

I n t r o d u c t i o n

« Les détails ! dit Rimski en frappant la table d'un coup de presse-papiers. »

Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*.

Voir, n'est-ce pas savoir? Cette question oratoire posée incidemment par un personnage de Balzac semble n'être qu'un détail de *La Peau de Chagrin*. Pourtant, cette formule souligne un aspect majeur du rapport au savoir au XIX^e siècle : l'exigence d'appuyer toute connaissance sur l'observation du visible dont découle le potentiel de l'image à transmettre un savoir. L'équivalence posée entre voir et savoir invite à s'interroger autant sur la nature du regard que sur celle de la connaissance retirée du visible ou sur les exigences à l'égard des représentations. Le questionnement est d'autant plus vif que, depuis lors, l'évidence de cette équivalence a été fortement remise en cause, notamment par les découvertes de la physique quantique qui ont commencé, dès le début du XX^e siècle, à gruger la confiance en l'observation. Aussi éloignée de la nôtre que nous paraisse cette conception du savoir, elle en est pourtant à l'origine et, à ce titre, elle est fondamentale pour comprendre la constitution du savoir dans la pensée moderne.

Au cœur de l'articulation entre voir et savoir, au XIX^e siècle, se trouve la notion de détail, véritable paradigme de la perception visuelle qui a cristallisé les aspirations liées à l'observation rapprochée, mais qui en a aussi exaspéré les paradoxes. En effet, si connaître une chose implique de l'observer dans les moindres détails, la vision rapprochée fragmente inexorablement son objet ; bien qu'il tende à l'unité, le regard s'attachant au détail ne peut l'empêcher de proliférer. L'attention portée au détail contrarie le besoin d'adopter un point de vue général et d'élaborer une synthèse, deux réflexes hérités d'habitudes perceptuelles plus anciennes. Dès lors, bien qu'il soit censé garantir la connaissance d'un objet, le détail l'expose au risque de la dislocation. Dans la mesure où il rend problématique le rapport entre voir et savoir, ce paradoxe du détail occupe une place prépondérante dans l'histoire du

regard au XIX^e siècle. Il investit toute la réflexion sur l'image et, en particulier, sur l'image photographique qui est apparue à cette époque. Ainsi, alors que certains ont d'emblée loué l'extraordinaire capacité de la photographie à rendre compte de tous les détails, d'autres y percevaient une prolifération de détails inutiles rendant l'image photographique confuse et la bannissant du domaine des beaux-arts.

En vertu du lien qu'il établit entre le visible et la connaissance, le XIX^e siècle s'est doté de nombreux outils et dispositifs pour appréhender le monde par le regard : photographies, microscopes, stéréoscopes, panoramas, albums et atlas illustrés, expositions, géoramas, etc. Permettant la création et la diffusion de nouvelles images, les développements techniques ont confronté les contemporains non seulement à la grande variété des modes de représentation, mais aussi à une multiplication des rapports de proportion. Le monde visible a été fragmenté et transposé en un grand nombre d'échelles, ce qui a rendu problématique l'appréhension de l'ensemble. Les modalités du rapport entre le détail et le tout ont donc fait l'objet, au cours du siècle, de considérables modifications à mesure que se développait l'imaginaire d'un détail caché, susceptible de renseigner l'observateur sur la nature du tout. Opérant par voie métonymique, le détail permet de connaître un ensemble bien plus large que lui-même, de renseigner sur le tout dont il est retranché. C'est ce qu'exemplifient à merveille les romans policiers où le criminel est démasqué par un enquêteur attentif. Le détail a ainsi acquis un statut de trace témoignant de l'existence d'une autre réalité, d'une cause opérante et non mentionnée qu'il fait apparaître.

Ce potentiel épistémologique du détail lui a permis de s'imposer parmi les critères de valorisation de l'image. En effet, considérer que le détail pouvait renseigner sur l'objet représenté dotait les images au rendu détaillé d'une considérable valeur documentaire. Cependant, le détail n'est pas moins paradoxal lorsqu'il s'agit d'apprécier la valeur esthétique de l'image, en particulier, de l'image photographique : pour beaucoup, la valeur artistique de l'image était inversement proportionnelle à sa valeur documentaire en raison de la nécessité pour l'artiste d'idéaliser son sujet, de prendre des distances par rapport au réel en bannissant les détails qui étaient alors jugés triviaux. Ce point de vue a trouvé de nombreux contempteurs parmi les tenants du réalisme, mais, même pour ces derniers, la question du choix et du rendu des détails restait épineuse.

