



HAL
open science

Du symbolisme comme chambre noire de l'imaginaire photographique

Chloé Mousset-Becouze

► **To cite this version:**

Chloé Mousset-Becouze. Du symbolisme comme chambre noire de l'imaginaire photographique. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014. Français. NNT : 2014BOR30018 . tel-01142394

HAL Id: tel-01142394

<https://theses.hal.science/tel-01142394>

Submitted on 15 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THESE DE DOCTORAT EN « Arts: histoire, théorie, pratique »

Du Symbolisme comme chambre noire de l'imaginaire photographique

Présentée et soutenue le 04 juillet 2014 par

Chloé Mousset-Becouze

Sous la direction d'Hélène Saule-Sorbé

Membres du jury

Jean Da Silva, Professeur d'Arts plastiques, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Michelle Debat, Professeur d'arts plastiques, Université Paris 8

Philippe Ortel, Maître de conférence habilité à diriger des recherches, Université Toulouse 2-Le Mirail

Hélène Saule-Sorbé, Professeur d'Arts plastiques, Université Bordeaux Montaigne

Remerciements

Je tiens particulièrement à témoigner de ma profonde gratitude et ma sympathie envers Madame Hélène Saule-Sorbé, qui m'a si bien accompagnée sur le chemin de la recherche en art depuis le Master. Je la remercie pour son professionnalisme, son écoute et son temps, ses encouragements et conseils ainsi que pour l'enthousiasme dont elle a fait preuve à l'égard de mes productions photographiques. Je suis ravie d'avoir travaillé sous sa responsabilité car, outre son appui théorique avisé, c'est un regard artistique qu'elle a posé sur ce que l'on pourrait appeler une collaboration.

Je remercie ma famille pour son soutien, sa présence et sa patience. Mes parents d'avoir tout mis en œuvre afin que je mène à bien mes études et d'avoir cru en moi. Mon père, Denis, pour son regard d'artiste et pour nos insatiables et éclairantes discussions esthétiques. Ma mère, Pascale, pour ses encouragements, les lectures que nous avons partagées, pour ses relectures aussi, son sens du verbe et de la syntaxe.

Une pensée particulière revient à mon compagnon Mathieu, supportant les aléas de ma recherche et les crises de mon inspiration. Présence précieuse pour son appui et pour le réconfort qu'il m'a apporté.

Un grand merci encore à mes modèles, tout particulièrement Laurine, pour son professionnalisme, son investissement, ses fantaisies, à Yacin pour sa coopération artistique et son enthousiasme. Merci aux amis qui m'ont aidée et stimulée, à tous ceux dont les conseils ont fait évoluer mon travail. Mon amitié sans réserve aux artistes que j'ai eu le plaisir de rencontrer lors des expositions et les échanges artistiques qui se sont noués. Toutes mes pensées à mes confrères et consœurs doctorants ou déjà docteurs.

Au membres du jury ici présents, pour l'honneur qu'il me font de venir en Aquitaine prendre part à ma soutenance ; qu'ils reçoivent l'expression de ma sincère reconnaissance.

Sommaire

<i>Sommaire</i>	5
<i>Introduction</i>	11
<i>PARTIE I L'expérience photographique, un art de l'essai</i>	23
Chapitre 1 L'imaginaire photographique : définition des termes	27
A. L'imaginaire s'opposerait au réel : la photographie, « image folle, frottée de réel ».....	28
• <i>1. Imaginaire photographique : un assemblage paradoxal ?</i>	28
• <i>2. Dialogue avec le réel, l'imaginaire</i>	29
B. L'imaginaire photographique : entre fiction et authenticité.....	32
• <i>1. Photographier : une expérience interprétative de la réalité</i>	32
• <i>2. Ce qui tend à devenir réel</i>	35
C. L'imaginaire symboliste ou la remise en question d'une vérité.....	38
• <i>1. Construire et révéler</i>	38
• <i>2. Dépasser la réalité</i>	41
D. Symbolisme en photographie : imaginaire et sens multiples.....	46
• <i>1. Une suggestion du non-dit</i>	46
• <i>2. Déformer les images:</i>	49
Chapitre 2 Le jeu des expériences : dialogue entre arts et sciences	53
A. Une révélation du visible.....	54

•	<i>1. La photographie : servante des sciences et des arts.....</i>	<i>54</i>
•	<i>2. Morale du joujou : expérience destructrice de notre rapport au monde.....</i>	<i>59</i>
•	<i>3. Pour une expérience de la réalité absente.....</i>	<i>63</i>
B.	Fin de siècle et décadence : de la photographie médicale à l'œuvre d'art.....	68
•	<i>1. Déracinement et culte de l'instabilité : négation de l'objectivité.....</i>	<i>68</i>
•	<i>2. Une bête noire : satanisme et érotisme trouble.....</i>	<i>75</i>
•	<i>3. A l'image du sacrifice où le sacrifice en image.....</i>	<i>84</i>
•	<i>4. Hystérie surréaliste: quand l'iconographie photographique devient fête.....</i>	<i>95</i>
•	<i>5. C'est pour rire : limite du corps et photographie contemporaine.....</i>	<i>101</i>
Chapitre. 3	Cosmos et esprit universel : une révélation du visible.....	108
A.	Voir est un acte.....	109
•	<i>1. Théorie de la vision.....</i>	<i>109</i>
•	<i>2. L'œil photographique.....</i>	<i>116</i>
•	<i>3. L'œil d'Odilon Redon.....</i>	<i>122</i>
•	<i>4. La vision surréaliste : un œil intervenant.....</i>	<i>127</i>
•	<i>5. L'œil invisible.....</i>	<i>132</i>
B.	Écrivains de la lumière : cosmos et esprit universel.....	137
•	<i>1. August Strindberg : Théorie du hasard et wunderkamera.....</i>	<i>137</i>
•	<i>2. Au hasard de la science et de l'art, l'univers.....</i>	<i>143</i>
•	<i>3. L'image telle qu'elle se constitue dans l'écriture automatique : pensée de la lumière.....</i>	<i>153</i>

- *4. La nuit est une chambre noire.....159*

Partie II Au-delà des apparences. Le monde photographique symboliste.....165

Chapitre 1 Ignorer les frontières.....169

A. Hybridations.....170

- *1. Effacer les frontières techniques de l'œuvre.....170*
- *2. Paradigme de la représentation du visible : Memories.....174*
- *3. Révélation du merveilleux et fertilité poétique de la photographie Surréaliste : entre l'être et l'œuvre des possibles.....182*
- *4. Héritages et revendications : « Réalité du virtuel ».....188*

B. La Vision trouble. Rejet du réalisme formel et "fautographie".....194

- *1. Vers l'abstraction.....194*
- *2. Eugène Carrière, la poétique du flou.....200*
- *3. La vision de l'inexactitude traitée par le Surréalisme.....207*
- *4. Du sans-visage à l'anti-visage.....212*

C. L'art de la "désubstantiation".....217

- *1. La danse des fluides.....217*
- *2. Le syndrome spectral d'Edvard Munch227*
- *3. Détruire l'image.....235*
- *4. Précis de décomposition.....241*

Chapitre 2 Modèles photographiques : goût du rôle et théâtre de l'imaginaire.....249

A. La photographie performée.....	250
• <i>1. Une histoire de mise en scène.....</i>	<i>250</i>
• <i>2. Héroïne photographique : Jane Morris ou "de l'autre côté du miroir."...253</i>	<i>253</i>
• <i>3. Figure du manque : Georgette Magritte où le pouvoir irréalisant de l'image photographique.....</i>	<i>260</i>
• <i>4. les modèles télépathiques d'Édouard Levé.....</i>	<i>266</i>
B. Humour et scepticisme : mise en scène de l'absurde et ambiguïté.....	273
• <i>1. Fantaisie satirique. Les jeux de rôles de Franz Von Stuck.....</i>	<i>273</i>
• <i>2. Le cirque de l'absence, théâtre de l'illusion</i>	<i>282</i>
• <i>3. Les fables photographiques de Philippe Ramette.....</i>	<i>287</i>
Chapitre 3 Du corps-écran à la vision pétrifiante. La tragédie de l'irréversible.....	295
A. Figures mythiques : réintégration des figures d'Ophélie et de Salomé.....	296
• <i>1. Retour de la figure mythique comme surface d'inscription.....</i>	<i>296</i>
• <i>2. Corps motif, corps tatoué et corps orné : le moment tragique chez Ophélie et Salomé.....</i>	<i>302</i>
• <i>3. Le souvenir-écran : métamorphose et projection dans la photographie surréaliste.....</i>	<i>311</i>
• <i>4. Nouveau langage corporel et mythe dans la photographie contemporaine.....</i>	<i>319</i>
B. La vision pétrifiante ou le tragique de l'irréversible.....	328
• <i>1. Le regard photographique de Méduse.....</i>	<i>328</i>
• <i>2. Le genre méduséen à travers la photographie surréaliste.....</i>	<i>335</i>
• <i>3. Oubli et schizophrénie : Méduse dans la photographie contemporaine....</i>	<i>342</i>

<i>Conclusion</i>	382
<i>Bibliographie</i>	388
<i>Index des noms propres</i>	404
<i>Table des illustrations</i>	408

Introduction

« L'imagination a enseigné à l'homme le sens morale de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un nouveau monde, elle produit la sensation du neuf. Comme elle a créé le monde, [...] il est juste qu'elle le gouverne »¹.

Mettre à plat les motivations de mon œuvre photographique m'a aidée à saisir pourquoi et comment la réflexion qui suit ne pouvait que m'orienter vers le mouvement symboliste et ses conceptions. A partir de cet ensemble d'images – les miennes –, je puis dès lors revendiquer une filiation entre le Symbolisme et une photographie forte de ses droits à l'imaginaire. Toutefois, miser d'emblée sur l'existence d'un imaginaire photographique pose un problème d'ordre idéologique quant au statut de l'image. M'attachant à démontrer l'existence de cet imaginaire, il m'a fallu me pencher sur le mouvement qui, en son temps, prit en compte cette notion et ses effets sur le psychisme comme sur la pratique de l'art. Une fois étudiée dans le contexte symboliste, restait-elle déterminante pour évaluer les productions d'aujourd'hui ? Une question cruciale s'est alors imposée qui demandait réponse sans tarder : dans quelle mesure le Symbolisme – d'hier et d'aujourd'hui – était-il un révélateur privilégié de l'imaginaire photographique ?

Qu'en avait-il été dit sur la question ?

¹ C. Baudelaire, « Salon de 1859 », in *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, 1971.

Il est particulièrement étonnant de constater que la plupart des ouvrages traitant de la photographie du XIX^e siècle n'aborde que très peu sa relation avec le mouvement symboliste. Au pire cette relation est inexistante, au mieux on lui consacre un chapitre. Même les ouvrages qui remettent en cause la conception positiviste de la photographie du XIX^e siècle – et nous pensons notamment à l'ouvrage du collectif allemand, réalisé sous la direction de Moldering et Wedekind² – n'approchent que de très loin la question symboliste. Ils préfèrent généralement l'amener sous l'angle plus récent du Surréalisme, alors que les symbolistes fondèrent justement leur mouvement en réaction virulente envers le positivisme, le remettant sans cesse en question, allant parfois jusqu'à sa complète négation. Dès lors, surgit une première interrogation. Si le mouvement symboliste remet en cause la conception positiviste du milieu du XIX^e siècle, pourquoi avoir utilisé la photographie, alors considérée majoritairement comme un outil optique, physique et chimique – donc scientifique – ayant pour objectif de reproduire la nature et qui devint la « technique scientifique d'enregistrement par excellence »³ ?

Les ouvrages concernant le mouvement symboliste répondent, pour leur plus grande part, à cette question d'une manière étrangement "baudelairienne"⁴, mettant en avant une utilisation de la photographie par les artistes à des fins purement documentaires quant au support, et ce pour parvenir à l'œuvre picturale.

De manière générale, rapprocher photographie et Symbolisme ne relève pas de l'évidence. Cela amène, dans un premier temps, à gloser sur l'apparente contradiction de certains artistes symbolistes concernant leur recours à un outil "objectif", la photographie, pour produire une œuvre fictionnelle et poétique. Dans un second temps, cela revient à dire que la photographie endosse un statut documentaire et que l'artiste mise sur une correspondance relative entre la photographie et l'objet photographié grâce à l'action de la lumière. La photographie répondrait donc, de l'empreinte physicochimique du réel, c'est-à-dire qu'il faudrait admettre « la thèse de la coïncidence de la réalité et de la vérité dans la photographie, celle-ci étant considérée comme une "trace photochimique" de l'objet représenté »⁵.

Cependant, n'y aurait-il pas dans la relation des symbolistes à la photographie une conception de cette dernière qui remettrait justement en question l'évidence photographique ? Ces artistes n'auraient-ils pas perçu, à travers les possibilités expérimentales de son utilisation, une manière

2 H. Molderings et G. Wedekind, *L'évidence photographique, la conception positiviste de la photographie en question*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

3 H. Molderings, « l'évidence du possible, surréalisme et photographie », *Ibid.*, p. 192.

4 Nous nous référons ici à ce que Baudelaire soutient lorsqu'il affirme que la photographie est une « servante des sciences et des arts ». C. Baudelaire, « Salon de 1859 », in *Œuvres Complètes II*, op. cit., p. 618.

5 H. Molderings, « l'évidence du possible, surréalisme et photographie », *op. cit.*, p. 193.

nouvelle de voir et de concevoir la réalité ? N'auraient-ils pas dépassé l'objectivité apparente de la photographie pour montrer qu'il existe un imaginaire photographique à l'œuvre, derrière l'image, communément voulue comme "objective" ?

Le livre de Rodolphe Rappetti⁶ sur le Symbolisme s'attarde sur le sujet, et offre des exemples particulièrement intéressants de photographies réalisées par des artistes de ce mouvement. Ainsi explique-t-il la notion de réel qui, chez des derniers, présidait à la création de l'œuvre pour parvenir à « l'évocation d'une réalité immatérielle »⁷. Les "trucages" réalisés alors par Rops ou par Khnopff ne sont pas un simple expédient pour faire œuvre, ils témoignent d'une curiosité à l'égard de la reproduction mécanique et l'instituent du même coup en une véritable expérience créatrice. Cependant, malgré l'évocation de questions de fond, ce rapport entre photographie et Symbolisme n'est pas l'objectif central de l'ouvrage de R. Rappetti et cette relation reste relativement peu abordée.

De même, nous ne pouvons passer sous silence le catalogue de l'exposition qui eut lieu en 2004, intitulée *Autour du symbolisme, photographie et peinture au XIX^e siècle*⁸, laquelle se situait dans le prolongement de la rétrospective Fernand Khnopff. Comme l'indique son titre, le catalogue tente de démontrer l'influence de la photographie victorienne ou de la photographie pictorialiste sur la peinture symboliste⁹. Or, seuls les chapitres d'Alain D'Hooge¹⁰ et de Christine de Naeyer¹¹ mettent le doigt sur des éléments véritablement significatifs de la relation entre photographie et Symbolisme. Évoquant le fait que les artistes ne se servirent pas uniquement de la photographie "d'atelier", ces auteurs démontrent que ces derniers virent en elle une possibilité d'expression et qu'ils l'utilisèrent comme un véritable langage.

Malgré le passage en revue de nombreux ouvrages, les concepts communs entre photo et Symbolisme restent toutefois en suspens, comme si l'appréhension d'une conception photographique, poétique et créatrice, avait échoué dans sa volonté de « découvrir l'idée à travers sa représentation figurée ; de saisir les rapports des choses visibles, sensibles, tangibles du monde avec l'essence intelligible dont elles participent ; de remonter des effets à la cause, des images aux

6 R. Rapetti, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2007.

7 *Ibid.*, p. 15

8 Exposition réalisée sous la direction de P. Dujardin et A. Mommens. *Autour du symbolisme, photographie et peinture au XIX^e siècle*, Palais des Beaux-Art de Bruxelles, du 27 février au 16 mars 2004.

9 Catalogue d'exposition, *Autour du symbolisme, photographie et peinture au XIX^e siècle*, sous la direction de A. D'Hooge, Bruxelles, BozarBooks, 2004.

10 A. D'Hooge, « Peintres et photographes, peintres-photographes : la voie ouverte par Delacroix », *ibid.*, p. 77-99.

11 C. de Naeyer, « Le Pictorialisme à l'aune du Symbolisme », *ibid.*, p. 100-127.

prototypes, des phénomènes et des apparences au sens mystérieux ; – et réciproquement de présenter une chose par ses qualités extérieures, de revêtir l'idée d'une signification figurative et d'exprimer des vérités par des images et des analogies »¹².

