



Études photographiques

4 | Mai 1998

Photographie et hallucination/L'utopie
chronophotographique

Les lucarnes de l'infini

Denis Pellerin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/156>
ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 1998
ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Denis Pellerin, « Les lucarnes de l'infini », *Études photographiques* [En ligne], 4 | Mai 1998, mis en ligne le 18 novembre 2002, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/156>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

Propriété intellectuelle

Les lucarnes de l'infini

Denis Pellerin

1 " Des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini. "

2 Charles Baudelaire, *Salon de 1859*.

3 Sujette aux caprices de la mode, gênée depuis l'origine dans son essor par l'intermédiaire optique nécessaire à sa production, défendue malgré cela par une poignée d'irréductibles éparpillés de par le monde¹, la stéréoscopie semble connaître actuellement un regain d'intérêt tant dans les médias que chez les artistes contemporains et les gens d'images. Au moment où, emboîtant le pas à la Bibliothèque nationale de France, des institutions aussi sérieuses que le musée Niépce de Chalon-sur-Saône, le Louvre ou le musée Carnavalet se penchent sur le relief et ses productions photographiques ou cinématographiques², force est de constater que jusqu'alors, ce chapitre important de l'histoire de l'image avait été plutôt négligé. Dès sa genèse, pourtant, cette image particulière avait divisé ses rares critiques en farouches partisans, qui y voyaient le comble de l'art photographique, ou en adversaires acharnés, qui considéraient le stéréoscope comme le comble d'un réalisme forcené touchant à l'obsécinité. En dépit de l'aveuglement occasionné par la colère et la partialité, c'est à l'un des plus célèbres détracteurs du stéréoscope, Charles Baudelaire, que l'on doit d'avoir entrevu le véritable caractère de cet étrange instrument qui, contrairement à l'idée reçue, ne donne pas à voir plus de réel mais transporte le spectateur vers un ailleurs bien au-delà de la simple réalité. [p. 27]

Une mauvaise réputation

4 L'origine du désintérêt quasi général des critiques et des historiens pour le stéréoscope remonte aux toutes premières années du procédé et n'a cessé depuis d'être alimenté par divers facteurs, d'ordre social ou technique.

5 Bien qu'ayant eu pour marraine la reine d'Angleterre en personne³, le stéréoscope eut sans doute la malchance de descendre trop rapidement des salons de l'aristocratie pour se répandre dans les classes de la bourgeoisie aisée puis de la petite bourgeoisie, où son coût peu élevé le mit à portée d'un nombre important d'admirateurs, mais lui fit perdre ses lettres de noblesse et entraîna le désintérêt des amateurs fortunés. De plus, à l'époque

où les contemporains du collodion se demandaient encore si la photographie avait sa place parmi les arts, la production d'épreuves stéréoscopiques était déjà entrée dans une phase industrielle de masse⁴, circonstance aggravante qui la fit immédiatement dédaigner par les artistes adeptes du grand format et des tirages soigneusement limités. Même s'il n'est pas exagéré de dire que, au début du procédé du moins, presque tous les photographes s'essayèrent au relief, il n'en demeure pas moins que le stéréoscope attira peu de grands artistes.

- 6 L'image en relief souffrit également des débats techniques qui opposèrent, au cours de ses premières années d'existence, les partisans d'un écartement des objectifs approximativement équivalent à la distance interpupillaire⁵ et les défenseurs d'un déplacement latéral variable, pouvant aller jusqu'au quart de la distance sujet-appareil⁶. Pour finir, la stéréoscopie fut pendant très longtemps et reste encore actuellement, il faut le reconnaître une technique difficile, exigeant patience, minutie et rigueur. En effet, si ses productions renferment de nombreux chefs-d'oeuvre, le public a surtout retenu les vues impossibles à fusionner, les montages peu soignés, les barbouillages parfois criards appliqués sur les épreuves⁷, quand il ne garde pas en mémoire les trop nombreuses images pornographiques qui circulaient sous le manteau et qu'encourageait le dispositif même du stéréoscope (un spectateur isolé du monde extérieur regardant à travers deux oculaires comme à travers le trou d'une serrure⁸). Toutes ces raisons, auxquelles il convient d'ajouter la paresse des spectateurs que rebutait l'intermédiaire optique obligatoire, firent à la stéréoscopie une réputation exécrationnelle, dont elle a bien du mal à se défaire. [p. 28]

Jouet scientifique ou trou obscène ?