Problématisant le rapport entre voir et savoir, cette notion remet aussi en cause l'équivalence entre le réel et la représentation qui, au XIX^e siècle, se mesurait à l'aune du détail. Le détail se trouve alors impliqué dans une réflexion sur la ressemblance des représentations, engagée par les différents réalismes et attisée par les développements de la photographie. Alors que s'instituait une crise de la *mimesis* au cours de laquelle la nécessité et les critères de la ressemblance étaient réévalués, le détail

s'est imposé comme un outil théorique majeur pour l'appréhension des images : devenant un argument capital pour les critiques qui évaluaient les représentations, il se trouvait placé au cœur des enjeux esthétiques et idéologiques du temps.

Depuis le savoir dispensé par l'image jusqu'à ce que l'on appelait alors la « vérité » de la représentation, le détail sous-tend les différentes conceptions du rapport entre le réel et la représentation. À ce titre, il occupe une place essentielle, non seulement dans la réflexion des critiques d'art, mais aussi dans celle des artistes et des auteurs qui, dans leurs représentations, réinvestissent les différentes fonctionnalités du détail, comme, par exemple, sa faculté à initier un effet de réel. Pour confirmer le poids des enjeux esthétiques du détail au XIX^e siècle, il suffit de faire résonner quelques voix célèbres : Ingres qualifie les détails de « petits importants qu'il faut mettre à la raison », Baudelaire redoute « l'émeute de détails » tandis que Balzac juge que le roman doit être « vrai dans les détails » et que Zola affirme son « hypertrophie du détail vrai ».

Partie prenante d'une réflexion sur l'image, sur l'art et la science, le détail est un vecteur privilégié pour accéder à l'intimité du XIX^e siècle et aux divers types d'associations qui gouvernaient alors la pensée et la perception. L'étude de cette notion dans son contexte d'énonciation permet de saisir l'ensemble des présupposés qui se cristallisent autour d'elle et la façon dont ils s'articulent entre eux. Interroger les *a priori* dont s'accompagne l'emploi du détail dans l'appréhension d'une représentation visuelle offre la possibilité de dégager les éléments d'une histoire du regard, mais aussi, de manière plus générale, d'une histoire culturelle du XIX^e siècle.

Parce qu'il témoigne de la singularité d'une perception, le détail est un objet historique aussi riche qu'insaisissable. Soumis à une étude historique menée exclusivement sur les images, il pourrait conduire inéluctablement à l'anachronisme. Le détail n'existant qu'à travers l'opération visuelle, le regard qui l'a retranché du tout, tenter de faire son histoire à travers l'analyse du rendu des images n'informerait que sur les présupposés d'un regard actuel. En revanche, l'analyse de documents écrits susceptibles de renseigner sur la réception des images, sur l'élaboration du détail en tant que notion et sur les tensions qui alimentent la problématisation du détail, peut pallier le manque de sources quant à l'histoire de la perception et faire apparaître la façon dont elle a été nourrie par la réflexion sur le détail menée au XIX^e siècle. Appréhendé en tant que notion problématisée dans les textes, le détail met en évidence les raisonnements par lesquels la perception visuelle a été construite et théorisée à l'ère de la photographie.

La réflexion générale sur les enjeux du détail au XIX^e siècle est enrichie par une autre approche, à une autre distance, consistant à envisager un ensemble – la notion de détail – à travers l'analyse des occurrences du mot dans une série de cas circonscrits. Cette méthode est redevable à la conception du lien entre le

tout et les parties qui s'est développée au cours du XIX^e siècle, de sorte que cet ouvrage s'inscrit dans la lignée de ce que les Goncourt, lorsqu'ils commentent l'œuvre de Gautier, présentent comme une tendance majeure de leur époque : la substitution du particulier au général. C'est justement la trace de cette tendance qu'il s'agit de suivre ici afin de vérifier, jusque dans la méthode choisie, l'hypothèse selon laquelle le détail, apparu comme opérateur théorique pour appréhender les images, a contribué à transformer profondément et durablement le contexte épistémologique qui l'a fait naître. Par exemple, la définition du terme *détail* proposée d'emblée s'inspire des recherches de plusieurs théoriciens ; elle considère le détail comme le fruit d'un acte de perception qui en conditionne non seulement l'essence, mais aussi la fonction. Or, cette conception du détail, qui est opérationnelle pour nous aujourd'hui, n'a pas toujours été la première acception du mot. Elle était cependant contenue en germe dans la définition du détail comme « circonstance particulière d'un récit¹ ». En effet, toute circonstance d'un récit, ou d'une scène dont le récit voudrait rendre compte, doit être perçue et isolée de l'ensemble avant d'y retourner et de s'y mesurer. En permettant de faire apparaître précisément ce en quoi la pensée actuelle est redevable à la notion de détail telle qu'elle était conçue au XIX^e siècle, la mise en abyme éclaire et justifie l'intérêt que l'on porte aujourd'hui au détail tout en rendant signifiante la méthode historique mise en œuvre pour en rendre compte.