Pourtant, le contexte est stimulant. La photographie se développe et s'expérimente largement et diversement au milieu du XIX^e siècle. Elle est alors directement intégrée et dominée par une philosophie positiviste qui voit, dans la Science, une possibilité de parvenir au bonheur, et dont le système de pensée culmine autour des années 1850-60. « Comme il l'avait exposé dans son *Discours sur l'esprit positif* de 1844, le mot "positif" était pour Comte l'équivalent du réel opposé au fictif et à l'imaginaire, du précis opposé à l'incertain, mais il était aussi l'équivalent du bien et de l'utile opposés au mal et à l'inutile »¹³. La photographie s'impose donc, dès le milieu du XIX^e siècle comme « un nouveau type d'objectivité [...] qui avait pour trait caractéristique la mise hors circuit de la subjectivité de l'observateur »¹⁴. C'est à partir de cette conception que la photographie s'est vue attribuer par l'Histoire un statut de preuve irréfutable, d'image montrant la réalité et disant la vérité. Elle entre dès lors dans un système de classification d'images de toutes sortes devant documenter et conserver, dresser l'inventaire d'un sujet et en déduire les lois physiques, chimiques et biologiques mais encore psychologiques, pathologiques et historiques. Associée au document, elle se doit exclusivement de renseigner, prouver, démontrer et participer à l'archivage du monde.

Le Symbolisme, pour sa part, est à son apogée, autour des années 1880 et s'inscrit dans un courant remettant directement en cause le système positiviste pour laisser peu à peu place à une pensée relativiste : « ils opposeront au principe scientifique de classification, fondé sur la séparation et la différence, une conception philosophique tournée vers la recherche d'unité et issue de l'illuminisme romantique »¹⁵. Le Symbolisme naît au sein d'une société en proie, depuis le milieu du XIX^e siècle, au progrès technique, à l'industrialisation florissante et à un capitalisme de plus en plus expansif. L'évocation d'une réalité immatérielle, la recherche d'un idéal favorisent la création d'un art de l'imaginaire aussi bien que d'un art de l'anticipation de l'être. Le retour aux mythologies témoigne ainsi d'une crise profonde de l'identité dans une société industrialisée, mécanisée et capitaliste, corollaire de l'effacement et de la disparition des cultures orales et populaires, des particularismes régionaux, à la disparition d'un ordre ancien. Il faut dès lors adhérer au "progrès" et à la consommation de biens, à un renouveau du monde dominé par l'objet.

12 G. Vanor, *L'art symboliste*, Paris, Éditions Chez le Bibliopole Vanier, 1889, p. 38. Cette citation de Georges Vanor définissait le processus de création artistique chez le poète symboliste.

13 H. Molderings et G. Wedekind, « Comment écrire l'histoire de la photographie ? », *op. cit.*, p. 13.

Ils font référence ici à l'ouvrage d'Auguste Comte, « Discours sur l'esprit positif », dans *id.*, *Philosophie des sciences*, éd. Par Juliette Grange, Paris, 1996, p. 163-165.

14 *Ibidem*

15 R. Rapetti, *op.cit.*, p. 9

La volonté de montrer et de comprendre le réel au filtre de la subjectivité va à l'encontre de la conception photographique largement répandue dans le domaine médical et scientifique en tant que pourvoyeuse d'une documentation qui se veut avant tout objective. Il paraît de fait troublant qu'un certain nombre de symbolistes s'inspirent et reprennent à leur compte des photographies émanant des sciences et de la médecine. Plus encore, des artistes comme August Strindberg ou Fernand Khnopff adoptent une démarche d'expérimentation photographique similaire aux démarches expérimentales menées par les savants. Fascinés par les photographies scientifiques, les symbolistes auraient-ils vu dans ces dernières l'étrange mélange entre apparence du réel et imaginaire de la fiction ?

Ce paradoxe révèle en tout cas qu'ils ont perçu le double pouvoir de l'image, celui de faire croire en la vérité de l'image et celui de déstabiliser le spectateur en mettant à mal sa croyance en la représentation d'une chose. La photographie, dès lors utilisée comme une technique hybride pour obtenir des effets, joue sur différents niveaux et styles de langage visuels. Ce va-et-vient inspirateur entre Art et Science trouvera plus tard un écho chez les surréalistes, dont la pensée et les techniques sont apparentées, voire descendent directement du Symbolisme¹⁶. De même, retrouve-t-on aujourd'hui cette attitude créatrice, grâce aux possibilités d'hybridation analogique et numérique, dans la photographie plasticienne. Nous sommes donc en droit de nous demander si la photographie, conçue comme image analogique, ressemblante au visible – quand bien même il s'agit d'une représentation voire d'une interprétation plutôt que d'une restitution – ne serait pas, contre toute attente, la résurgence inconsciente de réflexions menées au sein du Symbolisme ?

En plein essor du Symbolisme, des artistes cherchent à montrer que ce que l'on voit n'est en aucun cas ce qui est vrai car la réalité n'existe qu'à travers la subjectivité de chacun. Ce qui nous entoure ne peut justement se percevoir avec la seule vision organique. Ils recherchent l'invisible, ce qui n'apparaît qu'à l'esprit mais se manifeste néanmoins dans la réalité, ce qu'ils ne voient pas mais pressentent. Parallèlement, légitimées par des illustrations découlant de l'instrumentation optiques, des thèses "scientifiques", relevant d'avantage du fantastique et du fantasmagorique, paraissent dans des magazines spécialisés et influencent par là même occasion l'imaginaire symboliste. Beaucoup, frayant avec la mort ou la disparition, témoignent, une fois de plus, de l'état d'esprit d'investigation débridé de la période. Un grand nombre d'œuvres picturales, mais également de romans symbolistes ou de contes fantastiques vont être stimulés par ces images que l'on qualifie de

16 De nombreux exemples sont significatifs : le centenaire de l'hystérie, la théorie du hasard objectif, la politique de l'éclair de Breton, les planches scientifiques de Max Ernst, l'expérimentation optique etc.

"preuves photographiques"¹⁷.

Un imaginaire de la vision se développe donc à cette époque, en lien étroit avec les théories ésotériques ou spiritualistes qui voient, dans les défauts de la photographie, le moyen le plus à même de rendre l'apparence des choses et des êtres tout en révélant leur essence. Cet engouement pour la distorsion, le flou, les "bougés", correspond au déclin des représentations réalistes et paradoxalement, à l'utilisation de plus en plus démocratisée d'une photographie pourtant toujours plus performante quant à restituer le visible. Il devient urgent pour les symbolistes, qui s'opposent à la vraisemblance des apparences, de trouver un style pictural nouveau, une invention formelle novatrice pour se distancier de la matérialité des apparences. Tout à leur recherche, il est possible que les symbolistes se soient inspirés et ressourcés au contact de cette nouvelle manière de voir le monde. Par conséquent, les défauts et les "ratés" tels que le décadage, le flou, la surexposition, auraient servi à caractériser leur nouvelle optique de rendre des idées, un univers intérieur métaphysique, ainsi qu'à exprimer des états d'âme troublés, d'apparence inattendue. Cela pourrait également expliquer la tendance à l'abstraction qui se développe chez certains symbolistes, lesquels auraient constaté qu'empreinte restituant une disparition, la photographie pouvait également exposer avec autorité un mode d'apparition. Cela signifierait qu'ils aient vus en de telles images non pas l'objet représenté mais bien l'émanation d'un spectre apparaissant, manifestation prenant forme dans l'image, véhiculant un imaginaire narratif inédit et figuratif.

Les symbolistes n'ont de cesse de rechercher une tension entre imaginaire et individualité, entre rêve et définition identitaire. Autrement dit, ils questionnent l'identité à travers la fiction et l'imaginaire pour parvenir à une réalité symbolique à même de saisir l'universel dans le particulier. La question de l'existence chez les symbolistes reste une interrogation difficile à aborder. Ne pas croire en une réalité tangible et la remettre en cause par divers moyens, est ce à quoi ils aspirent. D'ailleurs, plus encore, la conception symboliste est censée rompre totalement avec la réalité du monde objectif et sa consistance. La subjectivité est définitivement restaurée. L'esprit est au centre des œuvres et constitue la seule réalité. Ce rapport fictionnel au réel remettant en cause la stabilité du monde établi et l'apparition d'espaces visuellement déconcertants traduit une revendication pour la liberté absolue, qui désacralise le rationalisme culturel et sociétal. Ces revendications passent soit par un certain satanisme, morbide et cynique, soit par une totale dérision, pouvant tourner à la parodie. Ainsi une sorte de théâtre de l'existence se fait jour, allant parfois jusqu'à stigmatiser l'absurdité des règles et du système établi. Il est particulièrement important de reconnaître qu'à

17 C'est le cas du roman *Claire Lenoir* de Villiers de l'Isle Adam qui s'inspire pour son livre de la théorie scientifique de l'optogramme.

travers la revendication de l'imagination, les symbolistes réalisent une critique fondamentale de la société. L'image instruit le besoin de remettre en question une réalité fixe et figée à jamais dans la représentation et diffuse la remise en cause et la critique de notre existence, comme manière d'être au monde. Cette position critique des symbolistes vis-à-vis de la société est vraisemblablement l'une des raisons pour laquelle le mouvement a été progressivement évincé de la scène culturelle. Cela permettrait-il de comprendre pourquoi, de la même manière, on a préféré occulter une conception de la photographie fondée sur ses aptitudes à la fiction, car celle-ci remettait en cause la manière impérialiste de voir ?

Au vu de ce que nous venons d'exposer, il paraît évident que la photographie et le Symbolisme ont noué et entretenu des liens forts. L'histoire de l'art, dès le départ, a peu à peu exclu l'appréhension et la conception d'une photographie subjective et fictionnelle. De la même manière, elle a oublié un public qui avait d'abord adhéré à une photographie subjective et à une conception émise à la fin XIX^e siècle d'une photographie comme outil artistique permettant de remettre directement en cause la manière de concevoir la réalité du monde contemporain.

Étrangement, ses détracteurs – culturels ou avertis – ont progressivement évincé le mouvement symboliste. La difficulté à classer le mouvement dans une période donnée, la diversité des styles artistiques qui l'ont nourri, ses interférences avec d'autres mouvements artistiques ont sans doute fini par convaincre les historiens de l'art de s'en désintéresser. De même, le fait que la science soit progressivement devenue le moyen dominant de penser et de comprendre le monde par excellence, le fait de ne jurer que par « l'analyse scientifique des faits vérifiés par l'expérience »¹⁸, a peu à peu discrédité la pensée symboliste, la faisant basculer dans une espèce d'excentricité artistique et mystique.

Pourquoi refuser à la photographie, dès le XIX^e siècle, une prise en charge de l'imaginaire face à une réalité en proie aux changements ? Pourquoi avoir évincé la portée et la pensée critique du mouvement symboliste ainsi que l'influence qu'il put avoir sur l'art photographique ?

Des expositions récentes, montrent cependant que la production culturelle actuelle s'intéresse de plus en plus à cette voie, à ce mouvement et en révèle des aspects pertinents. L'exposition *August Strindberg* en 2001 à Stockholm, Copenhague et Paris puis l'exposition *Fernand Khnopff* en 2004 à Bruxelles, l'exposition *Odilon Redon* à Paris en 2011 et, enfin, celle sur le *Romantisme noir* au

18 R. Rapetti, *op.cit.*, p. 9

Musée d'Orsay en 2013, témoignent d'un regain d'intérêt pour ces individualités créatrices et leurs modes d'expression. Le fait de poser un éclairage sur ce mouvement n'est pas anodin. En effet, il semble que les conceptions symbolistes soient d'actualité et puissent répondre à un besoin qui hante notre civilisation. Il ne faut pas oublier qu'au milieu du XIX^e siècle, il incarnait les stigmates d'une société en proie au doute quant à l'avenir de l'homme, d'une société dominée par une science et une industrialisation laissant peu de place à l'individu et à sa subjectivité : « l'époque du symbolisme est celle d'un doute profond portant sur la capacité de la société occidentale à créer comme par le passé ses propres cadres conceptuels »¹⁹.

Il paraît évident que nous sommes peu à peu parvenus à une société aussi dominatrice que celle du XIX^e siècle et qu'aujourd'hui un grand nombre d'artistes photographes reprennent à leur compte (souvent inconsciemment) les concepts et idéaux propres au Symbolisme. Il faudrait peut-être penser le Symbolisme non pas comme un mouvement pictural ou littéraire ayant un début et une fin, mais comme un courant complexe de pensée, misant sur la spiritualité de l'individu et du monde, sur le rapport de l'être au monde. De telles réflexions sur le long terme, demeurent plus ou moins vives. Leur réactualisation, à travers un ensemble de symboles a pris part à la révolution surréaliste. Elles ressurgissent pour peu que le contexte s'y prête, face à l'engloutissement de l'individu et son aliénation par le capitalisme consumériste et la mondialisation actuels, au travers de la photographie contemporaine. Ce qui réunit les artistes à l'intérieur du Symbolisme est une conception ouverte de la pensée. Il n'y aurait pas une pensée unique du monde détenant une vérité mais une pluralité de sens découlant directement de réalités, qui, dans leur croisement avec l'interprétation du sujet, visent une essence universelle. Avec l'avènement des images numériques virtuelles et la conception d'une photographie plasticienne, la photographie se construit selon la pensée du photographe. La vision subjective, constamment présente à l'intérieur même de l'image photographique, parfois de manière imperceptible, montre que la photographie serait peut-être la mieux placée pour rendre l'Idée et remettre en cause un mode d'appréhension du monde fixe. La photographie contemporaine, conçue selon un régime hybride, remettrait radicalement en question la correspondance entre réalité et vérité, et ferait véritablement appel au potentiel de l'imaginaire photographique : « cette mutation de la notion d'images photographiques nous invite à nous intéresser de plus près aux mécanismes de transformations de la réalité visuelle inhérents au système d'exploitation de la photographie analogique »²⁰. Une telle volonté de remettre en cause notre système de croyance en l'image serait donc, d'abord, le fruit d'une conception symboliste

19 *Ibid.*, p. 10

20 H. Molderings, « L'évidence du possible, Surréalisme et photographie », *op. cit.*, p. 195.

refaisant surface avec plus ou moins de densité, au cours de périodes troublées ou chaotiques, forgeant un imaginaire : force dynamique, contre-poison ou contre-pouvoir face à la réalité.

Notre thèse, *Du symbolisme comme chambre noire de l'imaginaire photographique* affirme d'une part que le Symbolisme s'est saisi de la photographie de manière détournée, comme à rebours. La chambre noire, boîte trouée d'un sténopé, accueille en son antre l'image inversée du réel et offre à l'homme une technique infaillible de voir le monde physique. Inversant le sens du flux, l'image symbolique, élaborée dans l'espace mental, est projection vers l'extérieur : fenêtre ouverte sur les mystères de l'être. C'est pourquoi, d'autre part, cette thèse s'intéresse à l'entreprise persévérante d'artistes consistant à conférer à la photographie un rôle déterminant dans la construction de l'imaginaire symboliste. Ainsi le Symbolisme ne serait pas une fenêtre ouverte sur le monde mais une fenêtre ouverte sur l'imaginaire photographique, attestant cette fois-ci de la complexité du rapport au réel. La chambre noire s'avère dès lors le lieu d'expression de l'intime, accessible à l'intuition du sujet, un espace de création et d'expression, au cœur duquel se concrétisent des expérimentations frôlant la magie ou commerçant avec le merveilleux dans les profondeurs et les méandres de la vision intérieure.

La raison de notre réflexion, ici, n'est pas d'affirmer que toute photographie est symboliste mais de déterminer quelle peut être aujourd'hui la part de symbolisme en photographie, en nous appuyant sur des concepts communs. Pour cela, il est important de comprendre quelle a pu être, au XIX^e siècle, l'influence réciproque entre mouvement symboliste et médium photographique. Plus avant encore, il nous incombe de nous interroger sur la photographie elle-même et de prouver l'existence d'un imaginaire spécifique. Légitimer l'imaginaire photographique, c'est interroger la photographie à la fois en tant que médium et en tant qu'image, comme technique et comme support d'interprétation et ce, à travers les conceptions symbolistes.

Interroger les notions d'expérience, d'apparence et d'existence, points-clés de l'aventure créatrice symboliste, participera de la recherche et de la constitution d'une essence. Tenter de déterminer l'influence du Symbolisme sur la photographie, c'est donc essayer de démontrer en quoi la photographie est productrice d'une fiction qui fait sens.