- 7 C'est Baudelaire qui, dans ce qu'il croyait être un trait fatal, nous a livré la définition la plus succincte et la plus exacte de cet instrument hors du commun. Au cours de l'année 1853, alors que ce dernier n'était encore considéré que comme une curiosité de laboratoire, le poète, dans un texte intitulé "Morale du joujou", avait accordé quelques lignes indifférentes à cet appareil qu'il qualifiait alors de "jouet scientifique".
- 8 "Le principal défaut de ces joujoux est d'être chers. Mais ils peuvent amuser longtemps et développer dans le cerveau de l'enfant le goût des effets merveilleux et surprenants. Le stéréoscope, qui donne en ronde bosse une image plane, est de ce nombre. Il date maintenant de quelques années⁹."
- 9 Quelque temps plus tard, s'emportant contre la photographie dans son célèbre *Salon de 1859*, il fustigeait violemment le stéréoscope dans cette phrase maintes fois citée : "Des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini¹⁰." Le critique qui acceptait que la photographie fût reléguée au rang d'humble servante des arts, ne voulait pas reconnaître au stéréoscope d'autre statut que celui de simple jouet éducatif. Pourtant, sa diatribe de 1859 contient en germe ce qui constitue l'originalité du stéréoscope.
- 10 Pour comprendre la première moitié de la phrase de Baudelaire, il importe d'avoir vu ou lu des descriptions de ces premiers appareils et [p. 29] de la manière de les utiliser. Dans un article daté du 27 mars 1858, Ernest Lacan, rédacteur du journal *La Lumière*, écrit qu'il "faut placer le stéréoscope verticalement pour que les rayons lumineux viennent frapper l'image, ce qui oblige à courber la tête d'une façon fort inconfortable". Baudelaire remplace cependant les termes "oculaires" ou "prismes", plus exacts, par le mot "trous", sans doute à cause de sa connotation obscène ou voyeuriste, pour introduire le

paragraphe suivant qui traite justement des vues pornographiques circulant parmi les élèves des écoles ou dans les salons du beau monde.

La vérité au fond du puits

- 11 Voici donc l'observateur courbé sur les oculaires de son instrument comme on se penche au-dessus d'un puits pour en apercevoir le fond, son reflet dans le miroitement de l'eau dormante, ou encore pour y chercher l'illusoire vérité qui, dit-on, s'y cache¹¹. Les représentations plus tardives de bourgeois occupés à regarder dans des stéréoscopes montrent ces derniers tenant l'appareil horizontalement¹² ce qui permet à Rosalind Krauss¹³, dans son article sur "Les espaces discursifs de la photographie", de parler de "tunnel stéréoscopique". Mais, puits ou tunnel, le regard perce les ténèbres de la même façon pour chercher à voir ce qui se trouve à l'autre extrémité. Pour le bourgeois du XIX^e, écrivait Baudelaire avec ironie, l'art véritable "est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature¹⁴". On imagine donc aisément avec quelle délectation le "contemplateur stéréoscopique¹⁵" devait jouir du réalisme qu'était censée lui procurer l'image en relief, avec sa dimension supplémentaire et tous les détails invisibles ou négligés lors de notre confrontation avec la réalité matérielle, en perpétuelle évolution que le regard peut fouiller avec minutie et sur lesquels il peut s'attarder à loisir. L'abbé François Moigno¹⁶, vulgarisateur scientifique et grand défenseur du stéréoscope, assurait que "pour tout homme qui ne s'effarouche pas du progrès, dont l'esprit n'est pas assez inerte pour s'offenser des [p. 30] nouveautés qui exigent de lui quelques efforts, le stéréoscope sera toujours un instrument merveilleux, qu'on ne saurait trop admirer et propager. Que suppose-t-il en effet ? Deux bonnes épreuves photographiques. Qu'ajoute-t-il à ces épreuves belles en elles-mêmes ? L'espace, le relief, la réalité, enfin, de la nature¹⁷."

