

Narcisse et la photographie. De l'objectivation à l'objectivité

1. Le photographique littéraire

Le propos de ce travail est d'interroger la manière dont certains écrivains réagissent à l'avènement du daguerréotype, et la façon dont le *photographique* (nous employons l'adjectif substantivé conformément à l'usage qu'en fait Rosalind Krauss) entre dans leur discours littéraire et critique. Les avis des écrivains confrontés aux premiers daguerréotypes et aux premières photographies sont partagés. Certains y voient la solution pour combler toutes les lacunes de la littérature : le daguerréotype est selon Jules Janin un « miroir qui garde toutes les empreintes » (1839 : 147). Théophile Gautier, de son côté, ne se contente pas de voir dans la photographie « la très-humble servante, l'esclave dévouée de l'art » (1857a : 194). Il va jusqu'à contester l'idée selon laquelle « la photographie reproduit comme un miroir les objets qu'on lui présente » (1858 : 153) : elle propose en effet, selon lui, une vision de ces objets.

D'autres sont moins enthousiastes. La photographie est très vite exécrée. Elle représente ce qu'on appelle à l'époque le monde des philistins, en somme tout ce qui s'oppose à l'art : elle est matérielle, elle est commerciale, elle demande du métier et non du génie, elle n'est qu'un miroir, et ne révèle aucune vision individuelle ou spirituelle du monde, elle n'exige ni inspiration, ni vie intérieure – c'est ainsi que la voient ses détracteurs. Le photographe, toutefois, s'efface-t-il vraiment, et laisse-t-il voir au spectateur le monde tel qu'en lui-même ? Toujours est-il que, pour Lamartine, la photographie « ne sera jamais un art, mais un plagiat de la nature par l'optique » (1858 : 410). Lamartine attaque cet art « copiste » et sans âme qui exclut aussi bien l'enthousiasme que le génie créateur. Il se refuse à comparer l'incomparable, à apparier

Dr Nikol Dziub – ancienne élève de l'ENS de Lyon, docteure en Littérature générale, française et comparée et enseignante. Adresse pour correspondance : Institut de recherche en Langues et Littératures Européennes, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines de l'Université et Haute-Alsace, 10, rue des Frères Lumière, 68093 Mulhouse ; e-mail : nikol.dziub@uha.fr

l'inconciliable : l'art et la machine – mais les photographies du soleil par Adam Salomon l'amènent à faire amende honorable. Le voilà donc en pleine palinodie : « c'est un art ; c'est mieux qu'un art ; c'est un phénomène solaire où l'artiste collabore avec le soleil ! » (1859 : 43). Quant à Baudelaire, en réaction au « Salon de 1859 », il vilipende la vaine gloire de la foule bourgeoise impatiente d'admirer son reflet : « la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur métal » (1962 : 317). La photographie dévoie donc la posture mythique en la rendant accessible à tous.

L'avènement de la photographie aboutit à un agencement problématique entre image et imaginaire : la massification et la *vulgarisation* des images provoquent une réification de la notion d'image. L'image est une chose, et non plus une idée. Paradoxalement, cette réification s'accompagne d'une subjectivation. Ce que le Narcisse bourgeois contemple, c'est lui-même sous forme d'image, et non plus une image de lui-même. L'étonnement devant le dédoublement dépossédant des apparences se perd. L'imaginaire de soi remplace l'imaginaire des images. Et c'est donc, paradoxalement, grâce à la littérature, ou aux hommes de littérature, que la photographie retrouve son statut d'image : elle n'est pas simplement la chose même, devenue visible par elle-même ; elle est la chose, et *autre chose*, une *répétition différente*, l'*ego* devenu *alter*.