Pour parvenir à cela, cette thèse se développe en deux parties. Chacune d'elle se fondera sur la recherche de concepts communs au Symbolisme et à la photographie, car ce qui sera interrogé, c'est l'aptitude paradoxale d'une image photographique à se constituer en fiction d'une part, et d'autre part à déployer de multiples réalités en incorporant une part évidente de symbolisme. Les exemples

et analyses comparatives d'images se répartiront selon trois périodes.

La période symboliste englobera les années 1870 à 1910. Les exemples d'images prélevés dans ce créneau temporel seront mis en relation avec ceux de la période d'avant-guerre²¹ correspondant au développement du mouvement surréaliste. Enfin, chaque concept développé au cours des parties fera l'objet d'une mise en rapport avec la photographie actuelle. Ce principe d'analyse et de corrélation permettra de pointer la validité et l'évolution des concepts dans le temps, ainsi que de montrer en quoi la photographie contemporaine est tributaire de la conception de la fin du XIX^e siècle. Cela permettra également de déterminer comment le Symbolisme a pu servir et sert encore à légitimer l'existence de l'imaginaire photographique.

Afin de circonscrire notre champ de recherche, les exemples pris tout au long de cette thèse entretiendront un rapport avec le concept de corporéité²².

La première partie met d'une part en avant, les différents paramètres qui ressortent d'un questionnement sur les notions-clés de cette recherche au bénéfice d'une définition de ce que nous pourrions entendre par *imaginaire photographique*. Nous nous pencherons, d'autre part, sur la notion d'expérience. Il importera de partir de l'expérimentation photographique du XIX^e siècle dans le domaine scientifique, pour montrer de quelle manière elle a pu influencer les symbolistes, les amenant ainsi à élaborer un mode de pensée artistique alternatif.

La deuxième partie interrogera pour sa part le domaine des apparences, à la fois dans l'image et dans les différentes techniques utilisées, afin de cerner au plus près l'interprétation subjective de la réalité. Il s'imposera de montrer comment les défauts de la photographie ont stimulé les artistes quant à proposer des œuvres inédites et à contre-courant, ainsi que de déterminer par quels procédés la photographie a pu contribuer à l'émergence d'un nouveau style. Nous verrons par quels moyens les mises en scènes photographiques et les différentes utilisations théâtrales et narratives de la photographie ont nourri les œuvres symbolistes au point de donner forme à un véritable théâtre de l'existence. Enfin, nous nous pencherons sur le recours inépuisable aux figures de la mythologie et leur réactualisation.

21 Nous parlons évidemment ici de la seconde guerre mondiale

22 Il ne s'agit pas ici de réduire le corps à un organisme mais de prendre ce concept tel que le définissent Deleuze et Guattari dans l'ouvrage *Mille Plateaux*, comme essence du corps qui dépasse la chose impliquant qu'il y ait un esprit de corps, in *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

PARTIE I

L'expérience photographique : un art de l'essai

La photographie, au milieu du XIX^e a du mal à être identifiée. En tant que nouvelle image, elle constitue une expérience visuelle et sensible inédite découlant d'une utilisation mécanique de l'objet. La photographie s'introduit directement dans le système des sciences positivistes. Si l'on reprend le *Discours sur l'esprit positiviste* d'Auguste Comte en 1844²³, la photographie est une technique utile, représentant la nature en opposition au monde de l'imaginaire, reposant sur l'enregistrement et la mesure. Cette manière de classer, de catégoriser, d'ordonner les objets, les monuments, les êtres, bref de dresser l'inventaire du monde, représente, comme l'affirment H. Molderings et G. Wedekind, « la capacité du nouveau procédé technique d'établir, dans un temps prévisible et à moindre frais, des collections d'images d'objets de toute sorte (et) correspondait à un autre leitmotiv du positivisme : celui de l'inventaire, l'idée de réunir toutes les données possibles sur n'importe quel sujet, de les classer et de les mettre en ordre afin d'en déduire des lois »²⁴. La photographie, se retrouve donc reléguée au rang d'outil objectif, mécanique et passif. Cela évince directement la subjectivité de l'observateur. C'est dans cette esprit que s'ancre la considération de la photographie dans les années 1850-60 ; c'est cette vision qui persistera longtemps après Auguste Comte et l'effondrement du positivisme.

Au début des années 1870, la photographie rencontre une impasse. Contrairement à ce qu'on a pu dire, elle est peu acceptée dans le domaine des sciences et ne présente que peu d'intérêt au regard de l'art, malgré la prophétie enthousiaste d'Arago en 1839. En effet, elle n'a pas les qualités techniques suffisantes pour fournir des preuves convaincantes ou légitimer une théorie dans le domaine scientifique en raison des résultats peu probants qu'elle produit. D'un point de vue artistique, elle est une copie de la réalité trop mécanique, un procédé trop "facile" pour mériter une place à part entière. Que l'on se rappelle les propos de Delacroix à propos de daguerréotype et de ses épreuves : « [...] malgré son étonnante réalité dans certaines parties, il n'est encore qu'un reflet du réel, qu'une copie, fautive en quelque sorte à force d'être exacte. [...] Leur ouvrage n'est donc que la copie nécessairement froide de cette copie imparfaite à d'autres égards. L'artiste, en un mot, devient une

23 A. Comte, *discours sur l'esprit positif*, 1842, édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie, le 18 février 2002, in http://anthropomada.com/bibliotheque/Discours_esprit_positif.pdf. Consulté le 02 décembre 2010.

24 H. Molderings, G. Wedekind, « Comment écrire l'histoire de la photographie ? », in *L'évidence photographique, la conception positiviste de la photographie en question*, op.cit., p 13.

machine attelée à une autre machine»²⁵. D'un côté donc la photographie ne peut servir de preuve de réel, de l'autre elle le reproduit trop mécaniquement. Tel est le rapport qui s'établit lors de l'exposition universelle de 1878 : « tandis qu'un certain nombre de praticiens, ne voyant que leurs efforts et oubliant les nombreuses applications scientifiques et industrielles qui en sont faites, voudraient la voir ranger parmi les œuvres d'art, [...] les artistes, méconnaissant trop souvent les services qu'ils savent lui demander, voudraient la bannir parmi les objets manufacturés »²⁶. Cependant, ce qui ressort de ces discours est primordial pour l'évolution photographique. Le discours d'Alphonse Davanne (1824-1912), président de la Société française de photographie, sur la pratique photographique scientifique fait évoluer le statut de la photographie, qui passe alors du statut de science dite facile à celui de science complexe. Cela marque également l'effondrement de la doctrine positiviste en tant que mode de penser. Si la photographie ne trouve pas sa place dans le domaine des sciences pures, alors il faut l'expérimenter pour lui trouver d'autres utilités dans d'autres domaines. C'est alors qu'elle se spécialise au travers de différents domaines, comme en témoignent les félicitations de Léon Vidal au conférencier : « on refusait à la photographie sa valeur de sciences précise, et l'on pensait qu'un enseignement technique de ce genre était de toute inutilité. Par l'ensemble des démonstrations de M. Davanne, on a pu se convaincre que la photographie est, au contraire, une science complexe où abondent les procédés propres à bien des applications diverses, et il est de toute évidence que l'on comprendra la nécessité de vulgariser son enseignement et de créer dans les établissements spéciaux des chaires de photographie »²⁷.

Des "établissements spéciaux" misant sur un système de pensée qui détrônait le déterminisme trouvèrent dès lors une place à la photographie et à son statut ambigu. Elle allait servir des domaines expérimentaux pour capturer une science du non-visible par le biais paradoxal de l'observation. Une véritable fièvre des expériences se mit à sévir, il ne s'agissait pas d'affirmer un constat mais d'expérimenter une thèse : « comme celle de toute pratique, l'histoire de la photographie n'est pas seulement constituée par une succession d'étapes techniques modifiant les capacités disponible, mais par la formation et la circulation de cadres interprétatifs, qui en déterminent l'usage »²⁸. La médecine expérimentale et l'astronomie intégrèrent la photographie

25 *Mme Cavé, le dessin sans maître (1850)*. La méthode promotionnée par l'auteur fondait son efficacité sur la mémoire visuelle. L'observation y était considérée comme essentielle, il fallait apprendre à voir juste. Pour ce la machine pouvait fort bien remplacer le professeur : s'appropriier l'image à l'aide de gaze transparente ou de calque accoutumait progressivement l'œil aux problèmes de perspective, raccourcis, proportions, réduction, détails, etc. Rééd. in *Delacroix, Propos esthétiques*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1995.

26 A. Davanne, *Rapport du jury international sur les épreuves et les appareils de photographie. Exposition universelle de 1878, Groupe II, Classe 12*, Paris, Imprimerie nationale, 1880, p. 10

27 L. Vidal, « association scientifique de France. Conférence de M. Davanne », in *Le Moniteur de la photographie*, 18^e année, n°7, Nîmes, Moniteur universel, avril 1879, p. 52-53.

28 A. Gunthert, « La rétine du savant, la fonction heuristique de la photographie », in *Études photographiques*, n°7, Paris, Société française de photographie, mai 2000, p. 30.

comme objet d'étude et d'analyse. Hypothèse d'observation, la photographie allait permettre de participer à des expériences et d'être elle-même expérimentée. Cela tient en fait à peu de choses, comme le précise André Gunthert :

« le caractère instrumental du médium ne pouvait à lui seul suffire à garantir l'exactitude de la représentation. L'aspect révolutionnaire du geste galiléen, on le sait, ne fut pas de tourner la lunette astronomique vers le ciel, mais de faire confiance à l'information visuelle fournie par l'instrument, jusque-là tenue pour incertaine. De même, la détermination de la photographie comme outil de vision repose fondamentalement sur une modification de la perception des images produites – modification qui dépendait moins des résultats effectifs que de leur interprétation, dans le cadre d'une stratégie volontariste de rapprochement de la photographie et des sciences »²⁹.

D'où une volonté toujours croissante de l'expérimenter et de l'améliorer en vue d'images résultantes témoignant sans conteste de la nécessité de son utilisation. Ces expériences du non-visible devaient amener à déterminer l'usage que l'on pouvait faire de la photographie. La photographie accédait dès lors une toute autre dimension, celle de l'esprit. Elle devait représenter le monde à l'homme, servir de médiatrice entre le visible et l'invisible. Il fallait qu'elle soit à même de rendre le monde plus accessible et plus représentable, qu'elle nous montre comment comprendre les phénomènes inexplicables qui pouvaient se produire. Créant du lien, elle transformait en matière une idée, autrement dit, elle avançait délicatement vers un autre domaine : celui de l'art et de l'esthétique.

« Sur le plan de l'histoire des idées, le symbolisme s'inscrit dans une vague de réaction contre le positivisme doctrinal, dont l'épine dorsale était l'analyse scientifique des faits vérifiés par l'expérience » écrit Rodolphe Rapetti³⁰. Il est donc particulièrement étonnant de constater que les artistes symbolistes, s'inspirent de la photographie scientifique pour exprimer un certain concept intellectuel dans leurs œuvres. Cependant, introduite dans l'imaginaire symboliste, la conception de la photographie prend une toute autre tournure quant à l'interprétation de ces images d'observation et lui donne un tout autre sens allant du côté de ce relativisme scientifique. Considérer la photographie comme image du possible montre que certains artistes symbolistes prenaient l'expérience à contre-courant. Pour les scientifiques, le réel était rendu à travers l'ambiguïté du médium alors que pour les symbolistes il s'agissait du réel rendu à travers l'ambiguïté de l'esprit. Ainsi, les images photographiques expérimentales découlant de l'observation de phénomène invisible à l'œil nu dans le but de légitimer une théorie ne firent que renforcer l'imagination des

29 *Ibid.*, p. 29-30.

30 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 9

esprits créatifs qui découvrirent à travers elles, une source inépuisable d'inspiration. Les artistes de cette période déchiffrèrent le symbolisme qui pouvait découler des expérimentations scientifiques et exploitèrent cet invisible rendu visible pour incarner leur mal du siècle. Ils virent dans l'œil impartial de la lentille photographique toutes les possibilités de déformation de la réalité et laissèrent place, face à l'objectivité scientifique, la subjectivité interprétative de l'image. Ainsi les symptômes se transformèrent en symboles et l'"objectivité" de l'image scientifique et documentaire devint illusoire. Ce nouvel enchantement de l'image photographique ne visait donc pas « à changer le monde du dehors, mais nos concept sur le monde »³¹.

Cette première partie est liée à la notion d'expérience. Elle a pour objectif de déterminer si l'imaginaire symboliste peut s'incarner à travers l'expérimentation scientifique photographique. Dans un premier temps il s'agira donc de donner une définition exacte de ce qu'est l'imaginaire, en articulant les notions clés de l'intitulé de ce sujet. L'objectif est de comprendre comment la photographie peut s'intégrer dans les préoccupations symbolistes et comment l'imaginaire symboliste peut nous amener à déterminer l'existence d'un imaginaire photographique. Puis nous resserrerons les analogies entre photographie et symbolisme à travers quelques concepts communs décelable dans l'influence qu'a pu exercer la photographie médicale expérimentale dans le mouvement pictural. Il s'agira de donner des exemples précis de l'existence d'un imaginaire photographique à travers des photographies censées aller à l'encontre de la pensée symboliste. Ensuite, nous irons du côté des théories de la vision et de la photographie astronomique. L'angoisse d'un univers qui nous dépasse nous amènera à interroger différentes photographies susceptibles de représenter un esprit universel, et à partir desquelles seront abordées l'influence entre art et science.

31 V. Flusser, *Pour une philosophie de la photographie [Essai]*, Paris, Éditions Circé, 1993 pour l'édition original, 1996 pour la traduction française, p. 21

Chapitre 1

L'imaginaire photographique : définition des termes



Figure 1– *Lorsque j'étais un œuvre d'art*, série "La liseuse", 20 x 30 cm, 2013

« *L'imaginaire photographique serait donc créateur de sens. En cela la photographie n'est pas imitation ou reflet, elle devient interprétation et suggestion, elle suscite et fait naître, elle met en forme nos perceptions, l'expression d'une vision, d'un monde perçu idéalisé et imaginé, elle a la vocation à devenir œuvre d'art* » (Extrait du Chapitre 1).

A. L'imaginaire s'opposerait au réel : la photographie, « une image folle, frottée de réel ».

• 1. *Imaginaire photographique : un assemblage paradoxal ?*

Les définitions communes opposent, de longue date, l'imaginaire au réel. En 1496 J. de Vignay donna l'imaginaire comme « ce qui n'a de réalité qu'en apparence, fictif »³² et en 1658, Pascal le décrit comme quelque chose qui « n'est tel que dans sa propre imagination »³³. Dérivé d'*imago* signifiant *image*, ce substantif est emprunté au latin *imaginarius* qui lui attribue dès le départ la signification auquel ce terme restera attaché jusque dans sa présente définition « simulé, feint ; qui n'existe qu'en imagination »³⁴. Ce qui découle de l'imaginaire n'aurait donc pas de consistance réelle. Fruit de l'imagination, l'imaginaire appartiendrait au domaine de la fiction et n'aurait pas d'existence authentique. Les dictionnaires plus spécifiques semblent dans un premier temps conforter ces définitions opposant l'imaginaire au réel. D'un côté, le *vocabulaire d'esthétique* nous apprend que ce qui est réel est « ce qui existe effectivement en acte (par opposition au simple possible), et qui existe en lui-même et non pas simplement dans la représentation qu'un autre en a (par opposition à l'imaginaire et au fictif, qui n'existent que dans l'imagination, à l'apparence et au phénomène, qui sont la manière dont une chose se manifeste au sujet qui les reçoit, et à l'illusoire, qui est une apparence ne concordant pas avec la nature intrinsèque de ce qui se manifeste d'une manière trompeuse) »³⁵. D'un autre côté, ce même dictionnaire qualifie l'imaginaire en ces termes : « ce qui n'est pas réel, mais de l'ordre de la fiction »³⁶.

La photographie assimilée comme mode de production du réel par excellence ferait ainsi exister ce dernier en lui-même et pour lui-même, faisant fi d'une représentation subjective ou de toute subjectivation à la prise de vue. Encore considérée de nos jours comme mode de « reproduction » et d'« authentification » du réel, la photographie retirerait directement l'imaginaire de son mode de production. Cela tendrait à renforcer le postulat que ce que nous montre l'image photographique a bien eu une existence dans la réalité et que cette dernière posséderait un caractère de véracité et d'authenticité. Sa représentation renverrait au réel en tant qu'il existe en lui-même et évincerait dès lors toute représentation imaginative. Mais est-ce vraiment le cas ? La photographie exclurait-elle tout imaginaire dans son système de production ?

