ceux qui les visitent goûte encore dans la poésie particulière du pays et le souvenir brumeux ou doré de l'après-midi que Ruskin y a passé. [...] Ce n'était donc point seulement dans ses dessins que Ruskin mettait les églises au bord des rivières et qu'il associait la grandeur des cathédrales gothiques à la grâce des sites français. Et le charme in-

¹⁷ Baudelaire 1975, 676.

¹⁸ Proust 2011, 100-1.

dividuel, qu'est le charme d'un pays, nous le sentirions plus vivement si nous n'avions pas à notre disposition ces bottes de sept lieues que sont les grands express.¹⁹

Le dessin ou la description d'un motif d'architecture, d'une cathédrale, d'une pierre ou d'un sommet de montagne ne sont jamais « des exemples abstraits »,²⁰ coupés, ni du paysage comme espace environnant ou comme paysage (urbain, naturel, social, historique), ni du moment temporel singulier où le dessin et la description sont faits c'est-à-dire sont pris : « *I got a view* » écrit souvent Ruskin à propos de ses dessins réalisés dans la journée à Chamonix.²¹

Telle est la logique photographique et telle est la tentation ruskinienne de la photographie qui tient, non sans ambiguïté, dans ce texte de *Praeterita* :

Ce fut probablement durant mes derniers jours à Oxford que M. Liddell, le Doyen actuel de Christ Church, me parla des expériences originales de Daguerre. Mes amis parisiens m'obtinrent les meilleurs échantillons de ses résultats; et les plaques qu'ils m'envoyèrent à Oxford furent certainement les premiers exemples jamais vus là-bas de dessins tracés par le soleil, et, je crois, les premières envoyées en Angleterre.

Étant à l'époque totalement insoucieux de la précision des détails, je ne vis dans le Daguerrotypage rien qui pût m'aider, ou m'inquiéter; et je ne cher-

chai pas à en savoir davantage, jusqu'au jour où, justement à Venise, je trouvai un artiste français produisant des petites plaques (environ quatre pieds carrés) d'un brillant exquis, contenant, sous une lentille, le Grand Canal ou la Place Saint Marc comme si un magicien avait réduit la réalité pour l'emporter bien loin dans un pays enchanté. Ces petits bijoux de peinture coûtent un napoléon pièce ; mais pour deux cents francs j'achetai le Grand Canal depuis la Salute jusqu'au Rialto ; et j'en fis un paquet que j'expédiai avec un sentiment de triomphe irréflecti.²²

La logique photographique tient rapidement en 4 points.

1. Elle est d'abord celle d'une captation, d'une capture et de l'enregistrement d'une trace du réel qui est là, authentifié et présenté dans une transparence de la représentation tendant à s'effacer au point de donner le sentiment que, dans une photographie, c'est le soleil lui-même qui dessine les aiguilles de Chamonix²³ ou qui fait le portrait du Cervin (le premier *sun portrait* de l'histoire).²⁴ C'est le Cervin et le Grand canal eux-mêmes que nous tenons !
2. La logique photographique est en conséquence celle d'une exploration du réel, de sa transformation en documents ou en archives « dignes de confiance » et qui permettent de « vérifier les dessins »,²⁵ et même de s'en passer comme Ruskin le dit par exemple dans *The Stones of Venice* : le daguerrotypage donne « la possibilité

¹⁹ Proust 2011, 74

²⁰ Proust 2011, 71.

²¹ Ruskin 1956. Italique ajouté.

²² *Works*, 35: 376.

²³ *Works*, 35: 462.

²⁴ *Works*, 26: 97.

²⁵ *Works*, 26: 98.

d'obtenir une certaine vérité dans la représentation des choses matérielles et tangibles [...] qui se trouvent maintenant entre les mains de tous les hommes pour ainsi dire sans effort ».²⁶ Il permet de réaliser, chez Ruskin comme chez tous les européens du XIXe siècle, *l'inventaire du monde* : « autant de traces mémorables, *memoranda*, des faits de la nature que souhaite le lecteur ».²⁷ A cet égard, et comme tous ses contemporains, Ruskin est frappé par la puissance de monstration des mille détails que la photographie inscrit dans l'image : « Le plus grand service qui puisse être rendu aujourd'hui à l'architecture, c'est que le détail des cathédrales (Vérone, Venise, Florence, Notre-Dame de Paris) soient rendu si méticuleusement par les moyens de la photographie ».²⁸ Alors que le grouillement du détail inquiète beaucoup toute son époque – parce qu'il produit « l'émeute » (Baudelaire) ou « l'ennui » (Delacroix) d'une image chaotique, sans choix ni art, qui transgresse les règles de la beauté et même de la visibilité, Ruskin admire la précision « pierre par pierre, sculpture par sculpture » des édifices dont il voit le moindre fragment, « les fractures et les taches » « sans erreur dans les proportions », c'est-à-dire dans l'ensemble.