Tout n'est qu'illusion

- 12 Vantée comme réaliste et naturelle, l'image stéréoscopique n'est cependant rien d'autre qu'une apparition, une hallucination de nos sens, une simple illusion de réalité qui n'existe que par un *effort* de notre volonté. Car si le daguerréotype stéréoscopique, l'épreuve binoculaire sur verre ou le stéréogramme sur carton sont des entités observables, tangibles, manipulables, étiquetables et catalogables, l'image en relief ne possède quant à elle aucune existence physique. C'est une image virtuelle, ou plus précisément "la reconstruction technique d'un monde déjà reproduit, fragmenté en deux modèles non identiques qui préexistent à leur perception sous une forme unifiée ou tangible¹⁸". Il est vrai que les quelques rares critiques qui nous ont livré leurs impressions sur les épreuves binoculaires ont insisté sur cette quasi-tangibilité des images observées : "Étendez la main, et vous allez toucher sa robe soyeuse", écrivait Ernest Lacan¹⁹, en décrivant un portrait de femme pour le stéréoscope. Pourtant, la main tendue de l'observateur se referme sur le vide. Seul son regard et son esprit traversent l'épaisseur des oculaires et s'il veut saisir ce qu'il aperçoit, son front rencontre le bord de l'appareil comme le crâne du badaud heurte la vitrine vers laquelle il se penche pour mieux examiner l'objet de sa convoitise.

Fenêtre dormante²⁰

- 13 Si, lors du montage d'un couple stéréoscopique quelconque, on prend soin de placer les points homologues des premiers plans à une [p. 31] distance légèrement supérieure à celle des bords verticaux du cadre mais inférieure à l'écartement de tous les autres points homologues de l'image, celle-ci sera perçue comme rejetée en arrière du support qui pourtant opaque dans le cas des stéréogrammes sur carton ou des daguerréotypes

paraîtra alors aussi transparent qu'une vitre²¹. Ernest Conduché, contemporain de Baudelaire et de Brewster, se demandait déjà d'où provenait cette sensation du relief " si complète que deux images prises au daguerréotype, en se fondant en une seule sous l'action binoculaire de l'instrument, provoquent immédiatement l'idée de l'objet fidèlement reproduit par le tableau daguerrien, et non l'idée de surface portant son image²² " .

- 14 Apaisante pour la vue et pour l'entendement, la *fenêtre* stéréoscopique c'est le nom qu'on lui donne n'est cependant pas de celles à travers lesquelles on se penche. Obstinement fermée, elle ne permet aucune évasion physique dans l'image. Mais si, à la différence d'Alice au pays des merveilles, le corps de l'observateur, ancré dans son fauteuil et dans son époque, ne peut passer de l'autre côté du miroir, son imagination franchit sans difficultés et le temps arrêté et l'espace clos qui font obstacle à son enveloppe charnelle.
- 15 " Celui qui regarde au-dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir et lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie²³. "
- 16 S'appliquant parfaitement au stéréoscope (le regard du spectateur traverse le verre des oculaires puis le tunnel stéréoscopique pour atteindre l'image éclairée soit par transparence s'il s'agit d'une vue sur verre, soit par réflexion dans le cas d'un stéréogramme sur carton), ces lignes qui célèbrent les fenêtres fermées sont de la plume du même Baudelaire qui dénonçait les adorateurs du stéréoscope penchés sur les oculaires. Arrêtons-nous maintenant sur les derniers mots, pour le moins étranges, de cette citation désormais familière : " les lucarnes de l'infini ". Nous avons laissé notre observateur la tête penchée au-dessus d'un trou noir et obscur et nous le retrouvons regardant à travers une lucarne, cette " petite fenêtre pratiquée au toit d'un bâtiment pour donner du jour, de l'air, à [p. 32] l'espace qui est sous un comble²⁴ ". À travers la lucarne, l'oeil aperçoit la cime des arbres et les toits des maisons, domine l'horizon et embrasse surtout l'immensité du ciel qui, la nuit, s'illumine d'une infinité d'étoiles. Ce que l'on voit par la lucarne est, par définition, hors de portée, inaccessible, comme ce que l'on aperçoit dans un stéréoscope. Comme la lucarne, le stéréoscope met en lumière l'épreuve que l'observateur y a glissée ; comme elle, il apporte de l'air aux différents plans de l'image et permet au spectateur de découvrir un monde étrange qu'il domine entièrement de sa volonté, qui n'existe même que par celle-ci, mais auquel il n'a pas accès²⁵. La lucarne, c'est aussi un poste d'observation privilégié sur la vie, souvent associé à l'idée que l'on se fait de cette bohème des poètes et des artistes tout juste assez fortunée pour se loger dans les combles²⁶. C'est sans doute à travers l'une de ces ouvertures, " par-delà des vagues de toits ", que Baudelaire voyait cette " femme mûre, ridée déjà, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte en pleurant²⁷ ". À la même époque, de l'autre côté de l'océan Atlantique, l'essayiste Oliver Wendel Holmes²⁸ disait d'une vague silhouette de femme aperçue dans un stéréogramme représentant le puits de David à Hébron qu'elle lui avait déjà fait écrire une centaine de biographies en " imagination²⁹ " .
- 17 L'image stéréoscopique n'est pas, en effet, cette grossière imitation de la réalité que l'on évoque trop souvent. Elle est taillée dans la même matière que nos rêves. Produit du cerveau de l'observateur, elle est, comme lui, égoïste et personnelle³⁰. De même que le