Reprenons la définition d'Étienne Souriau sur l'imaginaire : « ce qui n'est pas réel, mais de l'ordre

32 TLF, [en ligne] : <http://atilf.atilf.fr/> voir "imaginaire". Consulté le 12 février 2011.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

35 E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/PUF, 2006, p. 1209.

36 *Ibid.*, p. 858.

de la fiction »³⁷. Cette définition renvoie à celle que propose, dans un premier temps, le *Dictionnaire de l'image* : l'imaginaire est « ce qui existe dans l'imagination, est conçu dans et par l'imagination. De ce fait, on oppose volontiers l'imaginaire, alors envisagé comme invention, comme fiction, au réel. Les formations de l'imaginaire n'auraient donc pas de réalité »³⁸. On peut alors se demander à quoi renverrait l'existence d'un imaginaire photographique ? Avec ces définitions, le légitimer reviendrait à affirmer cette chose délicate : que ce qui apparaît dans l'image photographique serait en fait une déformation du réel impliquant le double regard d'un imaginaire concrétisé du photographe et du récepteur. Nous sommes bien dans l'imaginaire d'un déroulement photographique. Cependant cette affirmation peut paraître absurde dès lors qu'elle va à l'encontre du statut de la photographie comme enregistrement mécanique du réel, en tant qu'elle est toujours en relation « causale avec l'objet qu'elle reproduit »³⁹. Associer les termes "imaginaire" et "photographique" peut donc sembler paradoxal, l'un renvoie à la fiction et serait donc sans réalité, l'autre à un procédé technique permettant l'obtention d'images durables des objets et en général renvoyé à son caractère de véracité et donc d'authenticité.

- **2. Dialogue avec le réel : l'imaginaire**

Mais continuons sur ces différentes définitions. L'imaginaire fait appel à l'imagination et constitue la capacité à former des images mentales, visuelles voire sensorielles, à nous représenter un monde fictif, imaginatif, irréel. Cependant, comme le précise Souriau, il faut que ces mondes soient « possibles »⁴⁰. Enfin l'imaginaire renvoie à la capacité d'inventer, il est donc en lien étroit avec la création. Étienne Souriau distingue trois formes d'imagination : l'imagination en tant que faculté à avoir des images mentales, l'imagination en tant qu'invention et l'imagination en tant que créatrice d'images.

Dans un premier temps, l'image mentale qui se forme part toujours de quelque chose : d'une image, d'un souvenir, d'un objet et donc de la réalité elle-même. Or, cela rappelle étrangement les processus photographiques. Nous photographions pour avoir l'image d'un événement, pour se garder d'une mémoire volatile et retrouver le souvenir, d'un objet ou d'une personne avec cette « capacité de se représenter avec plus ou moins de richesse ou de précision des êtres et des choses, d'une manière analogue à la perception »⁴¹. La faculté de générer des représentations mentales est

37 E. Souriau *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF/Quadrige, 1990, 2004 pour la présente édition, p. 858.

38 F. Juhel, *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2006, 2^e édition, novembre 2008, p. 199.

39 E. Souriau, *op. cit.*, p. 1131.

40 *Ibid.*, p. 858.

41 *Ibid.*, p.859.

fortement liée à la mémoire. Dès lors, la photographie, créant elle-même ces images de mémoire, serait directement et offrirait par excellence un support à l'imagination, découlant d'un processus qui concernerait l'intériorité et la subjectivité.

Dans un second temps l'imagination comme invention réaliserait des images nouvelles afin de générer des idées ou des concepts nouveaux à partir de données préexistantes. La capacité d'invention est proportionnelle à celle de l'observation du réel. Une fois encore, cette définition paraît évoquer la photographie. Cette dernière part de l'observation, c'est-à-dire de l'action de considérer avec attention des choses, des êtres, des événements⁴² et de la perception visuelle c'est-à-dire de l'opération psycho-physiologique complexe par laquelle l'esprit, en organisant les données sensorielles, forme une représentation des objets extérieurs et prend connaissance du réel. Une telle combinaison aspire à "inventer" ou à "créer" une nouvelle image, ou tout du moins, une image différente de ce qu'on a pu observer dans la réalité. Nous donnerons à celle-ci un sens différent selon la manière dont nous l'avons perçue ou vécue. La photographie invente donc des images premières, supports à l'interprétation. Les actions qui lui sont liées relèvent d'une prise en compte et d'une prise en charge d'un réel senti et vécu, humainement et donc subjectivement.

En dernier lieu l'imagination créatrice d'images concerne l'art. Ici, l'imagination est à la fois « contemplation et action »⁴³. C'est la capacité créatrice du photographe qui entre en jeu dans son désir de mettre en lumière une représentation visuelle. Conception qui guide l'action, c'est en ce sens que le photographe choisira très précisément son sujet, son cadrage, sa lumière, sa mise en scène, bref, tout choix de détails artistiques qui le distinguera des autres et qui exprimera une idée personnelle.

La photographie peut s'accommoder de ces différentes définitions sur l'imagination qui, rassemblées, contribuent à nourrir la notion d'imaginaire. Mais allons plus loin. Le terme d'imaginaire, loin de s'opposer au réel, entretiendrait un lien étroit avec ce dernier. Comme l'explique le Dr Paul Chauchard, psychophysiologiste, « que pouvons-nous imaginer ? L'imagination n'utilise que des souvenirs qu'elle associe et remanie à sa fantaisie ; à l'origine il y a toujours du réel »⁴⁴. Le *Dictionnaire de l'image* quant à lui, après avoir opposé l'imaginaire au réel dans un premier temps, se rapporte à différents auteurs tels Lacan ou Schopenhauer et nous signale dans un second temps que « l'imaginaire apparaît dans un rapport dialectique, dynamique, avec le réel : nourri de perceptions, de sensations, d'expériences corporelles et émotionnelles, nourri des transmissions familiales et sociales, il agit sur la réalité vécue par le sujet »⁴⁵. Ainsi, l'imaginaire

42 TLF, [en ligne] : <http://atilf.atilf.fr/> . Voir "observation". Consulté le 12 février 2011.

43 E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 861.

44 P. Chauchard, *Le cerveau et la main créatrice*, Paris, Éditions Delachaux et Niestlé, 1970, p. 89

45 *Dictionnaire de l'image*, op. cit., p. 199

serait en interaction constante avec le réel et pourrait aider les individus à le comprendre, entendons par là que l'imaginaire permettrait d'interpréter la réalité, de lui donner sens. Bachelard, le philosophe de l'imaginaire par excellence indique qu'à travers la liberté imaginative entre en jeu de multiples dialectiques qui activent le psychisme créateur. Ainsi « il suffit que nous parlions d'un objet pour nous croire objectifs. Mais par notre premier choix, l'objet nous désigne plus que nous ne le désignons et ce que nous croyons nos pensées fondamentales sur le monde sont souvent des confidences sur la jeunesse de notre esprit »⁴⁶. L'expérience intime permet donc de contredire fatalement l'expérience objective. En ce sens, l'acte de photographier ne peut être objectif. Il découle d'un choix propre et individuel, illustre une pensée subjective.

La photographie n'est donc pas un enregistrement de la réalité mais son interprétation, et les aspects scientifiques, quantifiables, calculables et mesurables en font partie. Elle ne veut pas atteindre la réalité mais veut la viser, dans la réalité de la photographie. Il ne s'agit donc plus de recevoir une image photographique comme une reproduction, mais de reconnaître qu'elle est avant tout du côté de l'interprétation et de l'imaginaire. Le réel influencerait donc l'imaginaire et en serait le support : « image folle, *frottée* de réel »⁴⁷ comme l'indique Roland Barthes. Cette phrase a toute son importance ici. Selon le *Dictionnaire de la psychologie*, l'imaginaire « a pour limite le délire »⁴⁸, donc l'égarement, le dérangement voire la folie. Cette « image folle » dont parle Roland Barthes, qu'est la photographie est donc fortement liée à l'imaginaire. Et cette folie imaginative est « frottée de réel », signifiant que, loin de s'opposer au réel, l'imaginaire photographique se ressource, s'actualise au "contact" du réel et entretient une expérience étroite avec lui, l'un ayant besoin de l'autre. Paul Chauchard l'affirme bien, « l'imaginaire c'est ce qui n'existe pas. Quelle erreur ! Si nous imaginons l'inexistant, nous en faisons une image cérébrale et cette image, elle existe et consiste en un influx nerveux qui par les centres de l'affectivité vont perturber tout notre organisme »⁴⁹. L'imaginaire dialoguerait avec le réel et permettrait de l'interpréter en lui donnant du sens, un sens subjectif et individuel qui aurait comme objectif d'atteindre l'universel. Ainsi l'imaginaire, partant de la réalité vécue, tenterait d'accéder aux sens du réel afin de trouver des réponses liées à l'existence. Le *dictionnaire de l'image* affirme que « les images matérielles constituent des mises en forme concrètes de l'imaginaire. Les processus de transformation de l'image mentale (d'ailleurs plus ou moins précise et consciente) en image matérielle font intervenir le rapport au matériau concret et à la technique. L'image ainsi conçue offre au spectateur un monde "fictif", une représentation, un artefact véhiculé par un support concret. L'imaginaire crée des

46 G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, 1949, p. 11.

47 R. Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 177.

48 R. Doron, F. Parot, *Dictionnaire de la psychologie*, Paris, Quadriga/PUF, 1991, p. 365.

49 P. Chauchard, *op. cit.*, p. 88.

"mondes possibles" (Eco), actualisés dans et par des récits, des représentations visuelles »⁵⁰. Ainsi l'image mentale, imaginée et concrétisée matériellement dans la réalité véhicule une interprétation possible du monde, du réel imagé, imaginé et imaginaire, en invente un nouveau ou du moins, lui rajoute-t-il une expérience nouvelle faisant apparaître une "Idée", c'est-à-dire une nouvelle conception ou perception du monde vécu. A ce stade nous arrivons à une définition de l'imaginaire proche de celle que lui attribuèrent les symbolistes. L'Idée concrétisée doit être lisible pour le spectateur puisqu'il doit y adhérer ou du moins l'interpréter à son tour, c'est-à-dire mettre du sens derrière cette concrétisation de l'imaginaire. Or qui mieux que la photographie adhère et fait adhérer à l'image ?

Dès lors, la photographie serait-elle imposture ? Pour répondre à cette interrogation il nous faut désormais prendre en compte les domaines plus généraux de fiction et d'authenticité auxquels appartiennent succinctement l'imaginaire et le réel.

B. L'imaginaire photographique : entre fiction et authenticité

- **1. Photographier : une expérience interprétative de la réalité**

L'imaginaire photographique serait donc créateur de sens. En cela la photographie n'est pas imitation ou reflet, elle devient interprétation et suggestion, elle suscite et fait naître, elle met en forme nos perceptions, l'expression d'une vision, d'un monde perçu idéalisé et imaginé, elle a vocation à devenir œuvre d'art. L'imaginaire photographique s'insérerait dès lors dans la correspondance entre deux notions, celle de fiction à laquelle appartient l'imaginaire et celle d'authenticité à laquelle on rapporte volontiers la photographie. Partant de là, n'y aurait-il pas antagonisme entre ces deux notions ?

Le mot Fiction est un nom féminin venant de la littérature. Par *fictio* et *fictus*, il vient du latin *fingere* signifiant « modeler », qui a donné « feindre ». Étymologiquement et historiquement, le terme apparaît en 1223 et signifie « tromperie, duperie »⁵¹. Au XVIII^e siècle, il renvoie à la notion de « fait imaginé ». Dans la définition d'un dictionnaire actuel du *Larousse*⁵², la fiction est une création, une invention de choses imaginaires, irréelles.

Ces définitions restent cependant superficielles. Dans le *Dictionnaire de l'image*, la fiction est, selon Jean-Marie Schaeffer (1999), une « feintise ludique »⁵³ : elle suppose une sorte de contrat

50 *Dictionnaire de l'image, op. cit.*, p. 199.

51 *TLF*, [En ligne] : <http://atilf.atilf.fr/> voir "Fiction". Consulté le 12 février 2011.

52 *Dictionnaire Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2006, p. 462.

53 J-M Schaeffer cité par F. Juhel, *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2006, 2^e édition, novembre 2008, p. 154.

implicite entre un dispositif émetteur présentant à un dispositif récepteur un ensemble imaginaire de personnages et d'événements trouvant place dans des espaces-temps divers. La fiction est censée se distinguer de la réalité, tout en produisant des effets bien réels : émotions, impressions de réalité, illusions... . La fiction n'est pas un mensonge, elle ne se donne pas en principe comme une réalité, mais vise à capter l'attention et les affects du lecteur-spectateur et à répondre à son besoin d'émotion, de connaissance et d'imaginaire. Nous savons néanmoins que la fiction, qui prend volontiers des formes délibérément réalistes, peut aussi se constituer en simulacre de réalité, dans le but de tromper ou d'égarer le spectateur à des fins qui ne sont pas toujours honnêtes, reconnaissables et repérables.

L'image photographique peut prendre la réalité comme support tout en utilisant des procédés de fiction. Elle offre un spectacle construit à partir de codes visuels et de données techniques. Elle réalise une mise en scène fictive spécifique, tout en montrant le réel par un moyen qui fonde sa valeur et son efficacité sur l'authentification optique et chimique. Constitue-t-elle pour autant, lorsqu'elle tend vers la preuve existentielle, un "simulacre de réalité" ? Une photographie peut être trompeuse dès lors que son auteur a l'intention de dévoyer son image. L'image photographique n'a pas pour objectif de tromper le spectateur mais de mettre à distance la perception ordinaire ou contingente, pour lui faire prendre du recul, lui offrir une expérience esthétique et (ou) émotionnelle, l'amener à découvrir, inventer, se souvenir, etc.

Souriau dans le *Vocabulaire d'esthétique* définit trois formes de fictions : tout d'abord, « la fiction n'existe que par une activité de l'esprit ». Ensuite, « la fiction a pour mode d'existence l'imaginaire : on la dit parfois irréelle ; mais cela signifie qu'elle n'a pas d'existence authentique et constatable dans le monde dont son auteur fait partie, ce monde matériel, commun à tous les hommes et où ceux-ci ont place par leurs corps [...]. Dire que la fiction n'appartient pas à notre monde, n'est pas dire qu'elle n'existe pas, mais qu'elle existe autrement. La pensée de l'auteur ; la pensée du lecteur, spectateur, auditeur en prolonge la présence phénoménale, la fiction y prend donc une existence de représentation [...] ».

Enfin, « la fiction se donne comme altérité d'existence : [...] On a contesté le droit à la fiction ; non pas au nom de la vérité mais de la sincérité. La fiction serait-elle mensonge ? Non, si elle ne trompe pas, si elle n'est pas tentative pour se faire prendre pour la réalité »⁵⁴.

Au vu de toutes ces propositions, il peut sembler à la fois contradictoire et parfaitement évident de parler de la fiction comme une remise en cause de l'authenticité. Dans sa définition la plus large,

54 E. Souriau, *op. cit.*, p. 741

authenticité est un dérivé du latin *authenticus* et signifie « original et bien attribué »⁵⁵. En 1211, ce terme désignait un document dont la certitude, la valeur est inattaquable. Cette définition renvoie à celle de l'actuel Larousse : « dont l'exactitude, l'origine, l'attribution est incontestable, d'une sincérité totale »⁵⁶. Nous retrouvons ici ce fameux terme de "sincérité". On pourrait donc affirmer que le terme "authenticité" se rapporte à la fois à l'origine d'un document et à la sincérité de son contenu. Parler d'authenticité de la photographie supposerait donc que l'image photographique nous montre la réalité et nous dise la vérité. Or, si son authenticité est remise en question, cela signifie que profitant de son statut "documentaire", cette dernière va s'autoriser des libertés fictionnelles. Nous en arrivons donc à une confusion entre fiction et réalité.

Les écrits rattachent à l'imaginaire divers aspects de la fonction symbolique, telle que l'imitation représentative, l'image mentale sous ses deux formes reproductrice et anticipatrice, le simulacre et le jeu symbolique ou d'expression, le dessin. "Simulacre", "image mentale", "représentation sensible", la fiction relèverait donc du domaine du jeu et du symbolique. Le symbolique pour la psychologie, fait l'objet d'une interprétation et de l'association de plusieurs unités sémiotiques pour lesquelles la face du signifiant entretient un rapport étroit avec la face du signifié. C'est également le sens du terme "symbolisme" qui interprète les systèmes de croyances, les mythes dans une perspective symbolique, c'est-à-dire qu'il s'agit de leur attribuer une signification relative à un système, d'un niveau caché ou inconscient⁵⁷. Le symbolisme dans sa poétique serait avant tout suggestion du non-dit.