En littérature, donc, la photographie n'a pas provoqué « un ralliement massif à la réalité » : au contraire, c'est une « ère de croyance » qui commence avec le développement de « l'attachement aux images » (Sontag, 2000 : 181). Les croyances qui émergent ne vont pas sans leur cortège de superstitions : il se développe ainsi une véritable (et durable) phobie de la photographie. L'écrivain craint la ponction de matière et de vie qui pourrait s'ensuivre du transfert ontologique trop exact des phénomènes de la réalité vers l'univers photographique. C'est pourquoi Flaubert (comme, beaucoup plus tard, et *mutatis mutandis*, Derrida) refuse longtemps qu'on le photographie. Flaubert et Du Camp, au cours de leur voyage en Orient, ont fait l'expérience inédite du désaccord entre deux modes concurrents de représentation du voyage. Pendant leur séjour, les voyageurs confrontent leurs opinions sur le médium photographique. Flaubert exprime sa répugnance à l'égard de la photographie de manière très catégorique, en particulier dans une lettre à Louise Colet, où il s'écrie : « Je déteste les photographies à proportion que j'aime les originaux. Jamais je ne trouve cela *vrai* ». Pour Flaubert, la photographie est un « procédé *mécanique* ». La seule idée d'être représenté de cette façon l'irrite prodigieusement : « je ne consentirais jamais à ce que l'on fit mon portrait en photographie » (c'est du moins ce qu'il écrit en 1853 (1998 : 248)). Particulièrement sceptique devant ce mode d'enregistrement mécanique de la réalité, il s'oppose donc virulemment à un médium qui a pourtant contribué peut-être à la minutie de son regard d'écrivain, à son souci du détail, à son sens du *réel* (au sens que Barthes donne au terme).

La photographie, qui plus est, a ce tort d'imposer un regard unilatéral : Walter Benjamin rappelle l'angoisse de Baudelaire devant cet appareil qui ne rend pas le re-

gard. Le daguerréotype est, selon Benjamin, une sorte de regard mort, ou d'œil sans regard, avide et sans générosité aucune, qui prend sans rendre, qui capte et captive sans espoir de réciprocité :

ce qui devait paraître inhumain, on pourrait même dire mortel, dans le daguerréotype, c'est qu'il forçait à regarder (longuement d'ailleurs) un appareil qui recevait l'image de l'homme sans lui rendre son regard. Car il n'est point de regard qui n'attende une réponse de l'être auquel il s'adresse (1979 : 199).

Il reste que la photographie bouleverse profondément, malgré qu'en aient quelques-uns, le discours théorique et critique sur la littérature : dans la mesure où elle a confisqué la *mimésis*, il convient de développer de nouvelles valeurs verbales (Sainte-Beuve). Cela n'empêche pas d'ailleurs certains de se laisser fasciner par sa fixité hallucinatoire, par cette immobilité sans failles qui donne lieu, si on tente de l'imiter dans les mots, à une prolifération *ekphrastique* sans bornes.

2. Contemplation et narcissisme

Mais il importe à présent que nous revenions en arrière, jusqu'à Chateaubriand. La préface de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) retrace la mutation du rapport de l'écrivain à l'imitation de la nature, rapport qui s'est transformé avec l'invention des médiums visuels tels que le diorama et le panorama.

On a vu à Paris les *Panorama* de Jérusalem et d'Athènes ; l'illusion était complète ; je reconnus au premier coup d'œil les monuments et les lieux que j'avais indiqués. Jamais voyageur ne fut mis à si rude épreuve ; je ne pouvais pas m'attendre qu'on transportât Jérusalem et Athènes à Paris, pour me convaincre de mensonge ou de vérité. La confrontation avec les témoins m'a été favorable : mon exactitude s'est trouvée telle, que des fragments de l'*Itinéraire* ont servi de programme et d'explication populaires aux tableaux de *Panorama* (Chateaubriand, 1969 : 696).