rêve s'estompe [p. 33] dès que le dormeur ouvre les yeux, l'image en relief disparaît aussitôt qu'on éloigne l'appareil ou qu'on en retire l'épreuve. Tout comme le rêve est "frotté de réel"³¹, l'image en relief naît d'une émanation physique de ce même réel, représenté par les deux épreuves. Enfin, pareil au dormeur qui crée et subit en même temps son rêve, sans pouvoir y prendre part physiquement, le contemplateur stéréoscopique, esprit désincarné³², flotte dans l'image, la peuple de son imaginaire mais n'y pénètre jamais entièrement.

18 Il ne faudrait pas croire que les contemporains de Baudelaire aient été dupes de ces apparences de réalité qu'ils achetaient à la douzaine. Ernest Lacan, spécialisé dans les commentaires des épreuves stéréoscopiques de la maison Gaudin, qui éditait aussi le journal *La Lumière*, dit, à propos de "scènes de moeurs pleines de vérité" publiées par ses employeurs :

19 "On me répondra sans doute que salon, boudoir et cabinet de toilette ne sont autre chose que des décors en carton peint, arrangés avec art, et que les charmantes figures qui s'y encadrent sont tout simplement des modèles à tant de l'heure [...]. Je n'en crois rien, et tous ceux qui verront ces épreuves penseront comme moi ; et d'ailleurs si c'est une illusion, je tiens à la conserver ; il n'y a en réalité que cela de bon dans la vie"³³.

20 "Rien de tout cela n'est réel. C'est un rêve !", disait pareillement le personnage de Claude dans l'un des films les plus oniriques de René Clair³⁴. "Quelle est la différence si vous êtes heureux ?", lui répondait sa partenaire. À l'instar d'Ernest Lacan, de Claude ou de Suzanne, le [p. 34] spectateur n'ignore rien de l'illusion qui lui est offerte. Il l'accepte, comme il feint de croire que les êtres qui se meuvent sur la scène du théâtre sont des personnages réels auxquels les acteurs ne font que prêter leurs traits et leurs voix. Mais à la différence du rêveur, le contemplateur stéréoscopique possède dans l'instrument même qu'est le stéréoscope la clef de ses songes. Chaque fois qu'il glisse une image dans l'appareil il peut, par une véritable opération de "transsubstantiation"³⁵, accéder à sa propre vision du réel, à l'au-delà de son choix, et répéter l'opération autant de fois qu'il le désire.

Fenêtre sur l'au-delà

21 Si la majorité des éditeurs d'épreuves stéréoscopiques visaient surtout à la vente en grande quantité des images qu'ils produisaient et se souciaient peu de leur contenu, réel ou supposé, certains avaient néanmoins compris le potentiel évocateur du stéréoscope et son fort pouvoir d'évasion vers un ailleurs au-delà de la simple vision. La sensibilité culturelle particulière des Anglais et des Français qui dominaient alors le monde de la stéréoscopie s'affiche clairement dans les diverses images proposées pour parvenir à cette fin.

22 Chez nos voisins d'outre-Manche, ces incursions vers l'au-delà se traduisent, assez naturellement, par la prolifération d'images peuplées d'esprits et de fantômes. L'idée en revenait à David Brewster en personne, qui, dans un ouvrage publié en 1856, conseillait aux photographes une méthode pour obtenir, à l'aide d'une exposition écourtée, des fantômes en relief et entraîner ainsi le spectateur dans le domaine du surnaturel³⁶. [p. 35] De nombreuses scènes composées, portant les titres évocateurs de "Rêve du soldat" ou "Rêve de l'orphelin", montrent un personnage endormi, entouré des figures fantomatiques bienveillantes qui peuplent son sommeil. Sont à classer dans une catégorie légèrement différente toutes les scènes de deuil, d'enterrement ou de familles éplorées autour d'une tombe, exemptes de toute matérialisation d'esprits mais centrées sur le caractère éphémère de l'existence et la douleur provoquée par la disparition d'un être