Penser l'imaginaire comme partie inhérente au domaine de la fiction signifie bien que la fiction ne se donne pas comme réalité, mais qu'en revanche elle fait l'objet d'une interprétation visant à établir une signification, à démêler les aspects et les affects à partir d'un point existant. Or comme le précise André Gunthert à propos de la photographie scientifique, « l'un des cadres interprétatifs les plus nécessaires à la construction de l'imaginaire photographique qui nous est désormais familier fut celui de la fonction heuristique du médium – autrement dit sa capacité à conduire, au-delà de son usage documentaire, "à des résultats qu'on ne pouvait avoir sans elle" »⁵⁸. Ce qu'a fait la photographie, c'est utiliser les mêmes procédés que ceux de la fiction : elle ne se place pas du côté de la métaphore car elle accepte les règles de réalité tout en ne se donnant pas comme réalité puisqu'elle est une expérience interprétative de la réalité.

Cependant, si la fiction ne se donne pas comme réalité, comment peut-on parler de fiction en photographie, sachant que cette dernière est une technique d'enregistrement et de production

55 TLF, [en ligne], <http://atilf.atilf.fr/> voir "authenticité". Consulté le 12 février 2011.

56 Dictionnaire *Le petit Larousse illustré*, *op.cit.*, p. 99.

57 *Ibid.*, p. 696

58 A. Gunthert, « La rétine du savant », in *études photographiques n°7*, Paris, société française de photographie, mai 2000, p. 29.

d'images ? Souriau parle de la photographie comme d'une image fixe, qui interroge notre rapport au réel et à la représentation⁵⁹. Nous pourrions ainsi photographier dans le but de prouver notre existence. Pour le *Dictionnaire de l'image*, cette formule, très simple, n'en est pas moins intéressante en ce qu'elle prend en compte la puissance de l'enregistrement photographique, du constat photographique, en même temps qu'elle affirme puissamment la présence du photographe derrière l'objectif⁶⁰. On pourrait donc parler d'authenticité relative de la photographie.

- **2. Ce qui tend à devenir réel**

Vis-à-vis des précédentes définitions du terme d'authenticité, le *Dictionnaire encyclopédique Quillet*⁶¹ introduit une nuance fondamentale. L'authenticité « ne concerne que l'origine d'un texte, et non son contenu. C'est donc une erreur d'assimiler document authentique et document véridique ». Il faut, lorsqu'on parle d'authenticité d'une image photographique faire une distinction essentielle entre Réalité et Vérité de l'image. L'authenticité photographique ne renverrait uniquement qu'à son aspect mécanique d'enregistrement. La photographie est un dispositif, un processus sorti de l'univers des scientifiques et des chimistes, et c'est ce qui en fait sa spécificité. C'est à ce stade qu'il semble que nous fassions l'amalgame car nous considérons comme indiscutables, vraies et inaliénables les inventions et théories scientifiques. Cela est vrai aujourd'hui et l'était d'autant plus au XIX^e siècle. La photographie inscrit du réel sur le papier. Ce réel inscrit sur une image se matérialise dès le départ dans l'imaginaire du photographe, entendons par là de n'importe quel individu se trouvant derrière l'objectif au moment de la prise de vue. Le spectateur, à partir de cette image, développera lui-même un processus imaginaire et personnel. Le processus photographique intègre donc, d'emblée le domaine de l'imagination. Le phénomène photographique s'inscrit pleinement dans le phénomène imaginaire avec un développement analogue. Photographier reviendrait à bénéficier d'une richesse intérieure propre à réactualiser et à réinterpréter le réel de manière spontanée. Nous pénétrons la fonction symboliste de l'imagination photographique. En effet pour l'historien, philosophe et mythologue Micea Eliade « "Avoir de l'imagination", c'est jouir d'une richesse intérieure, d'un flux ininterrompu et spontané d'images. Mais spontanéité ne veut pas dire intention arbitraire. Étymologiquement, "imagination" est solidaire d'*imago*, "représentation, imitation" et d'*imitor*, "imiter, reproduire". Pour une fois, l'étymologie fait écho aussi bien aux réalités psychologiques qu'à la vérité spirituelle. L'imagination *imite* des modèles exemplaires — les

59 E. Souriau, *op. cit.*, 1131

60 F. Juhel, *op. cit.*, p. 154

61 *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, Paris, 1968, p. 482.

Images — les reproduit, les réactualise, les répète sans fin »⁶². Il faudrait donc faire une distinction entre le niveau de l’empreinte et le niveau de l’indice de l’image. C’est au niveau de la lecture de l’indice que la perception de l’homme remet en cause son rapport au réel, à la fois dans la réalité matérielle et dans celle de l’image.

L’authenticité photographique ne renverrait donc qu’à son aspect mécanique d’enregistrement, soit au niveau de l’*arché* défini par Jean-Marie Schaeffer⁶³. L’authenticité serait donc liée au médium photographique et, par là-même, au moment de la prise de vue. Parler d’authenticité photographique impliquerait le fait que ce qui a été pris n’a eu lieu qu’une seule fois : « ce que la photographie reproduit à l’infini n’a eu lieu qu’une fois » écrit Roland Barthes « elle répète mécaniquement ce qui ne pourra plus jamais se répéter existentiellement »⁶⁴. Nous restons donc crédules envers l’image photographique tout en sachant que ces images peuvent être bricolées, produites, fabriquées et falsifiées. Avec la photographie, nous savons que, dès la prise de vue et par le cadrage, le photographe opère des choix qui lui sont propres. Avec l’appareil photographique, tout se passe avant. Le "pendant" de l’acte photographique se fait résolument à l’aveugle et "l’après" est le résultat de toute une chaîne d’opérations. C’est ce qui fait, sans doute, toute l’ambiguïté d’un tel médium. C’est une erreur d’assimiler l’origine réelle de la photographie et sa capacité à dire la vérité. Une photographie ne dit pas ce qui est vrai, elle montre une réalité partielle ou arrangée, un détail prélevé d’une réalité subjective, une partie d’un tout qui ouvre à toute interprétation vraie ou fautive de "l’histoire". Mais ce que montre l’image photographique, n’est en aucun cas une "preuve" ou un gage de vérité absolue.

L’amalgame entre preuve et épreuve photographique est battue en brèche dans le *dictionnaire de l’image* : « le questionnement philosophique sur l’authenticité d’une œuvre s’avère très délicat et peut se définir soit comme une forme de beauté, soit comme une forme de signification. D’une façon plus générale, on la considère comme une qualité, tantôt dédiée aux images, jugées nécessairement factices et trompeuses, tantôt revendiquée, au contraire comme gage de vérité et donc comme preuve [...]. On considère que certaines images, comme celles de la photographie (Dubois 1993), étayent, de façon irréfutable, les dires »⁶⁵. Le pouvoir de l’image photographique c’est d’avoir la puissance de faire croire, d’agir sur. Yves Michaud parle de l’historienne Patricia Fortini Brown⁶⁶ qui, dans un livre sur la peinture vénitienne du XV^e siècle, montre que les peintures de l’époque étaient investies par les contemporains d’une valeur de véracité particulière. On pouvait

62 M. Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, 1980 pour la présente édition, p. 24.

63 J-M. Schaeffer, *L’image précaire, du dispositif photographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 20.

64 R. Barthes, *op. cit.*, p. 15.

65 F. Juhel, *op. cit.*, p. 43.

66 Y. Michaud, « Critique de la crédulité », *Études photographiques, revue semestrielle n°12*, Paris, Société française de photographie, novembre 2002, p. 113.

donc dire d'une chose ou d'un événement qu'ils étaient vrais parce que c'est ainsi que les représentaient les images peintes dans un esprit de témoignage oculaire. Cette "preuve" par l'image fut relayée par le réalisme photographique à ce détail près que, comme le questionne François Soulages : « Qui peut croire que la photographie est une preuve ? »⁶⁷. Bien que nous sachions que l'image photographique ne montre pas la vérité, nous continuons de croire ce que nous voyons. Autrement dit, nous continuons de croire non pas en sa vérité mais en sa sincérité. Pour quels motifs continuons-nous à considérer la photographie comme moyen d'identification et comme document authentique d'un événement ?

La photographie prend la réalité comme support, comme alibi, tout en greffant des procédés de fiction à un moment ou à un autre du processus. Reprenons cette phrase d'Étienne Souriau « dire que la fiction n'appartient pas à notre monde, n'est pas dire qu'elle n'existe pas, mais qu'elle existe autrement »⁶⁸. La photographie offre un spectacle construit sur le miracle de l'empreinte et la technique de mise en scène fictive tout en montrant le réel à l'aide d'authentification. La question est alors de savoir où finit le réel et où commence le fictif ?

Mélanger les apparences du réel et l'imaginaire de la fiction donne double pouvoir à l'image photographique, celui de déstabiliser le spectateur ainsi que de le piéger dans sa croyance en la représentation d'une chose. La photographie serait donc une technique hybride jouant sur différents styles de langage. Une photographie est une image analogique, c'est-à-dire qu'elle est ressemblante au visible mais qu'il s'agit d'une représentation plutôt que d'une restitution.

Comme l'affirme Walter Benjamin, la photographie « seule nous renseigne sur cet inconscient visuel, comme la psychanalyse nous renseigne sur l'inconscient pulsionnel [...] elle révèle dans ce matériau les aspects physiognomoniques, les mondes d'images qui vivent dans les plus petites choses, assez interprétables et cachés pour avoir trouvé refuge dans les rêves éveillés, mais devenus désormais assez grands et formulables pour faire apparaître la différence entre technique et magie »⁶⁹.

Dans la photographie, apparaît un espace tramé d'inconscient. L'image photographique n'a pas conscience de tout ce qui surgira dans l'esprit du spectateur. Une image peut révéler bien plus que ce que son opérateur veut lui faire dire. Cela enrichit et stimule le dialogue avec l'imaginaire de chacun.

La perception de la photographie entretient par conséquent un rapport étroit avec une expérience de

67 F. Soulages, *Esthétique de la photographie*, op.cit., introduction p.6.

68 E. Souriau, op. cit., p.741.

69 W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie », 1931, in *Walter Benjamin, sur la photographie*, Arles, Éditions Photosynthèse, 2012, pp. 49-50.

l'imaginaire. Acte mécanique, elle développe une image inconsciente et latente. L'imaginaire, fictif, dépasse parfois le réel pour s'y opposer. Il échappe volontairement aux lois naturelles de notre monde réel, aux contraintes humaines de l'espace et du temps et vient se placer du côté de l'onirique, du mystérieux et de l'insolite. L'imaginaire dépose des images mais il les dépasse toujours puisque le hors champ imaginaire décuple le hors champ photographique. Cela renvoie à ce qu'exprimera André Breton en 1950 : « L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel »⁷⁰.

C. L'imaginaire symboliste ou la remise en question d'une vérité

- **1. Construire et révéler**

Après avoir examiné ces différentes définitions, il semble maintenant important de se pencher sur ce qu'est l'imaginaire tel que l'entendent les symbolistes, car c'est à travers leurs propres appréhensions que nous pourrions proposer une signification d'*imaginaire photographique*. Il peut paraître curieux de vouloir légitimer l'existence d'un imaginaire photographique à travers le symbolisme. D'une part parce que le symbolisme est avant tout un mouvement pictural et littéraire apparu vers le XIX^e siècle dans une société en proie à un "grand chambardement"⁷¹ aussi bien culturel que spirituel. D'autre part parce que la notion même d'imaginaire photographique est particulièrement contemporaine et semble aller à l'encontre de l'esprit du progrès qui traverse le XIX^e siècle en Europe. Pourtant, c'est ce déséquilibre du monde moderne qui est à l'origine des concepts symbolistes. De cette angoisse de voir la disparition de la *psyché* individuelle et collective, d'assister à la perte de l'humanité, né une réaction intellectuelle très vive quant à la volonté de réaliser un nouvel humanisme dont les sources puisent dans l'imaginaire. Pour les symbolistes, « avoir de l'imagination, c'est voir le monde dans sa totalité ; car c'est le pouvoir de montrer ou ce qui demeure réfractaire au concept. On s'explique dès lors la disgrâce et la ruine de l'homme qui "manque d'imagination" : il est coupé de la réalité profonde de la vie et de sa propre âme »⁷². Avec le développement de la pensée positiviste, les symbolistes déplorent en premier lieu la perte d'imagination du monde et la perte de l'homme lui-même. Comme l'explique Michael Gibson, historien d'art et philosophe, « A la fin du XIX^e siècle, en un temps où le scientisme et le positivisme triomphants annonçaient la venue d'un monde meilleur fondé sur la raison et la technique, d'autres étaient surtout sensibles à la perte d'une qualité, difficile à cerner, mais qu'ils

70 A. Breton cité par J-P Clébert, in *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 315.

71 *Le Grand Chambardement* est le titre donné à un tableau d'Henry de Groux en 1893. Il illustre la ruée du monde agricole pour le monde citadin et les bouleversements spirituels que cette migration entraîne. *Le Grand Chambardement*, huile sur toile, 76x98cm, coll. particulière, Paris.

72 M. Eliade, *Images et symboles*, op. cit., p. 23.

avaient trouvée dans les perspectives de l'ancien système culturel, autrement dit dans les valeurs et le sens signifiés par ce que l'on pourrait appeler son "ordre emblématique" »⁷³. Ce qui est intéressant, c'est que le Symbolisme est un mouvement de pensée fondé sur et réfléchissant à la notion d'imaginaire, ayant pour objectif de « vêtir l'idée d'une forme sensible »⁷⁴. On a d'ailleurs souvent rapporté que le Symbolisme en était l'art par excellence. Alors que la photographie s'introduit largement, à l'époque, dans le système de raison et de technique qu'est le Positivisme et qui s'attellera à occulter sa capacité imaginative, la notion d'imaginaire telle que l'entendent les symbolistes devient primordiale dans ce contexte spécifique. C'est ici que se constitue le problème central de l'époque opposant deux visions du monde, mais nous y reviendrons plus tard.

Si les dictionnaires spécifiques d'aujourd'hui nous ont permis de déterminer quelle pouvait être la part de fiction en photographie, l'imaginaire reste encore une notion délicate. Alors qu'au XIX^e siècle, l'imaginaire restait une notion opposée au réel n'existant uniquement que dans l'esprit, les symbolistes vont voir en elle, à l'inverse, une manière de parvenir au réel, de le comprendre, voire de l'égaliser et que les surréalistes définiront : « parfois l'imagination s'impose à nous et paraît nous tromper : ainsi dans l'hallucination, ou le rêve ; parfois elle est l'instrument de notre progrès vers la vérité, ou la maîtrise de nous-même »⁷⁵. Les symbolistes en interrogeant l'imagination dans son rapport avec le réel lui attribue la double nécessité de construire et de révéler. Ainsi l'imaginaire se trouve amené à sortir des limites qui lui sont ordonnées pour venir se confronter au réel. Le Symbolisme parvient ainsi à un élargissement de la notion de réel à travers le modèle mallarméen, l'idée « d'instrumentalisation verbale s'y déploie dans le prolongement de la suggestion qui veut que la poésie traduise des attitudes, des gestes, des sensations et pensées. Il n'est pas question de fuir le réel mais dans tirer parti »⁷⁶. Ils interrogent dès lors les différents sens pouvant connecter le réel et la faculté de créer des mondes différents, de concevoir des images mentales intériorisées et structurées pouvant être retranscrites à travers un système de symboles dans le but d'exprimer une idée, c'est-à-dire un sentiment, « antérieurement perçu ou construit par le sujet »⁷⁷.

L'imaginaire symboliste est, bien avant l'heure, structuré et défini selon un point de vue psychologique. L'imaginaire appartiendrait au domaine de l'imagination créatrice qui selon E. Jalley et R. Doron, « compose des représentations sensibles différentes des objets réels ou des situations vécues »⁷⁸. La notion d'imaginaire chez les symbolistes renverrait dès lors à un processus

73 M. Gibson, *Le Symbolisme*, Paris, Taschen, 1994, p. 17.

74 J. Moréas, *Manifeste du symbolisme*, paru dans *Le Figaro*, le 18 septembre 1886. [En ligne] : <http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm>. Consulté le 25 octobre 2010.