3. Pour que le lecteur possède le monde « entre les mains », il faut le parcourir avec la conscience, non seulement d'une proximité avec lui, mais surtout de notre immersion et même de notre enga-

gement à l'intérieur de lui. Pour le photographe et pour le regardeur des photographies qui font tous les deux exister les images sur le mode de la démultiplication et même de la dispersion (alors que la peinture existe sur celui de l'unicité et de l'originalité), le monde est beaucoup plus qu'un paysage vu à distance. Il est, comme l'écrivait Proust, un *milieu* auquel nous sommes présents, au cœur duquel nous existons. La nature indicielle de la photographie fait exister l'image sur un mode métonymique et non sur un mode métaphorique de transport, c'est-à-dire de construction et d'interprétation. C'est en ce sens que la photographie est un art du prolongement : prolongement des choses et des corps matériels et sensibles dont elles sont faites ; prolongement de leur présence et de leur contact ; émanation de leur être même auquel ils sont profondément arrimés. Et c'est ce prolongement métonymique que Ruskin envisage quand il note que l'acte photographique est celui d'un très grand rapprochement et d'une miniaturisation de la réalité²⁹ permettant ce que l'on pourrait désigner aujourd'hui comme sa mise en abyme³⁰ au sein de ce que Claudel appellera « un carré durable, portatif, quelque chose désormais et pour à jamais à notre disposition ».³¹ Ruskin compare la photographie de paysage à un jouet (*a toy*). Ce jouet devient cependant un sérieux et « précieux document his-

²⁶ *Works*, 11: 199.

²⁷ *Works*, 5: 9.

²⁸ *Works*, 8: 13.

²⁹ *Works*, 35: 373.

³⁰ *Spies* 2007, 188-9.

³¹ Claudel 1946, 191.

torique » quand ce qui est photographié est un monument gothique.³²

4. Et puis, la photographie repose sur une dernière opération portant, non sur l'espace, mais sur le temps. La photographie est un art de la surprise, de l'inattendu et donc de la nouveauté. À trois titres principaux : a) sa précision automatique fait surgir des détails que l'on ne verrait pas sans elle ; b) comme elle garde nécessairement la trace du moment de sa prise, elle n'est pas seulement le *memorandum* des faits de la nature ; elle est surtout la trace fixée de l'apparition fulgurante et jaillissante³³ de ces faits sur le regard. C'est cette apparition fulgurante qu'atteste l'écriture de Ruskin constamment (comme celle de Gautier d'ailleurs) grâce aux « voilà ! », aux « voici ! », à toutes les exclamations spontanément et librement notées devant le surgissement instantané d'un objet ; devant ce qu'il faut bien appeler une épiphanie (au sens païen mais aussi au sens chrétien) devant l'instant d'une rencontre. c) Comme l'enregistrement photographique est impartial et sans choix, il fait monter à la surface de l'image l'inattendu du prosaïque et du hasard que l'art classique a tendance à occulter quand il n'est pas celui du Tintoret replon-

geant sans cesse la présence éternelle du sacré dans la temporalité événementielle de la laideur du banal. Art de l'événement, la photographie fixe des moments et des êtres singuliers dans la nouveauté de l'instant de l'émergence qui est celle de leur être et de leur apparaître. Cette nouveauté a quelque chose de solaire, de glorieux, de radieux bien sûr. Elle a aussi quelque chose de ténébreux et de tragique dans la mesure où l'instant nouveau et le détail dont elle fixe l'apparition, ils ne reviendront plus, emportés qu'ils sont par le passage du temps. L'œil photographique nous jette au visage à la fois le temps de la génération et le temps de la corruption : de la corruption de Venise « cité moribonde et magnifique dans sa décrépitude »³⁴ ou « fantôme sur les sables de la mer, dans l'ultime période de son déclin »³⁵ et qui « est en train de disparaître, à peu près aussi vite qu'un morceau de sucre dans une tasse de thé » ;³⁶ de la corruption moins apparente mais tout aussi certaine des montagnes soumises à leur statut de ruines. En ce sens, le *black art* qu'est la photographie, cette « noble invention quoiqu'on en dise » selon le mot d'octobre 1845 nous met sous nos yeux complètement décollés « les cadeaux de la poussière ».³⁷

³² *Works*, 8: 13.