Le panorama, qui génère une nouvelle esthétique romantique, est devenu accessible à tous. C'est un médium référentiel, qui crée une illusion de fidélité complète, et qui propose une sorte d'hypothèse moderne : on peut communiquer avec le lecteur par l'image. Le panorama cherche « à restituer le monde dans sa complétude, sa complexité et son intensité » (Ortel, 2002 : 51) et conduit l'écrivain à s'interroger sur la crédibilité de son récit de voyage, qui doit répondre à trois exigences : référentialité de l'écriture, qualité esthétique, originalité des impressions. Le panorama surinvestit la valeur d'exactitude. Les médiums optiques invitent l'écriture littéraire à la fois à la « transparence » et à la « spontanéité », et c'est par le biais de la littérature de voyage, particulièrement en vogue à l'époque, que le *romanesque*

s'approprie la rhétorique moderne de la fidélité mimétique. En effet, d'après Philippe Antoine, « le relateur accrédite l'idée selon laquelle le Voyage offrirait un reflet (à peu près) fidèle, une traduction du voyage » (2011 : 69). Mais le devoir de l'écrivain est aussi d'évoquer l'esprit des ruines, de transcrire ses pensées, ses sentiments et ses rêveries. Si l'illusion que réussit à installer le panorama vient de « la transposition du corps à travers l'expérience visuelle », ce nouveau médium propose également « une sorte de voyage du regard » (Bordini, 2001 : 82-83), qui se tourne vers les lieux géographiquement éloignés.

Chateaubriand invite les Romantiques à partir en quête de nouvelles images, en affirmant dans la « Préface » à la première édition de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* que le voyage est fait pour « chercher des images, voilà tout » (1969 : 701). Mais cette quête des images ne se fait pas en surface, car l'auteur approfondit l'histoire des lieux en multipliant les transformations de l'espace et en effaçant de plus en plus la frontière qui sépare le référent du signifiant, la réalité de sa représentation. Chateaubriand, qui a véritablement créé un nouveau mode de voyage, parle de lui-même comme il parle de ce qui l'environne.

Cette double posture fera florès. Par le biais des catalogues pittoresques et patrimoniaux, la mémoire photographique s'approprie la mémoire (collective) de soi. Entre narcissisme et extraversion mimétique, les écrivains et artistes courent après une sorte d'« utopie d'un archivage du monde » (Méaux, 1999 : 109), et forgent de la sorte un nouveau « modèle de référence », qui « occupe une place tout à fait nodale en matière de figuration de l'ailleurs » (Méaux, 2001 : 65). On peut proposer l'hypothèse selon laquelle le photographique littéraire est tendu entre deux pôles : l'objectivation et l'égocentrisme. Le mouvement d'objectivation n'est culturellement pas neuf, il perpétue le geste pittoresque de réponse à l'angoisse devant la destruction du patrimoine. Quant au second processus, il est typique ce que Baudelaire voyait comme un narcissisme dégradé et collectif. Car le monde qui se précipite sur la machine, c'est d'abord le monde bourgeois.

La dialectique entre introversion et extériorisation conduit à un repositionnement des notions d'image et d'imaginaire : l'image se veut l'actualisation d'un archétype. Le cas plus tardif de Victor Hugo mérite qu'on s'y arrête. Exilé, Hugo consacre une grande partie de son temps à la photographie. Se faire photographier et photographier le paysage sont des gestes essentiels dans la construction du mythe hugolien. Archétype du poète romantique en exil, Hugo se met en scène. Les photographies qui le montrent contemplant depuis les rochers et les falaises de Jersey l'horizon marin supposent une posture à la fois contemplative (puisque le poète contemple la nature) et narcissique (puisque'il se fait photographier contemplant la nature, et cherchant du regard les rives de la patrie) : regarder, pour le poète romantique, c'est se regarder regardant. La vaine gloire, ainsi, conduit paradoxalement à une mise à distance (et en abyme, aussi) de l'activité narcissique.

3. Magique et utile : la photographie selon Jules Janin

Il faut donc que les hommes de lettres parlent de la photographie et en fassent usage pour que cet instrument *a priori* scientifique fasse événement dans la culture de l'époque. Revenons à l'époque du daguerréotype naissant. Parler poétiquement du daguerréotype, faire de lui un « prodige », c'est associer l'art et la science dans un but romantique – démocratiser les richesses de l'humanité : c'est ainsi que Jules Janin rêve d'une mémoire universelle des choses. Ce phénomène de passage intermédiaire débouche sur ce que Jérôme Thélot a appelé *Les Inventions littéraires de la photographie*. La littérature invente la photographie, elle développe un imaginaire de l'image photographique, en s'inclinant devant elle. Jules Janin est catégorique : « L'art n'a plus rien à débattre avec ce nouveau rival » (1839 : 146). Et le daguerréotype lui semble d'autant moins contestable qu'il n'est nullement impersonnel : celui qui capte l'image est libre de choisir le cadrage, l'heure, la lumière.