75 F. Alquié, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Éditions Flammarion, 1955, p.168.

76 M. Draguet, *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, 2010, p.129.

77 J.-P. Bronckart, « Image mentale », in *Dictionnaire de psychologie*, sous la direction de R. Doron, F. Parot, Paris, Quadrige/PUF, 2011 pour la présente édition, p. 364

78 E. Jalley, R Doron, « Imaginaire », *Ibid.*, p. 365.

d'identification et représenterait la relation du sujet au monde. Cela désignerait également sa capacité à créer le double d'une image inconsciente ne s'adressant plus au seul sujet mais à l'autre dans sa « fonction symboliste », c'est-à-dire en tant que fonction créatrice de sens. Dès lors, on cerne le lien étroit qui peut s'établir entre l'imaginaire symboliste et l'imaginaire photographique à travers leurs processus : partant de la réalité ils inventent quelque chose de différent et imaginent dès lors un autre réel sur les bases du réel lui-même. Ils sont tous deux des systèmes de production qui prennent sens dans l'image, c'est-à-dire dans la représentation, dans une syntaxe visuelle, un langage autre pour montrer ce qui les anime. Ainsi ce que nous voyons doit nous amener toujours à autre chose. Enfin ils impliquent un système interprétatif très fort pour celui qui les reçoit et font appel à la subjectivité de chacun. Parler d'imaginaire photographique, c'est faire appel à une seule et même chose : la photographie dans sa symbiose entre la conception et la réalisation c'est-à-dire entre la construction de l'image et sa révélation.

Ces imaginaires, qu'ils soient symbolistes ou photographiques, trouvent leur existence à travers l'interprétation. Loin d'être dogmatiques, ils s'incarnent en une unité créatrice ayant deux fonctions. Celle permettant au créateur d'extérioriser en langage-symbolique l'Idée et de l'adresser à l'imaginaire de chacun, de manière universelle en laissant place à l'interprétation individuelle. Le critique G.-Albert Aurier, auteur du *Symbolisme en peinture* décrit cet étrange parallèle existant chez les symbolistes : « Le drame cesse d'être un drame spécial, pour devenir un drame humain, purement intellectuel, passionnant symbole des rêves douloureux d'une âme d'artiste »⁷⁹. L'imaginaire symboliste doit donc être réfléchi et intellectualisé pour exprimer l'être dans son essence, c'est-à-dire dans ce qu'il a d'essentiel, le monde des Idées prenant le dessus sur celui des objets, ces derniers ne pouvant apparaître essentiellement que comme *signes*. Les objets en tant qu'apparences, receleurs d'idées et de contenus latents, sont à nos yeux humains difficiles à discerner : « à nos yeux d'hommes, c'est-à-dire à nos yeux *d'orgueilleuses ombres d'êtres purs*, d'ombres vivant dans l'inconscience de leur état illusoire et dans l'aimée duperie du spectacle des fallacieuses tangibilités, il n'en est pas moins vrai qu'à nos myopes yeux les objets apparaissent le plus souvent comme objets, rien que comme objets, indépendamment de leur symbolique signification »⁸⁰. Nos yeux sont donc trompeur et se plaisent à nous laisser croire en une quelconque objectivité. Il ne s'agit pas, pour les symbolistes, de créer un champ de significations lisibles et claires, mais d'exprimer une vision individuelle, une subjectivité à travers un champ d'action libre puisque la forme, la ligne, la couleur peuvent être déformées, atténuées, accentuées pour exprimer l'Idée, en d'autres termes pour laisser place à l'imaginaire créateur d'une pensée à exprimer, d'un

79 G.-A Aurier, *Le Symbolisme en peinture, Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, textes réunis et présentés par P-L Mathieu, Caen, L'échoppe, 1991, p. 76.

80 *Ibid.*, p. 24

réel à réinventer dans cette réalité opaque. Ainsi comme le précise Georges Didi-Huberman quant à la réalité photographique, « cela nommerait donc un ancrage de la photographie dans la fiction ? — C'est pire que cela en vérité. Et voici le pire : l'appareil photographique n'est au fond qu'un appareil subjectif, *un appareil de la subjectivité* »⁸¹.

L'imaginaire est pourtant bien souvent une notion à connotation péjorative, associé à la fausseté, maîtresse d'erreurs, tel un reflet déformé du réel et n'ayant pour ainsi dire aucune existence. En ce sens, parler d'imaginaire photographique implique une contradiction dans la mesure où la photographie serait capable de nous rendre un reflet exemplaire de la réalité, ou elle apparaîtrait encore plus vraie que la réalité elle-même. Mais si l'on prend cette dernière dans une définition symboliste, elle, qui est conçue comme le mode par excellence de ressemblance au visible, serait en fait productrice ou re-productrice de réel. Plus vrai que le réel, elle le sur-réaliserait⁸². Cela explique que le Symbolisme ne renvoie pas uniquement à de vieilles croyances sur lesquelles il faudrait revenir, ni même à l'unique expression de l'inconscient mais plus profondément à un trouble inhérent aux deux notions même de réalité et de vérité qui requièrent une réflexion très sérieuse sur celle d'existence.

- **2. Dépasser la réalité**

La réflexion du Symbolisme par rapport à la notion de croyance au réel est primordiale en photographie et renvoi à celle qu'établit François Soulages. Croire en l'image photographique, la considérer comme quelque chose de vrai suppose que la vie est indestructible, nous place dans un plaisir éternel de l'existence. Croire en la vérité nous console. Dans son ouverture à *l'Esthétique de la photographie*, François Soulages pose la problématique suivante : « Pourquoi ce besoin de croyance en une preuve, en un témoin, en une existence ? Que signifie ce besoin de croyance en la vérité ? »⁸³. Si nous la considérons d'un point de vue symboliste, la photographie ne donnerait pas la réalité, mieux elle permettrait de la remettre en cause. Une photographie comme telle n'est pas tributaire d'un sens direct, et c'est parce qu'elle n'a pas de sens direct que l'on peut l'investir de sens multiple et ce de manière totalement subjective. En ce sens la photographie est une image "ouverte". L'image photographique sera donc investie culturellement, historiquement,

81 G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, éditions Macula, 1982, p. 65.

82 Cette idée de « surréel » opposé au réel renvoi à la fameuse formule de Guillaume Apollinaire inventé pour qualifier ce qui se situe au-delà du réel.

83 F. Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2005 pour la présente édition, p.18.

techniquement, mais elle sera surtout liée à l'imaginaire du récepteur : « C'est parce que la photo, dans son essence même, est vidée du sens que la réalité pouvait avoir, que le récepteur, une fois passé le temps du désarroi, peut l'investir de sens nouveaux liés à sa subjectivité et à son imaginaire : une photo de quelque chose permet toujours d'imaginer autre chose »⁸⁴. La photographie ne saisira jamais " la" réalité, mais saisira d'autres réalités permettant ainsi une mise à distance avec "notre" réalité. « La fiction est peut-être le meilleur moyen pour comprendre la réalité »⁸⁵. C'est pour cela que François Soulages complète le « ça-a-été » de Roland Barthes, par un « ça a été joué : " La photographie doit être non seulement mise en scène et jeu, elle doit être invention" »⁸⁶. La photographie nous révèle un point de vue sur le monde : « c'est d'ailleurs ce qui fait l'intérêt d'une photographie : elle permet d'apprendre non pas à voir, mais recevoir autrement une image visuelle »⁸⁷.

Le Symbolisme, qui voit dans l'imaginaire le moyen de parvenir aux sens de la vie intérieure recherchait, à partir des éléments quotidiens, une manière d'en percevoir à jour la réalité par le truchement de différents moyens d'expressions, dans le but d'approcher leur nature profonde, leur résonance dans l'être, c'est-à-dire leur nature intérieure, celle invisible à l'œil nu. L'imaginaire, indissociable d'une vie en gestation perpétuelle, génère des images formées à partir d'un détail, est en ébullition permanente. Ainsi le but de cet imaginaire est bien de faire travailler notre imagination sur un autre mode, un autre régime pour « secouer la torpeur de nos facultés imaginatives, de stimuler notre cerveau, d'évoquer des mondes ou de réveiller des souvenirs »⁸⁸. En cela, l'imaginaire symboliste se rapproche d'un imaginaire photographique. Il devient le double tangible de l'idée de réalité. Il fait entrer dans son moyen d'expression l'interprétation et est synonyme d'invention. Il permet ainsi de donner de l'existence et du sens à ce qui n'en trouve pas dans la réalité. Il devient fonction de connaissance, expérience essentielle de l'ouverture, de l'évasion, de la nouveauté.

L'imaginaire photographique aurait donc une fonction sans cesse renouvelée et renouvelable, autant qu'il y a d'opérateurs et de récepteurs. C'est cet imaginaire même qui accorde son caractère "magique"⁸⁹ aux aspects scientifiques et mécaniques du médium photographique. Il nous met sous

84 *Ibid.*, p. 67.

85 *Ibid.*, p. 67.

86 *Ibid.*, p. 67.

87 *Ibid.*, p. 73.

88 L. Bénédite, *L'idéalisme en France et Angleterre, Gustave Moreau et E. Burne-Jones*, La Rochelle, Éditions Rumeurs des Ages, 1998, p. 12.

89 Ici « magique » est utilisé dans sa définition philosophique et psychologique, à savoir : Qui est irrationnel, qui n'a pas de références logiques; qui n'est pas adapté au réel et qui tente de le modifier en le niant ou en agissant sur lui, in *Tlf*, [en ligne] : <http://atilf.atilf.fr/>. Consulté le 14 février 2011.

les yeux notre méconnaissance de l'être et de l'univers qui l'entoure, nous renvoie à notre ignorance, à notre inexistence. D'un point de vue symboliste, l'homme, psychiquement incomplet n'a pas accès au réel. L'imaginaire, lieu de tous les possibles est un espace de liberté et d'enrichissement d'une existence amplifiée. Uni à la photographie l'imaginaire n'aurait pas une fonction irréaliste mais incarnerait le plein régime de la fonction du réel.

Dès lors, attribuer le terme d'imaginaire à la photographie reviendrait à remettre en cause sa capacité à nous restituer une image fidèle de la réalité et son aptitude à nous dire ce qui est vrai. Il ne s'agit pas d'abandonner le réel pour lui préférer l'imaginaire, mais de considérer la photographie à travers l'ensemble de ses potentialités et particulièrement dans le domaine de l'imaginaire et donc de la fiction par opposition à l'apparente authenticité, dont les discours, dès son invention affublent. En effet, la photographie, entretient encore ce désir utopique d'obtenir une parfaite adéquation entre « la vision de l'image et celle des objets dans l'espace »⁹⁰. Admettre la photographie dans le domaine de l'imaginaire sous-entendrait alors que l'on se serve du pouvoir de la photographie dans son rapport étroit avec le réel pour se placer au service du symbolisme et atteindre une force et une densité telles que la fiction photographique dépasserait la réalité, qu'elle serait « plus vraie que le réel »⁹¹.

Les différentes manifestations de l'originalité et de la personnalité de l'individu ou d'un groupe uni par une communauté de pensée conduisent vers des formes narratives complexes qui oscillent entre autobiographie et différentes formes de fictions. L'imaginaire photographique n'est pas sans rapport avec la mise en récit dans laquelle le sujet pose, volontairement ou non, des questions concernant les rapports du réel et de la fiction. Ce genre d'imaginaire semble participer d'une mémoire et d'une tentative de définition identitaire. Photographier, c'est montrer qu'il existe un monde dans laquelle nous vivons et qui comprend toujours de multiples réalités. La photographie est donc à la fois Empreinte et Fiction, elle « permet d'intégrer les moindres circonstances de la vie, de la réalité quotidienne, elle assure aussi l'amorce de la fiction par divers moyens »⁹².

Le Symbolisme et la photographie pourraient donc mener de concert une réflexion sur l'imaginaire. Étrangement, ils se révèlent tous deux proches de la littérature et de la narration dès lors qu'on leur applique les notions d'imaginaire et de fiction. Il est clair que chez les symbolistes, le système de représentation est narratif. Exprimer l'Idée par des moyens figuratifs signifie bien qu'il faille raconter quelque chose de lisible, d'identifiable à travers divers moyens d'expressions. De plus, nous

90 F. Soulages, *op. cit.*, p. 67.

91 E. Souriau, *op. cit.*, p. 1209.

92 J-P. Mourey, « images et mise en récit », in *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2004, p. 63.

le verrons plus loin, les œuvres symbolistes sont bien souvent liées à un récit, un mythe, des écrits personnels ou des événements d'actualités. A travers l'écriture de symboles en un certain ordre arrangés, les œuvres symbolistes racontent tantôt sur le mode onirique et fantastique, tantôt dans un registre cynique et ironique un récit poétique. Les symbolistes ne sont pas en manque de moyens d'expressions pour parvenir à exprimer l'Idée. Cette Idée découle en générale d'un fait réel directement interprété et intégré à l'œuvre. Ainsi, « incertaine quant à son devenir, la forme ne peut plus recouvrir un sens univoque ? Prise comme récit, l'image ne se satisfait plus de la simple narration objective de l'action classique. Au contraire. Elle se construit selon une syntaxe qui vise à élargir les possibilités de la connaissance »⁹³. Mais peut-être cela est-il moins simple en photographie ?

L'écriture est avant tout la représentation graphique d'une langue orale. L'écriture d'une fiction se présente donc comme l'exposition d'une action, d'un phénomène relevant de l'imagination, prenant comme support la réalité pour fabriquer autre chose, généralement un univers où s'enchaînent des faits imaginés et retranscrits graphiquement sur un support. Or, le sens étymologique du mot « photographie » ne renvoie-t-il pas étymologiquement à "écriture de la lumière"? Utilisé en France dans le langage scientifique au cours des années 1830, proposé en 1839 en Grande-Bretagne par le scientifique John Herschel, ce terme marque la photographie à la fois dans sa spécificité d'enregistrement technique et aussi dans son sens plus littéraire. En effet les suffixes -graphie, -graphique, du grec *graphein*, renvoient à "écrire". -Graphie entre dans la composition de substantifs désignant des procédés d'enregistrements⁹⁴. La photographie est donc bien écriture de lumière et enregistrement de cette lumière même. Pour "écriture", *Le Grand Robert* donne des définitions particulièrement intéressantes ; ainsi, « l'écriture est un système de représentation de la parole et de la pensée par des signes conventionnels tracés et destinés à durer »⁹⁵. La photographie pourrait donc être une représentation de la parole et de la pensée grâce à la sélection d'objets et de sujets « dans le réel et exposés à la lumière »⁹⁶. La photographie, comme l'écriture relèvent également du fait, de l'action, de la création d'un langage (spécifique) et relèvent d'un système de production. Production d'un langage relevant de l'image et donc fabriquant du sens pour la photographie et production d'un langage de signes codés créant du sens pour l'écriture. Les deux termes sont donc à même de produire du sens et, d'un point de vue didactique, de produire du discours. La photographie est en lien étroit avec la narration ou plus particulièrement de cette branche de la littérature que l'on nomme le "récit". L'image photographique tout comme les œuvres

93 M. Draguet, *Le Symbolisme en Belgique, op.cit.*, p. 129.

94 Dictionnaire *Le Grand Robert. Site du dictionnaire du Grand Robert de la langue française. Le Robert.* [en ligne]. <http://gr.bvdep.com.haysend.u-bordeaux3.fr/gr.asp>. Consulté le 02 mars 2011.

95 *Ibidem.*

96 F. Juhel, *op.cit.*, p. 273.

symbolistes, évoluent dans un univers de rapports textuels, qu'ils soient scientifiques, journalistiques, historiques ou artistiques. Lorsque l'image photographique est d'ordre privé, elle est narrative dans le sens où elle donne lieu à des explications, des recontextualisations, orales ou écrites liant et informant un groupe d'individus. Les frontières existantes dans la photographie sont souvent inattendues et comme le décrira Moholy Nagy, elles sont « imprévisibles. Ici, tout est encore si neuf que le seul fait de chercher produits des résultats créatifs. La technique joue un rôle précurseur évident. Ce n'est pas l'ignorant en écriture, mais l'ignorant en photographie, qui sera l'analphabète de demain »⁹⁷.

La photographie agit donc comme un récit qui, selon Souriau est « en littérature narration, exposition d'une suite de faits, d'événements. C'est une des branches de l'art littéraire. [...] Aujourd'hui on appelle souvent "récit" ce qui ne veut se dire franchement ni roman, ni narration de faits réels. C'est un genre qui joue, en somme, sur l'ambiguïté de son statut, à la frontière du témoignage et de la fiction »⁹⁸. Nous retrouvons là, également, toute l'ambiguïté de l'image photographique.