³³ Voir l'étude de Reichler en Ruskin 2013, 253.

³⁴ *Works*, 9: 47.

³⁵ *Works*, 9: 17.

³⁶ *Works*, 36: 63-4.

³⁷ *Works*, 17.

3 L'innocence de l'œil et la pure visibilité

La pratique photographique de Ruskin s'est arrêtée vers 1858, l'auteur corrigeant finalement son sentiment de triomphe irréflecti. À la réflexion donc, Ruskin s'aperçoit des limites de l'image machinale. Affinant et exerçant son regard, il s'aperçoit que la photographie est souvent trop sombre dans le rendu des couleurs (le rouge, le bleu). Dans *Modern Painters IV*, il note que si « la photographie rend les subtilités de forme qu'une main humaine ne peut accomplir », « elle exagère les ombres ou perd les détails dans la lumière. Elle manque les subtilités des nuances de la nature que Turner a cherché à rendre ». ³⁸ Mais surtout :

les photographies ne l'emportent pas sur l'art, le bon art, car ce qu'elles ont en commun avec la nature c'est un caractère parcimonieux qui fait qu'elle ne vous donne rien de valable si vous n'avez pas travaillé pour. Car l'art c'est le travail humain réglé par le dessin [*design*] humain [*human labor by human design*]. Et ce design qui est l'évidence d'un intellect dont l'action consiste à choisir et à disposer est la part essentielle de ce travail. L'art ne peut être remplacé par une machine [*a mechanism*]. Les photos ont une valeur inestimable pour enregistrer les faits et les dessins des grands maîtres mais, dans une œuvre photographiée, vous ne verrez rien de plus que ce que contient l'œuvre ; dans une photographie de dessin, vous ne verrez aucune bonne vérité que celle que vous verriez dans les choses mêmes et qui vous paierait le prix de votre attention. Les photos de paysage ne sont

pas vraies ; elles sont un paysage gâté, la nature ratée [*spoiled*]. Il y a plus de beauté dans un talus de chemin que dans tous les papiers noircis par le soleil que vous pouvez collectionner dans votre vie. Allez regarder un paysage réel et prêtez-lui toute votre attention. ³⁹

Bref, l'évidence ou la transparence du daguerréotype réapparaissent dans la brûlure et dans la noirceur de la lumière qui faisaient déjà dire à Ruskin que Canaletto ne « professe rien d'autre qu'un daguerréotypisme coloré » alors même « qu'il a vu des daguerréotypes dans lesquels chaque figure et rosette, chaque lézarde, tache et fissure est reproduite à une échelle d'un pouce, là où Canaletto les a peintes à une échelle de trois pieds ». ⁴⁰

Ruskin se rangerait-il alors du côté des thèses de Charles Baudelaire dans son *Salon de 1859*, et son expérience photographique serait-elle devenue vaine ? La critique de la photographie, contemporaine de son éloge, au sein de ce texte de 1843, permet de répondre par la négative. C'est dans cette hésitation et dans le suspens même qu'elle suppose que se poste la conception ruskinienne de la vision. Celle-ci obéit à l'idée que dira Heinrich Wölfflin en 1915 selon laquelle « le voir inclut l'homme tout entier » ⁴¹ Celle-ci obéit au principe que nous venons de voir à l'œuvre : celui d'une oscillation entre la transparence et l'obstacle, l'immédiateté et la médiation, la nature et l'artifice, la lumière et l'obscurité, le visible et l'invisible, oscillation qui est, pour la modernité artistique, critique et philosophique, constitutive de la vision envisagée d'un point de vue radicalement esthétique au sens grec d'*aisthêtique*.

³⁸ *Works*, 6: 293.

³⁹ *Works*, 20: 165.

⁴⁰ *Works*, 10: 215.

⁴¹ Wölfflin 1997, 45.