La notion de détail confronte celui qui l'examine au même problème que l'intérêt pour le détail visuel : le choix de la bonne distance et le risque de perdre l'ensemble de vue. Elle invite à alterner les considérations propres à chaque cas avec des réflexions plus générales sur le régime épistémologique dans lequel s'exerce la perception. Puisque, autant le dire d'emblée, il n'y a pas de bonne distance pour examiner le détail, il faudra s'appliquer à instaurer une oscillation entre la partie et le tout, sorte de *vibrato* perceptif et conceptuel de l'analyse cherchant à approcher une justesse impossible à atteindre. C'est ainsi seulement que peut être surmonté le paradoxe selon lequel l'attention rapprochée portée au détail, tout en constituant un fondement du savoir, fait courir le risque de la dislocation ou de la disparition pure et simple de l'objet observé.

Orienté par l'hypothèse selon laquelle l'apparition de la photographie a stimulé l'affirmation du détail comme outil théorique pour l'appréhension des images, ce parcours au sein des écrits sur l'art et la photographie de la seconde moitié du XIX^e siècle accorde au discours sur le nouveau médium le statut d'un fil d'Ariane. Cependant, mettre en évidence l'existence d'une « ère de la photographie » implique de souligner les transformations sous-terraines opérées par ce

• 1 – Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1881.

nouveau médium². Ainsi, le détail sera tout d'abord envisagé à travers le débat mené en 1859 au sujet de la concurrence entre la gravure et la photographie dans le domaine de la reproduction d'œuvres d'art, dont le statut oscillait alors entre art et document. Ensuite, l'étude des enjeux du détail dans les techniques d'identification des œuvres telles que la méthode du *connoisseurship* de Giovanni Morelli permettra notamment de mesurer son rôle dans la constitution de l'histoire de l'art comme discipline autonome. L'analyse des textes abordant les portraits de Disderi montrera ensuite comment ces images ont exacerbé le rapport métonymique entre les détails de l'apparence et l'origine sociale des portraiturés à une époque où la physiognomonie faisait encore de nombreux adeptes. Après avoir examiné les enjeux artistiques, scientifiques et sociaux du détail, on s'attachera au statut de témoignage historique que peut revêtir le détail en comparant la réception du *Panorama de Solferino*, inauguré en 1865 et la genèse de *Salammbô* de Flaubert. Le parcours tracé conduira ensuite à s'intéresser à l'exposition et au rapport entre le détail et la totalité qu'instaure ce dispositif; cette question sera envisagée à deux échelles différentes à travers le croisement des commentaires portant sur l'accrochage de l'*Exposition universelle de 1867* et de la réception critique des toiles de Gérôme présentées lors de cet événement. Enfin, à travers un large corpus de romans sur l'art allant de Balzac à Proust, de la « muraille de peinture³ » au « petit pan de mur jaune⁴ », il s'agira de considérer les récits relatant l'expérience de la matière picturale à laquelle aboutit inmanquablement toute observation rapprochée d'un tableau.

L'étude de ces situations spécifiques où la question du détail joue un rôle structurant et problématique permettra donc de mettre en lumière plusieurs aspects de l'histoire culturelle du XIX^e siècle. Cependant, le détail étant un objet paradoxal, il est, comme l'a écrit Daniel Arasse, réfractaire à « une prise conceptuelle sûre⁵ »; aussi, faut-il compenser la nature fuyante de l'objet par un travail rigoureux de définition de la notion dont on observera, tout au long du XIX^e siècle, la réception et les efforts de conceptualisation auxquels elle a donné lieu.

-
- 2 – Il s'agit d'une des thèses défendues par Philippe ORTEL dans son ouvrage *La Littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
 - 3 – Honoré DE BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu* [1832], Paris, Gallimard, 1994, p. 66.
 - 4 – Marcel PROUST, « La Prisonnière », *À la recherche du temps perdu* (tome III), Paris, Gallimard, 1987, p. 468.
 - 5 – Daniel ARASSE, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 11.