Pour finir, écrire relève de la création, au moyen de signes spatiaux ou temporels⁹⁹. La photographie se déroule dans le temps (mécanique et ontologique) et dans l'espace (réel et mesurable). Mais dans l'image, cet espace et ce temps deviennent relatifs et fictifs, ils font appel à la mémoire et donc aux souvenirs passés. Au présent, car c'est en regardant une image qu'on l'actualise dans le temps présent, avec tout ce que cela suppose : situation du moment, fragilité psychologique, bonheur, événement particulier, morosité etc., en fonction de quoi elle nous touchera plus qu'une autre. Nous recréons une situation à partir de l'image, de la même manière que nous nous projetons dans un récit. Enfin l'image photographique suscite un mouvement créateur en tant qu'elle crée et recrée du sens.

Photographier est acte de création, à la fois parce que la photographie est créatrice d'images mais également parce qu'elle fait appel à l'imaginaire, non pas dans le sens où elle n'aurait pas de réalité, mais en tant qu'elle relève d'un acte mécanique sollicitant la perception subjective et souvent inconsciente. La photographie appartient donc bien au domaine de l'écriture, écriture de lumière certes, mais également écriture de l'imaginaire. Ces différentes écritures qui « s'établissent en unités de sens »¹⁰⁰ créent des histoires conscientes ou non de bribes de réel. La photographie constitue une image synthèse, creuset d'une fertilité sémantique à l'instar de la peinture. Il ne faut pas oublier que,

97 L.Moholy-Nagy cité par Walter Benjamin , « Du nouveau sur les fleurs», in *Walter Benjamin sur la photographie*, *op.cit.*, p 30.

98 E. Souriau, *op. cit.*, p. 1207.

99 *Ibid.*

100 J-M Schaeffer, « Motif, thème et fonction », in *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 653.

« loin de se réduire à l'invention quelque peu délirante d'univers irréels, merveilleux ou fantastiques, l'imaginaire apparaît comme le fondement d'une parole, d'un langage et d'un ensemble de représentations, constitutif de l'identité des individus et des communautés »¹⁰¹. La photographie dans son système de représentation incarnerait bien un moyen d'expression. Cette *Idée* chère aux symbolistes irrigue en photographie le désir conjugué de projection identitaire et de construction de soi.

La photographie est processus de symbolisation pour celui qui la réalise mais également pour celui qui la reçoit. Elle enregistre une fonction non pas symbolique mais symboliste car elle s'inscrit dans cet imaginaire à travers l'interprétation du réel. Elle enregistre les objets, les événements vécus ou imaginés. Elle crée les images d'un double, imaginaire et interprétatif pour se transformer dès lors en un langage symboliste.

D. Symbolisme en photographie : imaginaire et sens multiples

- *1. Une suggestion du non-dit*

« Bien des artistes avant eux, les symbolistes le savent, et l'on peut même dire tous les vrais artistes, ont été symbolistes par ce simple fait qu'il n'y a point d'art véritable sans symbolisme » déclarait le critique d'art Jacques-Albert Aurier¹⁰² en 1891. Nous l'avons vu précédemment, les photographies sont une interprétation du monde au même titre que les autres arts. Même quand une photographie répond au désir d'être une image objective, reflet de la réalité ou prolongement de la vision, elle ne parvient qu'à donner une interprétation de ce réel, le photographe ne pouvant faire autrement que d'imposer consciemment ou non un certain nombre de normes visuelles ancrées parfois à son insu.

Contrairement à ce que l'on peut penser, c'est paradoxalement grâce aux effets de son industrialisation que la photographie a pu se revendiquer comme art. Ainsi, « à mesure que l'industrialisation fournissait des fonctions sociales aux opérations du photographe, la réaction contre ces fonctions renforçait la conscience que la photographie avait d'elle-même comme art »¹⁰³. Souvent assimilée à une sorte de rite social (notamment par l'industrialisation du portrait), elle impose que la réflexion aille plus loin, dans le sens où elle se détermine de plus en plus, non plus seulement comme image-indicielle ou constative mais également comme image-symbole ou

101 E. Souriau, *op. cit.*, p.858.

102 G-A Aurier, *Le symbolisme en peinture, Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, *op. cit.*, p. 50.

103 S. Sontag, *Sur la photographie, œuvres complètes I*, Paris, Christian Bourgois éditeur, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, 2008 pour l'édition récente, 1973 pour la première édition, p. 22.

interprétative du XXI^e siècle. La photographie travaille alors à conjurer le le temps, sublimant l'angoisse du néant et de la disparition. Elle agit également comme image souvenir, d'un moment passé. Elle permet de laisser une trace, tout comme les masques funéraires, moulés à même le visage des morts, à ce détail près que l'empreinte photographique est une empreinte indirecte, une empreinte à distance. Bien au-delà du simple rite populaire, la photographie endosse un rôle de plus en plus affirmé qui est de l'ordre général de la symbolisation.

De quoi parle-t-on lorsque l'on parle de symbolisme ? Dans le *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier cerne la pensée symboliste en écrivant que « les textes religieux ou les œuvres d'art n'auraient pas de signification littérale ou objective et ne seraient que des expressions symboliques et subjectives du sentiment et de la pensée »¹⁰⁴. En fait, comme le précise Étienne Souriau, le Symbolisme est avant tout une suggestion du non-dit. Nous ne pouvons saisir les choses en elles-mêmes, mais seulement leurs phénomènes, leurs images à travers nous- mêmes¹⁰⁵.

Saisir l'image des choses à travers nous-mêmes, voilà une définition du symbolisme, en même temps qu'une citation lumineuse pour qualifier l'acte photographique. Ainsi, nous ne verrions pas à travers l'objectif le monde tel qu'il est, dans une transparence du réel, mais le monde tel que nous le ressentons ou le percevons, des phénomènes tels que nous ne pouvons les voir autrement que derrière l'objectif. Le caractère essentiel de la photographie se manifeste « dans la tension entre l'adhésion glorifiante au monde, et sa dénonciation, entre le jeu, le plaisir, la jouissance mimétique, et l'intuition bouleversante du sacré »¹⁰⁶. Par cela la photographie ne peut se réduire à une seule signification, elle est « signifiante, éloquente, et par conséquent associée à l'esprit »¹⁰⁷.

Mais revenons au symbolisme. Le symbolisme, contrairement au symbolique, viserait une propriété générale comme fondement possible de symboles. Il désigne la faculté de certains objets ou événements à se constituer en symbole. Or que fait l'image photographique lorsqu'elle convertit le souvenir en image ? Elle réalise le développement imaginaire d'un passé arraché au réel, elle se constitue en une multitude de symboles relatifs à la pensée. Le regard porté sur une image photographique est donc à la fois subjectif et individuel tout en faisant appel à une espèce d'universalité.

N'importe quelle photographie, soumise à notre regard, renvoie à quelque chose d'inconscient, quelque chose qui touche, qui « point » pour reprendre Roland Barthes¹⁰⁸ et l'on ne sait

104 J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, op. cit., p. 13.

105 E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 1328.

106 *Ibid.*, p. 688.

107 *Ibid.*

108 Expression utilisée à plusieurs reprises par R. Barthes in *La chambre claire, note sur la photographie*.

généralement pas pourquoi telle photographie ou telle autre, ou encore tel détail, vont nous toucher, provoquer une fascination. En cela, une photographie regardée s'adresse, toujours à notre insu, à l'imaginaire, elle amplifie notre être, au monde. Elle nous donne l'impression d'exister et d'avoir existé ailleurs, elle se réfère à ce que nous connaissons tout en nous laissant imaginer ce que nous n'avons pas connu, elle nous oriente en nous donnant toujours ce sentiment étrange d'échapper à ce que nous sommes en train de regarder. La photographie nous donne cette impression de "déjà vu", le sentiment d'avoir été là à ce moment précis où la photo a été prise. Est-ce aller trop loin que de se demander face à l'image : pourquoi cette dernière me semble si familière? Un des traits du symbolisme n'est-il pas d' « être institué en unités sémiotiques dont la face "représentant" entretient un rapport motivé, d'ordre historico-culturel, avec la face "représenté" »¹⁰⁹ ? Photographie et symbolisme font tous deux appel à une lecture codée plus ou moins inconsciente, à la fois individuelle et collective.

Nous utilisons généralement le qualificatif de symboliste pour attribuer une signification relative à un système, en lui donnant un niveau caché ou inconscient. Le symbolisme n'appartient pas vraiment à la rationalité mais se place plus du côté de l'intuition et de la pulsion propre à chaque être, d'où son caractère à la fois individuel et universel. Il met en œuvre d'innombrables liens à même de reposer sur une logique de symboles afin d'approcher à la fois le devenir de l'être et le devenir de l'univers auquel nous sommes fatalement soumis.

Si l'image photographique relève du symbolisme, qu'elle relation entretient-elle avec les symboles ? Il s'agit de prendre ces derniers dans leurs significations à l'intérieur même du symbolisme, ce n'est pas un objet qui s'apparenterait à une idée mais une « image » chargée d'un potentiel de significations amenant des sens multiples.

Le symbole dont il s'agit ici, doit se distinguer du concept que l'on associe généralement à ce terme, et qui le réduit à un simple jeu réducteur et universalisant, relevant plus du symbolique que du symbolisme. Cela mettrait le symbole sur une simple échelle d'analogies prédéterminées entre un objet et sa formulation. Or, les formulations et les images peuvent différer du tout au tout d'un individu à l'autre et d'une époque à une autre.

Le symbole dans les peintures symbolistes ou dans l'image photographique ne relève pas de l'allégorie, ces sortes d'images hiératiques, « qui sont des images d'une fixité complète »¹¹⁰. Le symbole relève bien de l'image sous certain de ses aspects. Hubert Juin, écrivain et journaliste belge, reprend Roland Barthes pour expliquer le symbole : « Roland Barthes dit du symbole qu'il

109 R. Doron et F. Parot, *Dictionnaire de psychologie, op. cit.*, p. 696.

110 H. Juin « Fernand Khnopff et la littérature », Catalogue d'exposition, in *Fernand Khnopff, 1858-1921*, Paris, Musée des arts décoratif, Octobre-décembre 1979, p. 23.

fait paraître un « sens tremblé » : remarque capitale en effet. A quoi il faut joindre cette réflexion d'Albert-Marie Schmidt pour qui les symbolistes « *placent l'objet de leurs œuvres au-delà de ces œuvres mêmes* » [...] Il reste, dans le mouvement général, un je ne sais quoi d'inachevé qui requiert et alerte : c'est la part du non-dit ! ». Cet auteur reprend ensuite Mallarmé afin d'expliquer que le symbole n'est pas l'expression concrète d'une idée abstraite : nommer un objet dit Mallarmé, « *c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, par une série de déchiffrements* »¹¹¹. Le symbole, c'est donc ce qui ne peut se passer dans le discours et « c'est Roland Barthes qui a d'une phrase éclairé le débat : « le symbole », dit-il, « ce n'est pas l'image, c'est la pluralité même des sens »¹¹². Le symbole est dans l'imprécis et l'ouvert, dans l'interprétation et la multitude de sens qui peuvent exister, consciemment ou inconsciemment, à l'intérieur de lui. Nous rejoignons rejoint ici "l'inconscient optique" de l'image photographique cher à Walter Benjamin. Ainsi l'art de la suggestion ouvre la voie à la doctrine symboliste. Avec la suggestion « le sens n'est plus, mais sa recherche reste entière [...] ainsi l'orbite symboliste se compose-t-elle de perspectives à la fois complémentaires et antagonistes. La suggestion traduit l'impossibilité d'asseoir le sens au-delà de la sensation vécue dans l'instant à la première personne du singulier. Elle se suffit à elle-même [...] L'image s'impose alors comme le lieu privilégié de cette aspiration idéaliste qui tantôt met en évidence l'écart entre le principe et la réalité, tantôt souligne l'origine d'une réalité "pervertie" par l'évolution et le progrès, par l'exploration scientifique et idéologiste moderniste. L'expérience du doute ouvre la voie à l'école de la doctrine »¹¹³. Cette expérience du doute est dès le départ associée à la photographie. En cela la photographie serait elle aussi un art de la suggestion.

• 2. Déformer les images

Si l'on reprend les propos de Jean Chevalier, lorsqu'il écrit que « l'art fuit le signe et nourrit le symbole »¹¹⁴, il indique non seulement que l'art utilise des symboles pour parvenir à la création et surtout pour parvenir à « l'idée »¹¹⁵ générale de l'œuvre. Il affirme également que le symbole fait partie du domaine de l'interprétation. Bien souvent, le message d'une œuvre dit à son spectateur

111 Mallarmé cité par Hubert Juin, *ibid.*, p. 24.

112 Barthes cité par Hubert Juin, *ibid*

113 M. Draguet, *Le symbolisme en Belgique, op. cit.*, p. 129.

114 J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p.10.

115 « Idée » est bien utilisée ici au sens premier de l'idée, c'est-à-dire comme d'une représentation abstraite d'un être, d'un rapport entre les choses, d'un objet etc : une image dénuée d'idées (si cela existe) n'a aucune importance, n'est effectivement qu'une pâle copie d'une image déjà existante. L'artiste réalisant une telle image est soit idéologue, soit divertissant.

bien plus que ce que l'auteur a voulu lui faire dire.

Le symbole est donc lesté de réalités bien concrètes : « non seulement il représente, d'une certaine manière, tout en voilant ; mais il réalise, d'une certaine manière aussi, tout en défaisant »¹¹⁶. Le symbole agit généralement sur la représentation au niveau de l'image et de l'imaginaire.

Une image symboliste s'éloigne généralement de la signification conventionnelle (sinon elle ne serait que signe) pour s'offrir à une appréciation subjective. Chevalier le confirme : alors que le signe rassure et suit un chemin prédéterminé, le symbole induit une rupture, le passage à un autre ordre et introduit de multiples dimensions¹¹⁷. Cette définition peut renvoyer à celle que l'essayiste Susan Sontag propose de la photographie :

« N'importe quelle photographie est chargée de sens multiples ; en effet, voir une chose sous la forme d'une photo, c'est se trouver en face d'un objet de fascination potentielle. Au bout du compte, l'image photographique nous lance un défi : "Voici la surface. À vous maintenant d'appliquer votre réflexion, ou plutôt votre sensibilité, votre intuition, à trouver ce qu'il y a au-delà, ce que doit être la réalité, si c'est à cela qu'elle ressemble". Les photographies, qui ne peuvent rien expliquer par elles-mêmes, sont d'inépuisables incitations à déduire, à spéculer et à fantasmer »¹¹⁸.

Art et photographie se rencontrent donc sur le terrain du symbolisme. Même la photographie qui se veut reproduction la plus fidèle du réel appelle un excès de sens chez son récepteur.

Cela nous pousse presque à conclure que tout ce qui fait sens est symbole. Le symbole revêt une fonction que l'on pourrait qualifier de culturelle, inscrite dans les systèmes d'expression et d'interprétation propres à l'espèce humaine¹¹⁹. Il fait également appel à l'imaginaire, dépassement du connu vers l'inconnu : « la finalité du symbole est une prise de conscience de l'être dans toutes les dimensions du temps et de l'espace, et de sa projection dans l'au-delà »¹²⁰.

Le symbole est proche de l'image photographique en tant qu'il est une base structurelle à partir de laquelle toutes les interprétations vont être possibles. L'artiste convoque des éléments qui lui échappe au profit de nouvelles significations. L'importance est donc de ne négliger aucun détail et « même, il est aisé de le déduire, ces caractères directement significateurs (formes, lignes, couleurs, etc.), l'artiste aura toujours le droit de les exagérer, de les atténuer, de les déformer, non seulement suivant sa vision individuelle, suivant les moules de sa personnelle subjectivité [...] mais encore de

116 J. Chevalier et A. Gheerbrant, *op. cit.*, p.10.

117 *Ibid.*, p. 11.

118 S. Sontag, *op. cit.*, p. 42.

119 R. Doron et F. Parot, *op. cit.*, p. 695.

120 J. Chevalier et A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 16.

les exagérer, de les atténuer, de les déformer, suivant les besoins de l'Idée à exprimer »¹²¹.

L'origine sémantique du symbole, nous apprend qu'il désigne un objet coupé en deux parties, impliquant une relation entre deux personnes, chacune gardant l'un des morceaux lors d'une séparation ou d'une réconciliation, afin de se reconnaître lors de leurs retrouvailles. Or que faisons-nous lorsque nous donnons à l'autre une photographie de nous-mêmes ? Nous lui donnons notre double, nous lui donnons un morceau de nous qui nous ressemble, nous lui offrons une présence symbolique. Le symbole comme la photographie sont donc signes de reconnaissance et ils sont toujours disjoints. En même temps, ils sont les liens de cette séparation. Le symbole est donc « apparemment saisissable dont l'insaisissable est l'autre terme »¹²². Il unit donc un contenu et une pensée. Il est donc le conscient et l'inconscient, le matériel et l'immatériel, le visible et l'invisible. La réalité exprimée par le symbole n'est représentée que par des intuitions, et l'image prend cette valeur uniquement si le spectateur y transfère un imaginaire. C'est également le cas pour l'image photographique. Dès lors la question se pose alors de savoir si elle permet de « dire ce que l'imagination construit ou ce que l'imagination révèle ? »¹²³. La photographie construit donc un réel qui lui est propre, un réel inconnu. La capacité fondamentale de la photographie serait donc sa faculté de nous amener de l'imaginaire au réel et inversement de quitter le réel pour venir à l'imaginaire. L'effet sensible de la photographie à l'intérieur même d'une société est d'avoir changé notre regard sur les choses et notre manière de voir ; « au lieu de se contenter d'enregistrer la réalité, les photographies sont devenues la norme de la façon dont les choses nous apparaissent, changeant du même coup jusqu'à l'idée de réalité, et de réalisme »¹²⁴.