L'oscillation princeps est celle qui consiste à dire, comme Schopenhauer, que « l'artiste nous donne des yeux pour regarder le monde », ⁴² ce qui en langage ruskinien s'écrit : « Au grand peintre d'imagination, nous devons dire : viens te mettre entre cette nature et moi - cette nature qui est trop grande, trop merveilleuse pour moi ; modèle-la, interprète-la pour moi ; laisse-moi la voir par tes yeux, entendre par tes oreilles ». ⁴³ Mais dans le même temps où l'artiste est un médiateur, cette médiation nous délivre paradoxalement de toutes médiations par un regard pur, immédiat, libre ; un « premier regard » qu'il faut entendre en plusieurs sens superposés : a) un regard neuf, nouveau qui n'a jamais été posé : *original* ; b) un regard régressif et dépollué ou purifié des constructions et des préjugés de la culture : *originaire* ; c) un regard spontané sans crier gare, en commençant ; comme quand on dit « au premier regard » : *originel*.

L'artiste est donc un « écran transparent » selon la célèbre comparaison de Zola dans sa lettre à Valabrègue du 18 août 1864. ⁴⁴ Et, comme depuis le romantisme allemand d'un Runge, d'un Carus ou d'un Friedrich, le tableau n'est plus une fenêtre ouverte sur l'histoire selon l'expression d'Alberti (avec son histoire, ses histoires, ses allégories et ses symboles), mais sur la « création » (Zola) ou sur la nature, ce qui fait que la peinture moderne repose sur le primat du paysage : « les abstractions périssent, tout est plus aérien et plus léger que jadis, *tout aspire au paysage* ». ⁴⁵ C'est la clarté et l'imédiateté de la vision qui font l'originalité du tableau ; sa virginité, comme retour à « l'enfance de l'art », à une

période « naïve » qui fait des œuvres authentiques « capables d'en revenir au monde originel de l'innocence », ⁴⁶ aux « inclinations spécifiques de l'enfant », à une vision émancipée des conventions et des écoles. Ruskin est de plain-pied dans cette tradition moderne que l'on retrouve à l'époque de l'impressionnisme et jusqu'au XXe siècle d'un Matisse. Si l'artiste est un « tempérament » par l'intermédiaire duquel passe et se réfracte la réalité, si le regard artistique et esthétique suppose encore une conversion (*épistrophè*) de l'esprit, l'œuvre d'art et le regard que l'artiste possède et qu'il offre au spectateur ne sont pas une fuite dans un monde différent ou dans la contemplation de choses différentes ou dans l'exercice de facultés différentes. Tout est là devant nous, dans notre perception, notre sentiment et notre attention originaires. Tout est là mais perdu, oublié par et dans le cours de nos vies ordinaires. Le paysage peint c'est *la profondeur de l'évidence*, la vue de ce que nous ne cessons pas de regarder mais que nous ne voyons pas au sein de notre affairement, de la recherche de ce qui nous est utile ou de significations que l'éducation nous a apprises. Mallarmé, en 1874 et devant la peinture de son ami Manet, ne dira pas autre chose. *L'Olympia* est la peinture d'un nu, « non le nu conventionnel de la tradition », ⁴⁷ mais le nu d'une femme nue et aussi la nudité de la peinture elle-même qui se montre, à même « les couleurs et les onguents » : une vue et non une vision ; une vue de ce qui est dans le monde, et non une vision de qui est au-delà du monde. Manet, pour Mallarmé, est comme Turner pour Ruskin : non un visionnaire, mais

⁴² Schopenhauer 1984, 401.

⁴³ *Works*, 5: 187.

⁴⁴ Zola 2012, 107-17.

⁴⁵ La formule est du peintre romantique allemand Philipp Otto Runge. Elle est citée par Lebensztejn 1990, 267-8. Italiques dans le texte original.

⁴⁶ Carus 2003, 100.

⁴⁷ Mallarmé 1998, 310.

un artiste des temps modernes marqué par « la sincérité, la simplicité et d'un charme comme d'enfance ».⁴⁸ Mallarmé écrit :

À cette heure critique pour l'espèce humaine où la nature désire fonctionner pour elle-même, elle exige de certains de ses amants – des hommes nouveaux et impersonnels, en communion directe avec l'esprit de leur temps – de dénouer les entraves de l'éducation et de laisser la main et l'œil agir à leur guise, afin de se révéler par leur entremise.⁴⁹

L'originalité du peintre c'est « d'abdiquer sa personnalité »,⁵⁰ c'est « l'absence [paradoxale] de toute intrusion du moi dans l'interprétation »,⁵¹ c'est « cette isolation en soi-même »⁵² lui permettant d'avoir un œil qui « doit oublier tout ce qu'il a vu ailleurs et réapprendre à partir de ce qui le confronte. Il doit rompre avec la mémoire, ne voyant que se qui s'offre au regard comme pour la première fois ». ⁵³ C'est ce que réclame Ruskin dans les *Elements of Drawing* de 1857 :