cher. Plus étranges et plus impressionnantes sont les vues de pierres tombales photographiées dans de véritables cimetières (fig. 7. Pierre tombale de Rebecca Rogers, édité par Poulton & Son, 8,8 x 17,8 cm, v. 1865). Isolé du monde extérieur par le système optique de l'appareil, l'observateur, plongé dans un état de recueillement proche de celui qu'il peut rencontrer dans l'obscurité d'une église, affronte seul cette représentation traditionnelle de la mort et se retrouve en [p. 36] communion spirituelle avec la personne décédée qu'il ne connaît qu'à travers l'inscription qu'il découvre mais dont le destin final ressemble fatalement au sien. Également propices à l'introspection sont ces vues montrant simplement une Bible ouverte à une page précise (fig. 8. Vue anonyme anglaise, 8,2 x 17,5 cm, v. 1860). Un bougeoir, un marque-page et une montre complètent parfois ces natures mortes destinées à la méditation où importent davantage les réflexions inspirées au spectateur par le truchement du texte divin que les objets représentés.

- 23 En France, c'est souvent le plâtre et l'argile qui permettent aux artistes d'évoquer un ailleurs temporel et spirituel. D'habiles modelleurs ont ainsi reconstitué des scènes de la vie de Jésus telle que nous la raconte l'Évangile (fig. 9. "Prière de Jésus au désert", modelage de Mastroianni, édité par A. Noyer, 7,5 x 14 cm, v. 1910), quand ils ne se sont pas intéressés à celle de Satan dans son royaume des enfers (fig. 10. "Entrée de l'enfer", moulage de Habert, édité par A. Block, vue transparente colorisée, 8,8 x 17,5 cm, déposée en 1873). Si les premières séries sont à assimiler aux bas-reliefs qui représentaient, [p. 37] dans presque toutes les églises de France, les quatorze stations du chemin de croix et incitaient les chrétiens à la prière, les secondes relèvent de la pure fantaisie et de l'imagination débridée de leurs auteurs, qui mêlent aux représentations catholiques traditionnelles du séjour des damnés des figures sorties tout droit des Enfers d'Hadès et des éléments puisés dans leur quotidien, offrant ainsi leur vision personnelle de l'au-delà. Deux éditeurs essayèrent, semble-t-il, de rendre les scènes de la Bible à l'aide d'acteurs vivants³⁷, mais la rareté de ces vues tend à prouver que leurs contemporains goûtaient peu ces reconstitutions "réalistes" qui ne laissaient guère de place à l'imaginaire. Plus intéressantes, sans doute, sont les deux séries en relief consacrées à Bernadette Soubirous, photographiée peu de temps avant qu'elle ne se retire du monde dans un couvent de Nevers³⁸ (fig. 11. Anon., portrait de Bernadette Soubirous, vue stéréoscopique éditée par Billard, Perrin et C^{ie}, 8,5 x 17,7 cm, 1863). L'existence de ces images est d'autant plus remarquable qu'il y a peu de portraits de célébrités pour le stéréoscope³⁹. Nul doute que le côté hallucinatoire de l'appareil n'ait été pour quelque chose dans la décision de ces publications. Dans le stéréoscope m'apparaît en effet l'image de celle à qui la Vierge est apparue. "Celle qui a vu" devient elle-même apparition. C'est la vision mise en abyme, qui renvoie à ces lignes que Roland Barthes écrivait en ouverture de son essai sur la photographie : " Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). Je me dis alors avec un étonnement que depuis je n'ai jamais pu réduire : "Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur⁴⁰". " Le regard du spectateur qui transperce les verres du stéréoscope et plonge au-delà des yeux de cette femme agenouillée saura-t-il "voir" l'image que regarde la jeune voyante, dont les yeux dirigés vers un point vague situé hors de notre champ de vision ne fixent jamais l'objectif ? L'apparition [p. 38] de Bernadette dans le stéréoscope n'est ici qu'un simple relais vers une autre vision, un au-delà auquel les contemporains de Baudelaire croyaient en grande majorité. Pour le spectateur actuel, croyant ou non croyant, cet au-delà est, de plus, doublé d'une dimension temporelle. L'image de Bernadette surgit du passé, comme un fantôme revenant hanter les lieux de sa vie terrestre, " comme les rayons différés d'une étoile⁴¹ " qui frappent notre rétine longtemps après que cette étoile ait cessé