La photographie, cette « empreinte miraculeuse qui venait combler tant d'attentes et donner forme visible à tant de petites épiphanies » en plein milieu du XIX^e siècle, ne se contente donc pas de fonctionner comme un art de la reproduction : chaque image est un véritable « dépôt de réel » (Krauss, 2002 : 31), qui témoigne à la fois du monde et d'une vision du monde. Il se construit en conséquence des fictions de et sur la photographie. Pour les antiquaires et les voyageurs, la pseudo-sauvegarde des traces de l'histoire et des reliques du passé devient un rêve romantique : le fait que l'image photographique vienne s'inscrire dans un imaginaire préexistant contribue à modeler l'imaginaire du médium. Jules Janin met ainsi l'accent, lorsqu'il présente le daguerréotype, sur « le grand mérite d'une incroyable fidélité de la lumière » (1839 : 147) et sur la finesse « impossible à dire » des détails : la photographie s'approprie les propriétés et les qualités des objets qu'elle reproduit.

Le romancier décrit le daguerréotype, cette « incroyable et admirable invention », comme un art nouveau, capable de reproduire véritablement la nature, de fixer la réalité. C'est donc justement son exactitude référentielle qui rend le daguerréotype merveilleux. Et de même, la photographie est capable de produire un effet visuel puissant grâce à son objectivité scientifique. Pourtant, il importe de noter, avec Bourdieu, que « la photographie « déréalise » cela même qu'elle fixe » (1964 : 295). L'image photographique, selon lui, ne gagne pas en poids du fait de sa fidélité mimétique. Ce qui la fait exister, c'est une forme de signification toute autre, qu'elle partage avec toute image : « Elle ne peut retrouver un poids, un sens, qu'en acquérant un tout autre type d'existence : l'existence imaginaire du symbole. Mais cette existence n'est que superficiellement soutenue par sa ressemblance avec l'original » (*ibid.*).

Toujours est-il que, considéré comme une preuve, et même comme *la* preuve de la surpuissance de l'homme à l'égard de la nature, le daguerréotype est perçu comme magique. Qui plus est, pour le voyageur, l'utilité du daguerréotype est incontestable. L'appareil permet des prises de vue relativement rapides, et surtout il autorise l'homme normal et sans génie – mais fortuné – à garder des traces de son voyage :

il « sera le compagnon indispensable du voyageur qui ne sait pas dessiner, et de l'artiste qui n'a pas le temps de dessiner » (Janin, 1849 : 147). Il est un outil nécessaire à la découverte par tous du monde, en particulier extra-occidental. La photographie permet de réaliser le projet mégalomane de fixer « la mémoire fidèle de tous les monuments, de tous les paysages de l'univers » (*ibid.*). Elle aide à sauvegarder le patrimoine, à fixer la trace des « chefs-d'œuvre que le temps a renversés ou construits sur la surface du globe », ce qui répond à un désir très puissant de l'époque.

4. Palinodie et attermolements : Gautier et la photographie

Pendant un moment, une certaine mystique de l'image (proto)photographique s'installe, et quand Gautier voyage en Espagne, il n'est pas encore conscient du danger qu'elle représente pour l'art. Il se réjouit au contraire que la photographie puisse copier les œuvres d'art. Il est naturellement ironique, et force quelque peu son discours : la photographie, écrit-il, « change en très beaux tableaux des toiles assez médiocres ». Elle joue donc le rôle d'une interprétation sublimante. Qui plus est, il est persuadé qu'on sent l'homme dans son œuvre, même mécanique – on appréciera en passant la dé-réification de la métaphore optique : « La photographie d'ailleurs n'est pas, comme on le croit communément, une simple opération chimique. Tout ce que touche l'homme reçoit son empreinte ; l'âme y est visible par quelques rayons » (Gautier, 1857a : 154). Lui-même pratique d'ailleurs cet « art scientifique », comme nous l'apprend sa correspondance : « Je ne couche pas à Paris ce soir, à cause de photographies sur lesquelles je travaille et que je ne puis transporter » (1992 : 16).