La perception des Formes solides relève entièrement de l'expérience. Nous ne voyons pas autre chose que des couleurs plates [*flat colours*] ; et ce n'est seulement par une série d'expériences que nous découvrons qu'une tache de couleur, noire ou grise, indique le côté sombre d'un corps, ou qu'une teinte pâissante signale

l'éloignement de l'objet sur lequel elle apparaît. Toute la force de la technique picturale dépend de la possibilité pour nous de retrouver ce que l'on pourrait nommer l'innocence de l'œil ; c'est-à-dire une sorte de perception enfantine de ces taches plates et colorées, vues simplement en tant que telles, sans aucune conscience de leur signification – comme un aveugle les verrait si la vue lui était subitement rendue. [...] Nous croyons toujours voir ce que nous ne faisons que savoir, et nous n'avons aucune notion de l'aspect réel des signes que nous avons appris à interpréter. Très peu de gens réalisent que l'herbe au soleil est jaune. Or les artistes accomplis se sont toujours rapprochés autant que possible de ces conditions de la vue enfantine.⁵⁴

Le texte, si célèbre, n'est pourtant qu'une note de la lettre 1 et, en plus, à l'intérieur de cette lettre, il n'est qu'un exercice que le lecteur peut sauter s'il le veut, mais qui lui est simplement conseillé de lire s'il est « incrédule ou curieux ». Le texte n'exprime donc pas une doctrine et encore moins une « théorie » comme l'écrit Ernst Gombrich au chapitre 9 de *L'art et l'illusion* intitulé « Analyse de la vision artistique ». ⁵⁵ Son statut est bien plus prudent et modeste que celui de la critique mallarméenne ou de la philosophie bergsonienne des années 1889-1899 développant l'idée selon laquelle « l'art entre en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes » parce qu'il soulève « le voile épais de l'utilité », voile qui a été

⁴⁸ Mallarmé 1998, 322.

⁴⁹ Mallarmé 1998, 322.

⁵⁰ Mallarmé 1998, 316.

⁵¹ Mallarmé 1998, 317.

⁵² Mallarmé 1998, 309.

⁵³ Mallarmé 1998, 308.

⁵⁴ *Works*, 15: 27-8.

⁵⁵ Gombrich 1971, 363 et ss.

jeté sur les choses par notre intelligence et le langage, asservis qu'ils sont à la nécessité d'agir et de vivre.⁵⁶ Le but de l'art selon Bergson c'est de nous ramener à une vision virginale, immédiate « détachée » des intérêts, des symboles, des généralités que la société nous apprend pour son propre fonctionnement et pour le nôtre. La vocation de l'art est bien d'en revenir aux données immédiates de la conscience qui ne sont jamais immédiatement données mais qu'il faut apprendre ou réapprendre tant nous avons été institués et transformés. Alors, la mission de la peinture et du dessin est celle d'une heureuse régression, d'une heureuse déconstruction, dirions-nous, dans un langage contemporain, celui d'un oubli comme « faculté active », cette faculté que revendique aussi Nietzsche dans une toute autre perspective à l'entrée de la seconde dissertation de la *Généalogie de la morale*.⁵⁷ Et cette mission serait de voir ; de voir véritablement ce qui suppose l'apprentissage d'une technique négative ou soustractive de désencombrement. Ruskin écrit :

Je crois que la vue est une chose plus importante que le dessin ; et je préférerais enseigner le dessin grâce auquel mes élèves apprendraient à aimer la nature, plutôt que d'enseigner le regard sur la nature qui leur apprendrait à dessiner.⁵⁸