d'exister. À l'exemple de Roland Barthes regardant une photographie de Bethléem par Auguste Salzmann, l'observateur se trouve confronté à ces : "trois temps [qui] tourneboulent ma conscience : mon présent, le temps de Jésus [ou de Marie] et celui du Photographe [ou de Bernadette], tout cela sous l'instance de la réalité⁴²". Examinant une photographie stéréoscopique de Jérusalem, prise en direction du mont des Oliviers, Holmes notait déjà en 1861 que la ville avait certainement beaucoup changé depuis l'époque du Christ, mais "que ces courbes gracieuses à l'horizon sont les mêmes que celles sur lesquelles IL a posé ses yeux lorsque, tristement, IL s'est tourné vers Jérusalem⁴³". Pour Holmes, le stéréoscope était loin d'être le jouet décrit par Baudelaire, c'était un "don divin" qu'il aurait offert sans hésitation à des habitants d'une autre planète comme l'exemple le plus frappant de l'ingéniosité des hommes⁴⁴. Un membre de l'Institut, Jacques Babinet, y voyait quant à lui le moyen de produire "l'immortalisation physique des grandes renommées qui font la gloire des peuples⁴⁵". David Brewster lui-même allait jusqu'à dire que si son appareil était apparu plus tôt, "les héros et les sages des anciens temps, tout mortels qu'ils étaient, auraient pu être embaumés [par le stéréoscope] et seraient devenus plus impérissables que par les procédés de l'art égyptien, en [p. 39] s'incarnant dans l'immortalité stéréoscopique bien mieux que dans les hideuses momies qui sauvent à grand-peine et bien incomplètement les dépouilles des rois de la corruption universelle⁴⁶".

- 24 Le public rejeta pourtant complètement cette utilisation du stéréoscope, et le panthéon stéréoscopique renferme davantage de vues de monuments, de boulevards, de villes ou de palais que de portraits, alors que, parallèlement, abondent les scènes reconstituées inspirées de la vie des bourgeois du Second Empire. En effet, hormis quelques souverains ou hommes d'État, de rares artistes et un tout petit nombre d'auteurs⁴⁷, seules des actrices, aujourd'hui oubliées, ont eu droit à l'immortalité stéréoscopique promise. Pourquoi cette exception ? Premièrement, à cause du peu de cas que l'on faisait encore à cette époque des comédiens qui, par leur profession étaient, à l'instar des fantômes, voués aux limbes⁴⁸. Ensuite, parce que fardées et généralement revêtues du costume qu'elles portaient sur scène, le plus souvent examinées à distance ou détaillées à travers des jumelles de théâtre, ces actrices tenaient davantage de l'apparition que de la réalité. Le stéréoscope, en se limitant à recréer la vision que l'on avait eue d'elles paraissait d'un emploi naturel, alors que son utilisation avec des représentations de proches ou d'amis aurait ôté à ceux-là une parcelle de leur tangibilité, de leur réalité, voire de leur âme⁴⁹. Qu'un souverain et un président, inaccessibles au commun des mortels de par leur fonction, soient perçus comme une apparition, une simple émanation d'un pouvoir, rien de plus normal ; que des modèles payés à l'heure, des inconnues, des domestiques en quelque sorte, apparaissent grimées en bourgeoises ou en marquises Louis XV, passe encore ; mais qu'une sommité des arts, des lettres ou des sciences, un parent, un ami, un proche, se présente soudain à vos yeux comme un simple fantôme, voilà ce que n'aurait pu tolérer le public bourgeois. Celui-ci voulait bien glisser dans ses albums des représentations photographiques en pied de ses familiers au format carte de visite⁵⁰, conserver des images *post mortem* de ses chers disparus et jouer à faire tourner les tables pour évoquer les esprits des défunts, mais n'aurait jamais osé "embaumer" ou "momifier" ainsi l'un de ses pairs. Osera-t-on dire, après cela, que les adeptes du stéréoscope n'étaient épris que de réalisme ?
- 25 "Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis", écrivait Baudelaire en conclusion de son texte sur les

fenêtres. La pensée du détracteur du stéréoscope avait certainement pénétré le secret de l'image en [p. 40] relief bien au-delà des mots tracés par sa plume, mais sans doute n'avait-il pas laissé le temps à son regard de se perdre au-delà de la surface des épreuves, ni à son esprit de s'interroger sur cette hallucination. Souhaitons que d'autres yeux avides se tournent désormais avec un regard neuf et débarrassé de préjugés vers ces lucarnes de l'infini, et se penchent sur ces fenêtres dormantes au-delà desquelles " rêve la vie ".