Si Baudelaire ne voit dans la photographie qu'un miroir passif et malfaisant, pour Gautier, elle est loin de se réduire à un « pur *facsimile* » (1857b : 115) de la nature. Cela n'empêche pas toutefois que Gautier et Baudelaire éprouvent tous deux une grande fascination pour les graveurs et les caricaturistes : c'est à eux, semblerait-il, que revient de sauver l'art de ce dont le menace la reproduction mécanique. Comme Gautier l'écrira plus tard, en « ce temps où la photographie charme le vulgaire par la fidélité mécanique de ses reproductions, il devait se déclarer dans l'art une tendance au libre caprice et à la fantaisie pittoresque » (1880 : 231). C'est le besoin de réagir contre « le positivisme de l'instrument-noir » qui suscite chez les artistes et les hommes de lettres ce goût pour le caprice et le grotesque.

La littérature de voyage est exemplaire de la tension fructueuse entre expérience du monde (l'espace réel est déconstruit et recréé par le prisme de la vision personnelle que l'auteur a du monde) et introspection. En quête d'images pour écrire son *Voyage en Espagne* (1843), Gautier se comporte toutefois en « voyageur enthousiaste et descriptif qui, la lorgnette en main, s'en va prendre le signalement de l'univers » (1981 : 62). En rappelant aux lecteurs que son rôle est de montrer la réalité extérieure, Gautier va employer à plusieurs reprises des métaphores optiques et faire référence aux médiums visuels modernes. Par exemple, en décrivant les décors intérieurs

de l'Alhambra, il les compare au diorama : « En débouchant de ces couloirs obscurs dans cette large enceinte inondée de lumière, l'on éprouve un effet analogue à celui du Diorama » (*ibid.* : 263-264). Les ouvertures sur l'extérieur valorisent l'édifice par des jeux de lumière et accentuent les reliefs de son architecture par des jeux d'optique. En recourant à de pareilles analogies, Gautier construit un espace entrouvert, et il invite le lecteur dans un monde mi-réel, mi-imaginaire, à moitié vécu et à moitié créé. Le référentiel s'appuie sur l'artistique et le romanesque, et la frontière entre virtuel et réel apparaît poreuse.

Une autre fois, alors qu'il vient de faire une allusion un peu prolongée au passé historique de Tolède, Gautier s'en excuse presque. Il n'oublie pas que son rôle (de feuilletoniste) est d'enregistrer (verbalement) des vues immédiates : « Qu'on nous pardonne cette petite digression historique, nous ne sommes pas coutumier du fait, et nous allons revenir bien vite à notre humble mission de touriste descripteur et de daguerréotype littéraire » (*ibid.* : 197).

Témoin d'un espace qui ne lui est pas familier, le voyageur romantique veut transmettre ses impressions instantanément et directement au lecteur, et produire ainsi un *effet de réel*. En se référant à la photographie, il réactive son contrat de fidélité documentaire avec le lecteur. Ce retour à la réalité, par le biais de l'allusion au nouveau médium, est fréquent dans le *Voyage en Espagne* comme dans les autres récits de voyage de Gautier. Dans *Italia* (1852), par exemple, il compare ses descriptions à des plaques de daguerréotype, montrant ainsi que le médium est devenu la référence de toute transparence littéraire. Il désigne ses fragments descriptifs de Venise comme des

croquis faits d'après nature, des plaques de daguerréotype, de petits morceaux de mosaïque recueillis sur place, que nous juxtaposons sans trop nous soucier d'une correction et d'une régularité qu'il n'est peut-être pas possible d'obtenir dans une chose aussi diffuse que le vagabondage à pied ou en gondole d'un feuilletoniste en vacance dans une ville inconnue pour lui, et où tant d'objets tirent la curiosité de tous côtés (Gautier, 1852 : 306-307)

Le parallèle avec un médium référentiel contribue à augmenter « l'analogie de l'écriture comme art visuel de la variante d'écrire comme daguerréotyper » (Montalbetti, 1997 : 146). Notons aussi que, l'avènement du daguerréotype ayant bouleversé les critères de ressemblance, l'auteur veut dans ce passage rétablir et maintenir la confiance de ses lecteurs, qui exigent désormais des descriptions des lieux purement objectives, afin de pouvoir plus facilement s'introduire dans l'espace représenté.