Il s'agit donc d'apprendre à voir, à aimer voir, mais surtout à aimer la nature ; à aimer la nature en la voyant

et à la voir en la dessinant. Le dessin et la peinture ne sont qu'un instrument pédagogique et non une fin en soi. Ils ne sont qu'un *processus* susceptible de progrès, d'affûtage, c'est-à-dire d'affinement de la vue du monde, de ce monde dont Konrad Fiedler dit dans les années 1880 « que l'artiste peint en le voyant et voit en le peignant ».⁵⁹ Ce processus est difficile. Il est une conquête de ce que Benedetto Croce, lisant et critiquant Fiedler⁶⁰ (le formalisme de Fiedler),⁶¹ appellera « la pure visibilité » que semble aussi chercher Ruskin. Dans le texte de la « childish perception », Ruskin montre que le regard par la peinture apprend à voir *sans savoir*. Il apprend aussi à voir *sans toucher*. Proust cite cette anecdote narrée par Ruskin lui-même selon laquelle Turner aurait répondu à un officier de marine protestant contre l'absence de sabords dans une peinture de navire : « Oui, je le sais, mais mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais ».⁶² Cette anecdote renvoie cette autre fort connue de la vie de Gustave Courbet demandant à son ami Francis Wey (nous sommes vers 1869) d'aller regarder « là-bas ce que je viens de faire. Je n'en sais rien du tout ». Francis Wey (membre de la mission héliographique et l'un des premiers critiques de la photo) écrit que « c'était un bloc grisâtre dont, à distance, je ne me rendis pas compte ; mais jetant les yeux sur la toile, je vis que c'était un massif de fagots. " je n'avais pas besoin de le savoir, dit Courbet, j'ai fait ce que j'ai vu sans m'en rendre compte" ».⁶³

⁵⁶ Bergson 1959, 458-62.

⁵⁷ Nietzsche 1964, 75-7.

⁵⁸ *Works*, 15: 13.

⁵⁹ Fiedler 2003 ; Junod 2004, 211.

⁶⁰ Fiedler 2003.

⁶¹ Voir Wiesing 2014, ch. 4.

⁶² Proust 2011, 73.

⁶³ Courbet 1950, 190-1.

Qu'il soit Turner ou Courbet, le peintre ne sait pas ce qu'il peint au sens d'un savoir théorique identifiant un objet en le séparant de son apparaître. Selon Ruskin, il voit comme un aveugle-né qui recouvre la vue et découvre le monde pour la première fois. Se référant cette fois implicitement au problème de Molyneux dont s'empara John Locke,⁶⁴ Berkeley et Diderot, Ruskin soutiendrait l'idée selon laquelle l'aveugle de naissance qui distinguait un cube et un globe au toucher, ne sera pas capable de le faire à la

simple vue récemment retrouvée parce qu'il n'aurait pas encore appris par l'expérience qu'un globe est « un cercle plat diversement ombragé, avec plusieurs niveaux de luminosité et de brillance parvenant à l'œil ».⁶⁵ De même que la vision est un acte spécifique et n'est donc pas un toucher, de même l'ombre possède une couleur propre et n'est donc pas, pour le regard enfantin du peintre, une teinte plus sombre qui aurait en elle plus de noir : c'est une autre couleur qualitativement distincte de toutes les autres.

4 Conclusion

Tel est alors et sans doute la vertu et la limite du regard photographique qui tenta Ruskin et qu'il abandonna. La vertu est de donner à voir une vue que l'expérience et l'histoire n'abîment pas dans des conventions, des canons ou des stéréotypes. La vertu est de permettre de voir sans regarder, si par regarder on entend *re-regarder*, c'est-à-dire voir ce que l'on a déjà vu, et surveiller ce que l'on voit par des catégories conceptuelles qui permettent de savoir, de savoir d'avance, avant d'avoir vraiment vu.⁶⁶ La vertu du regard photographique est qu'il est idiot, un peu comme celui d'un enfant sauvage, celui de Gaspar Hauser ou de Victor de l'Aveyron, un peu comme celui d'un fou ou bien d'une bête qui en reste à la *notation* plutôt qu'à la représentation, à la matérialité contingente de ce qui est plutôt qu'à la spiritualité harmonisée de ce qui devrait être. Pour le photographe, pour l'œil de son objectif, la nature « ex-iste » au sens où elle se tient-là, devant nous, grandiose ou banale, mais donnée une fois pour toutes et qui nous

confère la tâche infinie de la voir et de la comprendre parce qu'elle est notre séjour.

Mais la photographie possède cependant un vice congénital qui fait qu'elle gâte sa découverte. Son voir est en effet machinal et ne relève donc, ni du travail ni du design humain au double sens de dessein et de dessin. Dans la mesure où pour Turner, pour Manet, pour Courbet et pour Ruskin lui-même, il ne s'agit de voir avant de peindre ou avant d'écrire, il s'agit pour eux tous de voir en peignant et en écrivant, dans le même temps de ces activités et dans le même geste qu'elles supposent. Promener son daguerréotype dans toute l'Europe ce n'est donc que *prendre des vues*, ce n'est que poser par-ci par-là un œil, *qu'avoir un œil* (un œil mécanique, optique et chimique) avec soi. Mais l'ambition ruskinienne de l'art est plus haute et plus difficile : il s'agit d'être un œil. D'être un œil dans le mouvement même – énergétique, laborieux et labile – de la main et de la pensée. C'est ce que l'image achéiropoétique de la photographie ne saurait accomplir.