- 26 *Denis Pellerin est l'auteur de La Photographie stéréoscopique sous le Second Empire (cat. exp.), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995, et de Gaudin frères, pionniers de la photographie (1839-1872), Chalon-sur-Saône, Société des Amis du musée Nicéphore-Niépce, 1997. [p. 41]*

NOTES

1. Le Stéréo-Club français, fondé en 1904, regroupe des passionnés de la prise de vue en relief qui organisent des projections publiques et publient un bulletin mensuel (*consultable à la SFP*).
2. " La photographie stéréoscopique sous le Second Empire " , exposition consacrée au fonds stéréoscopique du département des Estampes et de la Photographie, galerie Colbert, avril-mai 1995 ; exposition consacrée aux frères Gaudin, promoteurs du stéréoscope en France, musée Niépce, octobre 1997-janvier 1998 ; " Le relief au cinéma " , cycle de films projetés à l'auditorium du Louvre, octobre 1997.
3. Lors d'une visite à l'Exposition universelle de Londres de 1851, la reine Victoria se serait arrêtée au stand de l'opticien Jules Duboscq et aurait été charmée par le stéréoscope modèle Brewster que le fabricant français présentait. David Brewster fit réaliser par Duboscq un appareil richement décoré qu'il offrit à la reine. La mode du stéréoscope naquit de cet engouement royal et les commandes affluèrent rue de l'Odéon, siège de la fabrique Duboscq-Soleil.
4. La première du genre dans le domaine photographique, précédant de quelques années la mode des portraits cartes-de-visite.
5. De 65 à 75 mm selon les individus.
6. Pour un portrait pris à 3 m du sujet, les objectifs des deux appareils utilisés pour la prise de vue pouvaient donc être séparés de 75 cm, ce qui provoquait évidemment de nombreuses déformations, voire des monstruosité.
7. Les épreuves stéréoscopiques étaient souvent colorisées. Réalisé très finement sur les daguerréotypes et les premières épreuves transparentes, le coloriage des épreuves devint souvent grossier à mesure que s'intensifiait l'industrialisation des épreuves stéréoscopiques.
8. La magie du stéréoscope tient en grande partie à une dualité inhérente au procédé qui débute avec l'appareil lui-même, constitué de deux lentilles, se poursuit avec l'image, double elle aussi, prise de deux perspectives différentes destinées à chacun des deux

yeux, et s'achève dans le cerveau ou le couple de sensations devient une image unique perçue en trois dimensions.

9. Article paru dans *Le Monde littéraire*, 17 avril 1853.

10. Charles Baudelaire, " Le public moderne et la photographie ", *Salon de 1859, Oeuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1962, t. II, p. 617.

11. Vers la fin du XIXe siècle, la publicité pour le célèbre Vérascope de Jules Richard utilisera l'image de la Vérité toute nue assise sur la margelle d'un puits, tenant d'une main le traditionnel miroir et de l'autre l'appareil. Le texte qui accompagne ce dessin hautement symbolique précise que le Vérascope " enregistre la vérité avec la grandeur et le relief absolus ".

12. Dans ce même article où il décrit la position de l'amateur d'épreuves stéréoscopiques, Lacan signale un perfectionnement très utile, mis au point par les frères Gaudin. Il s'agit d'un réflecteur en plaqué, appliqué " au petit volet mobile dont on sait que l'ouverture des stéréoscopes est muni... Il n'est plus besoin d'incliner l'instrument ; on le place horizontalement ".

13. Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts* (trad. de l'anglais par M. Bloch et J. Kempf), Paris, Macula, 1990, p. 42.

14. Ch. Baudelaire, *op. cit.*, p. 617.

15. Expression de Jacques Babinet dans un article consacré au stéréoscope paru dans *La Lumière* le 4 août 1855.

16. François Napoléon Marie Moigno (1804-1880).

17. *Cit. in La Lumière*, 14 juillet 1855.

18. Jonathan Crary, " Les techniques de l'observateur ", *L'Art de l'observateur*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1994, p. 180-181.

19. Ernest Lacan (1829-1879) fut rédacteur en chef du journal *La Lumière* avant de fonder le *Moniteur de la photographie* qu'il dirigera jusqu'à sa mort. Il est l'homme de lettres qui a consacré le plus de pages au stéréoscope et fut un ardent admirateur de cet instrument.

20. Terme d'architecture désignant une fenêtre qui ne s'ouvre pas.

21. Ce phénomène fut décrit dès 1856 par le photographe Antoine Claudet : " M. Claudet recommande aux photographes, lorsqu'ils montent leurs images, d'avoir bien soin que les ouvertures aient leurs côtés verticaux correspondants moins distants entre eux que tous autres doubles points correspondants que ce soient du premier plan des images, ce qui peut s'obtenir aisément au moyen d'un compas... ", *La Lumière*, 23 août 1856.