L'écrivain-voyageur veut rendre compte du paysage de manière plus fidèle. Il hésite entre le montrer et le décrire, car, parfois, le « crayon ferait mieux comprendre que la plume » (Gautier, 1979 : 395). Lorsque les motifs pittoresques du pays visité diffèrent largement de la réalité natale, les évoquer est presque impossible, et l'écrivain se heurte à l'indicible. Pourtant, le désir de l'écrivain en voyage est de donner des descriptions fiables, transparentes et immédiates, même s'il arrive souvent que

la variété des détails soit impossible à reproduire. De la sorte, Gautier admet que « la description ne peut rendre le détail infini et la délicatesse minutieuse » (1981 : 366) de l'Alcazar de Séville – même s'il fait cet aveu moins, c'est vrai, pour évoquer la splendeur de l'édifice que pour alléger sa tâche d'écrivain et abrégé une *ekphrasis* qui risquerait d'être interminable et donc fastidieuse.

En traversant l'Espagne, Théophile Gautier ne pouvait prévoir l'effet qu'il allait produire sur les écrivains-voyageurs qui lui succéderaient dans le rôle de touriste-daguerréotypeur. Pourtant, ils furent nombreux à l'imiter. Un écrivain-voyageur moins célèbre, Eugène Poitou, qui a lui aussi écrit le récit de son voyage en Espagne, parle de la photographie comme de la plus fidèle représentation qui puisse exister. Il utilise la même stratégie d'économie de l'espace textuel que Théophile Gautier.

Comment avec des mots exprimer des combinaisons de forme et de couleur qui n'ont rien d'analogue avec ce que nous sommes habitués à voir ? Comment rendre sensible à l'esprit ce qui ne parle qu'aux yeux, et semble le produit d'une fantaisie qui échappe à toute loi ? Le crayon et la photographie en disent plus que les pages les plus poétiques. J'essaierai seulement de donner une idée générale de ce monument extraordinaire et de dire quelle impression il m'a laissée (Poitou, 1869 : 236).

Référence mimétique, le daguerréotype sert de pivot entre la manière de voir et ce qui est vu. Quant à l'écrivain-photographe Maxime Du Camp, il glorifie Théophile Gautier, et le qualifie de maître de la description. Il lui dédie même son récit de voyage intitulé *Le Nil, Égypte et Nubie* (1853). Et dans son *Théophile Gautier*, il admire que dans le regard de celui dont il fait l'éloge fusionnent la vision abstraite du peintre et l'objective et durable fidélité au détail du photographe : « Chez lui "l'œil du peintre" a une puissance extrême, cet œil qui sait où se fixer, qui perçoit simultanément l'ensemble et le détail, la ligne et la couleur, qui emmagasine l'image contemplée et ne l'oublie jamais » (Du Camp, 1890 : 94-95).

La littérature prend donc, malgré les réticences, le *risque du photographique*. C'est peut-être dans la photographie, d'ailleurs, que se trouve le point d'équilibre entre contemplation et introversion. Le geste photographique est celui de Narcisse, mais soit *diachronisé*, soit *inversé* : soit je regarde quelque chose où s'inscrit mon image, mais sans la voir – je regarde, si l'on veut, un miroir qui ne réfléchit rien immédiatement ; soit je passe de l'autre côté de la machine, et je joue le rôle du miroir. De telle sorte que le jeu narcissique entre le bourgeois et son image trouve son antidote dans le photographique littéraire. De l'objectivation, on passe à l'objectivité : l'homme ne se reflète plus dans sa propre image, il ne se projette plus dans l'image de ce qui n'est pas lui. Il découvre, sur l'avert et l'envers de la photographie, conjointement l'irréductible altérité de ce qu'il regarde, et qu'il ne peut que regarder, et la morte – la morte ? – neutralité de ce qui, sans le voir sans doute, le regarde.