⁶⁴ Locke 1972, Livre 2, ch. 9.

⁶⁵ *Works*: 18, 28.

⁶⁶ Marion 2014, ch. 1.

Il lui manque ce que Ruskin appelle « the skill », l'habileté, la dextérité⁶⁷ et que Manet indique d'une formule dont se souvient Mallarmé :

l'œil, une main... Cet œil [...] gardait naguère l'immédiate fraîcheur de la rencontre, aux griffes d'un rire du regard [...]. Sa main - la pression sentie claire et prête énonçait dans quel mystère la limpidité de la vue y descendait.⁶⁸

Selon Ruskin, l'énigme de la visibilité qui fut toute sa vie durant son principal objet, son principal souci, ne sera pas partiellement éclaircie par la seule imitation ou par la seule reproduction du visible. Il ne s'agit pas seulement pour lui de *prendre le visible* comme le fait la photographie que la nature chasseresse met toujours en éveil, c'est-à-dire sans cesse aux aguets de toutes les occasions qui s'offrent au marcheur. Il s'agit, plus fondamentalement, de « rendre visible » selon la fameuse formule de Paul Klee dans son *Confession créatrice* de 1920, c'est-à-dire de travailler à montrer la genèse de la première fois d'un voir sans revoir, d'un voir dans la pure visibilité que les artistes et théoriciens du XIXe et du XXe siècles européens ont essayé de mettre en œuvre et d'explorer.

Or, ce voir « est un avoir à distance »,⁶⁹ une possession qui n'a rien de tactile parce que si c'était le cas elle serait celle d'un aveugle. La main du peintre n'est pas

celle qui tâtonne ; elle est celle qui *fait* et qui, en faisant, donne existence à distance comme le dit Merleau-Ponty à « la voluminosité du monde ».⁷⁰ Pour ce faire, le geste manuel du peintre est apte à rendre le temps des choses que la photographie immobilise de l'extérieur en détruisant « le dépassement, l'empiétement, la 'métamorphose' du temps que la peinture rend visible au contraire ».⁷¹ Ce sont cette voluminosité à distance et ce temps énergétique intérieur des choses qui frappent Ruskin devant *Long Ships Lighthouse, Land's End* de Turner (tableau de 1834) en citant Wordsworth :

'Soyez une présence ou un mouvement - une chose et une seule, parmi toutes celles qu'il y a ici ; tandis que les brumes qui flottent et les vapeurs de pluie font surgir des formes et des fantômes des rochers et de la terre, aussi vite qu'un musicien fait s'éparpiller les notes avec un instrument'. Il n'y a que Turner et la nature qui en soient capables.⁷²

La lecture de Ruskin critique d'art, diariste, poète, orologue, daguerréotypeur littéraire, donnerait à voir qu'il est aussi capable lui-même de cette présence en mouvement. Capable d'être un œil - un œil européen, j'ai essayé de le montrer - par le maniement, subtil, vivant, libre, léger, désinvolte au sens de Baldassare Castiglione,⁷³ de l'appareil le plus léger : « l'appareil du scribe ».⁷⁴

⁶⁷ *Works*, 20: 96.

⁶⁸ Mallarmé 1998, 325.

⁶⁹ Merleau-Ponty 1964a, 68.

⁷⁰ Merleau-Ponty 1964b, 27.

⁷¹ Merleau-Ponty 1964b, 80-1.

⁷² *Works*, 3: 405.

⁷³ Le mot de *Sprezzatura* (la dissimulation de l'art comme le degré le plus haut de l'art) est forgé par lui. Voir Castiglione 1991.

⁷⁴ Mallarmé 2003, 171.

Bibliographie de John Ruskin

Les références aux œuvres de Ruskin renvoient au volume et à la page de:

Cook, E.T.; Wedderburn, A. (eds) (1903-1912). *The Works of John Ruskin*. Library Edition, 39 vols. London: George Allen.
<https://www.lancaster.ac.uk/the-ruskin/the-complete-works-of-ruskin/>.