22. Ernest Conduché, *La Lumière*, 9 août 1856.

23. Ch. Baudelaire, " Les fenêtres ", *Petits Poèmes en prose, op. cit.*, t. I, p. 339.

24. Définition du dictionnaire *Le Robert*.

25. On a souvent dit que le stéréoscope était pour les bourgeois du Second Empire un phénomène comparable à l'avènement de la télévision dans la société française de l'après-guerre. Curieusement, les premiers téléviseurs ont également été désignés sous les vocables de " petites " ou " étranges lucarnes ".

26. Dans l'immeuble pré-haussmannien, toutes les catégories sociales cohabitaient sous un même toit, bien qu'à des étages différents.

27. Ch. Baudelaire, " Les fenêtres ", *op. cit.*

28. Oliver Wendel Holmes (1809-1894), poète, essayiste et physicien, est l'inventeur d'un stéréoscope qui porte son nom. Il publia, entre 1859 et 1863, trois articles consacrés au stéréoscope dans la revue *American Monthly* : " The Stereoscope and the Stereograph ", " Sun-Painting and Sun-Sculpture ", " Doings of a Sunbeam ".

29. " There is before us a view of the Pool of David at Hebron, in which a shadowy figure appears at the water edge, in the right-hand farther corner of the right hand picture only. This muffled shape stealing silently into the solemn scene has already written a hundred biographies in our imagination. "
30. Les projections stéréoscopiques sur grand écran sont parfaitement au point depuis des dizaines d'années mais, curieusement, n'exercent pas la même fascination que les épreuves examinées à travers un stéréoscope, en partie sans doute parce que le choix et la durée d'examen des images sont indépendants du spectateur.
31. L'expression est utilisée à propos de la photographie par Roland Barthes dans *La Chambre claire*, Paris, Éd. de l'Étoile-Gallimard-Le Seuil, 1980, p. 177.
32. Dans son article " Sun-Painting and Sun-Sculpture ", O. W. Holmes utilise l'expression " disembodied spirits ".
33. E. Lacan, " Revue photographique ", *La Lumière*, 11 juillet 1857.
34. *Les Belles de nuit*, film dans lequel Gérard Philippe incarne le rôle d'un professeur de musique qui fuit volontairement la réalité bruyante et agressive de son environnement quotidien pour se réfugier dans ses rêves.
35. J. Cray, *op. cit.*, p. 185.
36. David Brewster, " Application of the stereoscope to purposes of amusement ", *The Stereoscope, its history, theory and construction*.
37. Une trentaine de " Scènes mythologiques et bibliques " ont été déposées par Joseph Semah et Achille Quinet en 1861.
38. Les apparitions de Lourdes eurent lieu à partir du 11 février 1858.
39. Une première série fut déposée par Louis Samson en 1863, une seconde par Paul Dufour en 1865.
40. R. Barthes, *op.cit.*, p. 13.
41. *Ibid.*, p. 126.
42. *Ibid.*, p. 151.
43. O. W. Holmes, " Sun-Painting and Sun-Picture ", *art. cit.*
44. *Ibid.*
45. J. Babinet, extraits du premier volume des *Etudes et Lectures sur les sciences d'observation et leurs applications pratiques*, *cit. in La Lumière*, 18 août 1855.
46. D. Brewster, cité par J. Babinet, *ibid.*
47. Citons, parmi les plus connus, l'empereur et l'impératrice, plusieurs présidents américains dont Lincoln, le pape Pie IX, Camille Corot, Charles Dickens, Victor Hugo, Sarah Bernhardt, Adelina Patti, sans oublier Charles Wheatstone et David Brewster.
48. Les acteurs furent longtemps considérés comme une caste de parias, fréquentables dans certains endroits et à certaines conditions seulement. L'Église catholique de France les excommuniait et leur refusait, jusque vers les années 1830, la confession, les derniers sacrements, et la messe des morts s'ils n'avaient pas abjuré publiquement leur profession avant de mourir.
49. Il existe certes des portraits d'anonymes pour le stéréoscope, mais leur nombre est négligeable par rapport à la quantité d'épreuves stéréoscopiques publiées. Ce n'est qu'avec l'apparition du gélatino-bromure et le développement de la photographie d'amateur qu'augmenta sensiblement le nombre des portraits en relief.
50. Comme son nom l'indique, le portrait carte-de-visite était un moyen d'affirmer son appartenance à un cercle d'intimes, de laisser une trace de son passage, mais aussi de se

montrer à son avantage et d'afficher sa position sociale, aussi sûrement que le faisaient habituellement titres honorifiques et mentions de décorations.