BIBLIOGRAPHIE

- Antoine P. 2011. *Quand le voyage devient promenade : écritures du voyage au temps du romantisme*. Paris. PUPS.
- Baudelaire Ch. 1962. *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*. Paris. Garnier Frères.
- Benjamin W. 1979. *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris. Payot.
- Bordini S. 2001. Sans frontière. La peinture des Panoramas entre vision et participation. In D. Pesenti Campagnoni et P. Tortonese *Les Arts de l'hallucination*. Paris. PSN. 73-86.
- Bourdieu P. 1964. *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris. Minuit.
- Caraion M. 2003. *Pour fixer la trace : photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*. Genève. Librairie Droz.
- Chateaubriand F.-R de. 1969. *Œuvres romanesques et voyages*, tome II. Paris. Gallimard.
- Du Camp M. 1890. *Théophile Gautier*. Paris. Hachette.
- Flaubert G. 1998. *Correspondance*. Paris. Gallimard.
- Gautier T. 1852. *Italia*. Paris. Victor Lecou.
- Gautier T. 1857a. Exposition photographique. *L'Artiste*. Paris.
- Gautier T. 1857b. Salon de 1857. *L'Artiste*. Paris.
- Gautier T. 1858. L'Œuvre de Paul Delaroche photographiée. *L'Artiste*. Paris.
- Gautier T. 1880. Un mot sur l'eau-forte. *Tableaux à la plume*. Paris. Charpentier.
- Gautier T. 1979. *Voyage en Russie*. Paris-Genève. Slatkine.
- Gautier T. 1981. *Voyage en Espagne*. Paris. Garnier-Flammarion.
- Gautier T. 1992. *Correspondance générale de Théophile Gautier. Tome VII : 1858-1861*. Genève. Droz.
- Janin J. 1839. Le Daguerotype [sic]. *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts*. Paris.
- Krauss R. 1990. *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris. Macula.
- Krauss R. 2002. La Photographie au service du surréalisme. In *Explosante-fixe, photographie & surréalisme*. Paris. Hazan.
- Lamartine A. 1858. XXXVI^{ème} entretien. La Littérature des sens. La Peinture. In *Cours familier de littérature. Un entretien par mois*, tome 6. Paris. Chez l'auteur.
- Lamartine A. 1859. XXXVII^{ème} entretien. La Littérature des sens. La Peinture. In *Cours familier de littérature. Un entretien par mois*, tome 7. Paris. Chez l'auteur.
- Méaux D. 1999. Représentations de l'Orient : projets photographiques et médiations culturelles. *Romantisme* 105. 107-118.
- Méaux D. 2001. Photographies de l'Orient (1850-1880) : empreintes du réel et miroirs de fictions. In M.-C Gomez-Géraud et P. Antoine *Roman et récit de voyage*. Paris. PUPS. 55-65.
- Montalbet C. 1997. *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*. Paris. Presses Universitaires de France.
- Ortel P. 2002. *La Littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*. Nîmes. Jacqueline Chambon.
- Poitou E. 1869. *Voyage en Espagne*. Tours. Alfred Mame et fils.
- Sontag S. 2000. *Sur la photographie*. Paris. Christian Bourgois.
- Thélot J. 2003. *Les Inventions littéraires de la photographie*. Paris. Presses Universitaires de France.

Narcissus and Photography. From Objectification to Objectivity

ABSTRACT: Baudelaire blamed the bourgeois society and its photographic narcissism which leads to a perversion of the mythical posture and to a loss of consciousness of the ontological dissimilarity between reality and its image. That is why literature has to develop the imagination of the photographic image, which is both useful and magical, both referential and wondrous. Writers of the romantic era may disdain or admire photography, but they all experience the photographic objectivity and thus develop an antidote to the vain objectification of the collective Narcissus.

Keywords: photography, literature, Narcissus, image, imagination.