Works, 3-7: *Modern Painters I-V*. | 9-11: *The Stones of Venice I-III*. | 15: *The Elements of Drawing, The Elements of Perspective, The Laws of Fésole*. | 17: *Unto this Last, Munera Pulveris, Time and Tide*. | 18: *Sesame and Lilies, The Ethics of Dust, The Crown of Wild, Letters on Public Affairs (1859-1866)*. | 20: *Lectures on Art, Aratra Pentelici*. | 26: *Deucalion*. | 29: *Fors Clavigera, Letters 73-96 (1877-1884)*. | 35: *Praeterita, Dilecta*. | 36: *The Letters of John Ruskin I (1827-1869)*.

Bibliographie générale

- Antoine, P. (2006). « Ceci n'est pas un livre. Le récit de voyage et le refus de la littérature ». *Sociétés et représentations*, 21, 45-58.
- Baudelaire, C. (1975). « Mon cœur mis à nu ». *Œuvres complètes*, t. 1. Paris: Gallimard.
- Bergson, H. (1959). « Le Rire ». *Œuvres*, édition du centenaire. Paris: Presses Universitaires de France.
- Carus, C.G. (2003). *Neuf lettres sur le paysage*. Trad. par E. Dickenherr, A. Pernet et R. Rochlitz. Paris: Klincksieck.
- Castiglione, B. (1991). *Le livre du courtisan*. Trad. par A. Pons. Paris: Flammarion.
- Claudé, P. (1946). *L'œil écoute*. Paris: Gallimard.
- Cormenin, L. de (1852). *La lumière*, 25, 12 juin.
- Courbet, G. (1950). *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, vol. 2. Genève: Pierre Caillé éditeur.
- Fiedler, K. (2003). *Sur l'origine de l'activité artistique*. Trad. sous la dir. de D. Cohn. Paris: Éditions Rue d'Ulm.
- Gautier, T. (1981). *Voyage en Espagne*. Paris: Gallimard.
- Gombrich, E. (1971). *L'Art et l'illusion*. Trad. par G. Durand. Paris: Gallimard.
- Junod, P. (2004). *Transparence et opacité. Essais sur les fondements théoriques de l'art moderne*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- Lebensztejn, J.-C. (1990). *L'art de la tache*. Montélimar: Éditions du Limon.
- Locke, J. (1972). *Essai philosophique concernant sur l'entendement humain*. Trad. par M. Coste. Paris: Librairie J. Vrin.
- Mallarmé, S. (1998). *Écrits sur l'art*. Paris: Flammarion.
- Mallarmé, S. (2003). *Œuvres complètes*, t. 2. Paris: Gallimard.
- Marion, J.-L. (2014). *Courbet ou la peinture à l'œil*. Paris, Flammarion.
- Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le Visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- Nadar, F.T. (1994). *Quand j'étais photographe*. Paris: Le Seuil.
- Nietzsche, F. (1964). *La Généalogie de la morale*. Trad. par H. Albert. Paris: Gallimard.
- Proust, M. (2011). « Préface ». Ruskin, J., *La Bible d'Amiens*. Paris: Rivages poche, 11-105.
- Rouillé, A. (1989). *La Photographie en France, textes et controverses, une anthologie, 1816-1871*. Paris: Macula.
- Ruskin, J. (1956). *The Diaries of John Ruskin*. Edited by J. Evans and J.H. Whitehouse. 2 vols. Oxford: Clarendon Press.
- Ruskin, J. (2013). *Écrits sur les Alpes*. Textes réunis et présentés par E. Sdegno et C. Reichler, trad. par A. Héléard. Paris: PUPS.
- Schopenhauer, A. (1984). *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Trad. par A. Burdeau. Paris: PUF.
- Shama, S. (1999). *Le paysage et la mémoire*. Paris: Le seuil.
- Spies, W. (2007). *L'œil, le mot*. Trad. par F. Joly et J. Torrent. Paris: Christian Bourgeois éditeur.
- Wiesing, L. (2014). *La visibilité de l'image. Histoire et perspectives de l'esthétique formelle*. Trad. par C. Maigné. Paris: Librairie J. Vrin.
- Wölfflin, H. (1997). *Réflexions sur l'histoire de l'art*. Trad. par Cl. et M. Raymond. Paris: Flammarion.
- Zola, É. (2012). *Correspondance, choix de lettres*. Présentation, notes, notices, bibliographie et index par Alain Pagès. Paris: Flammarion.