L'imaginaire empruntant des éléments de réel, ne peut se réduire au fantasme. Il permet de comprendre autrement le réel et de concevoir d'autres possibles. Ainsi accorder une essence imaginaire à la photographie sape d'emblée son statut strictement reproducteur. La photographie est un élargissement du visible par le rendre visible. Elle est un "non-dit" ou plus encore un "non-vu". Quoi de plus immatériel finalement qu'une image photographique ?

Reprenons ici Gaston Bachelard dans son *Essai sur l'imagination du mouvement* :

« On veut toujours que l'imaginaire soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception [...] si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'image, il n'y a pas imagination [...] Le vocable

121 G.-A. Aurier, *op. cit.*, p. 26.

122 P. Emmanuel, « Polarité du symbole », in *Études Carmélitaines*, 1960, p. 79.

123 F. Alquié, *op. cit.*, p. 168.

124 S. Sontag, *op. cit.*, pp. 126-127.

fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas image, c'est imaginaire. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement *ouverte*, *évasive*. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de *l'ouverture*, l'expérience même de la *nouveauté*. Plus que toute autre puissance, elle spécifie le psychisme humain. Comme le proclame Blake : " L'imagination n'est pas un état, c'est l'existence humaine elle-même " »¹²⁵.

Systématiquement, le visible renvoie à l'invisible. Le présent à l'absent. Nous projetons sur le monde de manière symboliste nos propres désirs. La nature photographique est en cela subtile. Présence de l'absence, elle s'impose comme art de l'imaginaire. En restituant une apparence la photographie fait doublement exister : "je photographie donc j'existe".

Parler de photographie et de symbolisme signifie que l'imaginaire agit comme le moteur de l'adéquation entre outil et fiction. Aussi pourrions-nous parler désormais de symbolisme photographique, notion qui s'articule autour de différents concepts évoqués lors de notre travail de définitions, tel celui de suggestion, d'interprétation ou encore d'intuition. C'est en traitant les différentes préoccupations du mouvement symboliste à travers des événements significatifs que nous parviendrons à déterminer l'existence de l'imaginaire photographique.

125 G. Bachelard, *L'air des songes, Essai sur l'imagination du mouvement*. Librairie José Corti, Paris, 1943, pp. 7-8.

Chapitre 2

Le jeu des expériences : dialogue entre arts et sciences



Figure 2 – 2078, série « Androïdes », 2010, 50 x 75 cm

« La science qui supprime le merveilleux et le miraculeux laisse donc la place à un imaginaire poétique et se conjugue à la création en lui offrant un appui et une légitimation [...] La contagion de l'imaginaire, prend le dessus, refoule la réalité donnée comme inaltérable et incarne à la perfection le sentiment exprimé, « la logique de la science, de l'industrie et du commerce répondait à tout un ensemble de besoins pratiques de la société ainsi qu'à une évidente volonté de puissance, mais elle ne pouvait assurément pas éteindre cette soif qui [...] se désaltère à la source des rêves »¹²⁶. (Extrait du Chapitre 2).

126 M. Gibson, *op. cit.*, p. 18-19

Nous venons de mettre en avant la part d'imaginaire de la photographie, il s'agit à présent de se pencher sur les sources d'inspiration communes de la photographie et des symbolistes. Les applications de la photographie au XIX^e siècle dans le domaine médical, et particulièrement dans le domaine de la psychopathologie, ont influencé dans une certaine mesure, les œuvres symbolistes, de même qu'aujourd'hui l'imagerie virtuelle des scientifiques inspirent les artistes contemporains et leurs œuvres photographiques.

A. Une révélation du visible

- **1. La photographie : servante des sciences et des arts.**

Au XIX^e siècle l'image photographique sert généralement à illustrer un discours scientifique ou théorique, soutenir des constats, des hypothèses. Elle apparaît après bien des efforts comme un « outil de découverte pour les sciences »¹²⁷. Illustration ou preuve par l'image, en vue d'une légitimation, elle est souvent associée à des textes écrits. Comme l'expose Vilém Flusser, « la photographie en tant que première image technique, fut inventée au dix-neuvième siècle pour recharger les textes de magie, même s'il se peut que ses inventeurs n'en aient pas eu conscience »¹²⁸. Aussi « la culture se scinda-t-elle en trois branches : celle des beaux-arts, nourrie d'images traditionnelles, mais enrichies conceptuellement et techniquement ; celle de la science et de la technique, nourrie de textes hermétiques ; celle, enfin, des larges couches sociales, nourrie de textes à bon marché. C'est pour éviter une dislocation de la culture que furent inventées les images techniques – en tant que code censé valoir pour la société tout entière. Cela au sens où, en premier lieu, elles réintroduiraient les images dans la vie quotidienne ; elles devaient, en second lieu, rendre représentables les textes hermétiques, et en troisième lieu rendre à nouveau visible la magie subliminale qui continuait à opérer dans les textes à bon marché. Elles étaient censées constituer un dénominateur commun à l'art, à la science et à la politique (au sens des valeurs universelles) »¹²⁹. Comme l'on pouvait s'y attendre, cela n'a pas vraiment fonctionné ainsi. Le seul fait qu'elle puisse être un dénominateur commun à ces trois domaines a manifestement mis la photographie dans une posture délicate et en difficulté de trouver une place allant de soi. La photographie, à cette époque

127 A. Gunthert, *op. cit.*, p. 31.

128 V. Flusser, *Pour une philosophie de la photographie, op.cit.*, p. 22.

129 *Ibid*, p. 23.

paraît donc être, comme le dit si bien Baudelaire¹³⁰, une « servante des sciences et des arts »¹³¹. Elle permet l'expérimentation et l'argumentation de théories dans le but de servir la science. Elle sert l'art en tant qu'elle est fidèle à la réalité et réciproquement en tant que la réalité est visée par la représentation artistique. Elle est une image mécanique et pratique que l'on peut avoir sous les yeux à la place d'un modèle vivant¹³². Rodolphe Töpffer dans l'Essai *De la plaque Daguerre* écrit en 1841, montre par ailleurs comment la photographie est apparue comme un danger pour l'art : « dès son apparition, la plaque daguerrienne fut présentée au public, non pas seulement comme un miracle de la science, mais comme quelque chose d'attendant à l'Art, comme un pas, comme un progrès fait de ce côté-là, comme un produit qui allait rivaliser avec les productions de l'artiste, éclairer celui-ci, lui montrer son métier, le devancer s'il n'y prenait pas garde »¹³³.

Fort de cela, nous pouvons alors comprendre que la photographie fut très mal accueillie dans le milieu de l'art et que beaucoup s'employèrent à la rabaisser et à la laisser aux sciences plutôt que d'utiliser un appareil qui pouvait non seulement voler la place de l'artiste, mais également dégrader ce dernier puisqu'on élevait une machine à la place de son savoir-faire. Cela explique que la photographie, pour Baudelaire et pour bien d'autres, ait été tolérée avec mépris pour son statut d'"utilité", corvéable à merci auprès de la science et de l'art et n'ait pas trouvé d'emblée sa place en tant que pratique et œuvres artistiques à part entière. Cela explique pourquoi perdure, aujourd'hui encore, l'opinion d'une photographie découlant de la science et non de l'art. C'est d'ailleurs ce que font remarquer H. Molderings et G. Wedekind lorsque, dès la première ligne de l'introduction de leur ouvrage, ils affirment que « quiconque osait prétendre, à la fin des années 1960, que l'histoire de la photographie était un objet tout aussi digne d'être étudié par les spécialistes des sciences de l'art que celle de la peinture, de la gravure ou de l'architecture, courait le risque d'être pris pour un fou ou, tout au moins, pour quelqu'un d'excentrique. On ne trouvait guère à cette époque, dans les bibliothèques des instituts d'histoire de l'art, que trois publications sur la photographie [...] Chacun de ces ouvrages traitait de la photographie non comme d'un médium autonome, mais en tant que

130 C'est Arago qui, le tout premier affecte ce statut à la photographie à partir d'un échange avec le peintre Paul Delaroche. Ce dernier affirme « En résumé, l'admirable découverte de M. Daguerre est un immense service rendu aux arts », cité par D-F Arago in *Rapport sur le daguerréotype, Lu à la séance de la Chambre des Députés le 3 juillet 1839*, La Rochelle, éditions Rumeur des Ages, 1995.

131 C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 618.

132 Nous pouvons penser ici à Delacroix. En 1853 le peintre fait la rencontre du photographe Eugène Durieu. Ce dernier lui communique des clichés de nus masculins et féminins). La réaction de Delacroix à leur égard est très positive : "splendides tirages photographiques que j'apprécie tant", "Ces beaux exemples sont des trésors pour l'artiste" écrit-il. Et il n'hésite pas à qualifier leur auteur d'artiste. Il ne fait pas de doute qu'il considère ces épreuves comme des œuvres d'art, Durieu étant "le seigneur et maître de l'instrument et du sujet".

133 R. Töpffer, *De la plaque Daguerre. A propos des « Excursions daguerriennes »* (1841), in *Mélanges*, Paris, 1852, p. 276. Extrait tiré de l'« Anthologie » réalisée par D. , *Photographie et langage, fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, José Corti, 2002, p. 349.

servante des arts »¹³⁴.

La nature de la photographie, son statut "documentaire" a été produit par l'histoire mineure, celle des conflits d'intérêt politique, artistiques et sociaux. Quand est-il ressorti ?

La photographie sert avec brio bien des domaines mais n'a pas d'existence propre et autonome. Cette opinion est tellement ancrée que nous avons encore tendance à oublier qu'à cette époque un petit nombre de savants virent en elle le moyen particulièrement efficace de comprendre l'homme dans son rapport au monde, d'appuyer des théories et des arts particulièrement imaginatifs. Il est étonnant qu'en un temps où le Symbolisme prend son essor, Baudelaire, qui place l'interprétation et l'imagination au faîte de l'art, n'ait pas perçu – ou plutôt accepté – le potentiel artistique et poétique de l'image photographique. Ce d'autant plus qu'à travers son "Salon de 1859", le poète rabaisse la photographie au rang de simple mécanique, alors que deux ans auparavant, Théophile Gauthier, proche de lui, s'oppose à l'opinion générale et reconnaît que chaque photographe en renom a « son cachet, et ses épreuves n'auraient pas besoin de sa griffe pour être démêlées d'entre les autres. Cela tient [...] principalement au goût de l'artiste, à sa façon d'envisager et de comprendre les choses, de les choisir, de les arranger, de les disposer »¹³⁵. Gauthier se fait donc défenseur de la subjectivité créatrice du photographe¹³⁶. Si la machine photographique enregistre ce qu'elle voit, c'est au photographe que revient la primauté de lui faire voir ce qu'il veut. Et l'on sait bien que deux photographes photographiant un même sujet, ne réaliseront jamais une image identique. Photographier, c'est déployer un système de représentation à travers une règle de projection dans l'espace, c'est donc « la géométrie qui est la science fondamentale. Quant à la chimie, d'autre part, elle intervient à titre égal comme condition nécessaire des photos, en ce que celles-ci [...] sont des fixations de ces images géométriques [...] L'appareil qui produit des projections perspectivistes, enregistre l'empreinte lumineuse sur ses surfaces réceptives »¹³⁷.

Les nombreuses techniques et instruments optiques mis au point durant le milieu du XIX^e siècle,

134 H. Molderings, G. Wedekind, « Comment écrire l'histoire de la photographie ? », in *L'évidence photographique, la conception positiviste de la photographie en question*, op. cit., p. 1.

135 T. Gauthier, « exposition photographique », *L'Artiste*, déc. 1856 – mars 1857, cité par Daniel Grojnowski, op. cit., p. 356.

136 Gauthier défendra Félix Nadar lors du procès contre son frère qu'il se voit contraint d'attaquer devant la justice pour récupérer l'exclusivité du nom. Devant les juges, Félix défendra l'idée que la photographie est un art. Le procès, entamé en mars 1856, s'achèvera en appel en juin 1859 par la victoire de Félix.

Les deux frères se réconcilieront, et Félix continuera d'aider son frère.

Daniel Girardin et Christian Pirker écrivent : « *Le procès que Nadar a intenté contre son frère montre que le statut de la photographie en tant qu'œuvre de l'esprit protégée par la loi était alors inexistant. Par conséquent, la signature représente pour Nadar le seul espoir de voir ses droits d' "auteur" respectés.* », in <http://www.telerama.fr/idees/qui-est-l-auteur-de-cette-image,33135.php>. Consulté le 26 mars 2014.

137 J. Thélot, *Critique de la raison photographique*, Paris, Les Belles Lettres, collection *Encre marine*, 2009, p. 26.

montrent que le développement photographique est synonyme de progrès et nous ne pouvons qu'adhérer à cette phrase de Daniel Grojnowski lorsqu'il affirme que « le merveilleux des techniques outrepassa les limites du bon sens »¹³⁸. Tous s'accordent à dire que l'image photographique permet de révéler des choses invisibles à l'œil nu et à ne pas remettre en question la véracité de l'image photographique. Il faut croire que si la photographie n'avait pas, pendant longtemps, été investie du caractère d'authenticité absolue lié à son intégration dans le domaine des sciences, alors nombre d'expériences photographiques n'auraient jamais eu lieu. Pour continuer à appuyer la vérité inattaquable de l'image, ses opérateurs s'ingénient à la perfectionner sans cesse, à l'expérimenter, à la manipuler, à la fabuler. Et si d'aucuns sont obnubilés par son pouvoir de vérité, d'autres, moins nombreux, ne perdent pas de vue sa capacité imaginative. Ainsi « l'évolution des connaissances scientifiques s'intègrent à une évolution plus large des sociétés, des cultures, des mythes et des croyances »¹³⁹.

La photographie n'est pas dénuée de subjectivité et c'est ce qui va sans nul doute nourrir ses potentialités artistiques. Il s'agirait même de dire qu'une photographie, loin de représenter ce qu'elle photographie, représente bien, et cela de manière irréfutable, l'intention de celui qui l'a prise. Le va-et-vient entre art photographique et photographie scientifique fait basculer la photographie dans le domaine de la fiction et du symbole ; il enrichit la création tout en renforçant son caractère d'originalité, de singularité car relative au sujet photographiant. Même les photographies qui requièrent des procédés chimiques, scientifiques et expérimentaux pour offrir une image que l'on aurait pu qualifier d'objective – puisque ne comportant aucun signe d'activité humaine – peuvent s'avérer malgré tout incroyablement significatives et symboliques. En effet comme le précise Étienne Souriau à propos de l'expérience esthétique : « il faut bien revenir au présent de cette expérience, au moment où le sujet fait l'expérience de l'objet [...] laisser le sensible s'épanouir et fasciner, éprouver du fond de sa chair la chair de l'objet ; laisser l'objet s'illimenter et déployer le monde qu'il porte, le laisser être jusqu'à devenir lui : se perdre en lui, mourir à soi pour renaître. Une telle expérience pour qui la médite est riche de sens : elle peut conduire la phénoménologie à définir la conscience par son ouverture plutôt que par son activité, à penser "la chose même" »¹⁴⁰.

L'image photographique, aussi scientifique soit-elle au XIX^e siècle, est une surface imbibée de sens qui laisse une part importante à l'interprétation. Elle va instaurer des rapports signifiants entre les

138 D. Grojnowski, *op. cit.*, p. 22.

139 J-P Changeux, « De la science vers l'art », Catalogue d'exposition sous la direction de Jean Clair. *L'âme au corps, arts et sciences, 1793-1993*. Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux et Gallimard, Galeries nationales du Grand Palais, octobre 1993- janvier 1994, p. 16.

140 E. Souriau, *op. cit.*, p. 708.

éléments à l'intérieur même de l'image, ce qui explique l'influence des photographies scientifiques dans le domaine de l'art. « Il s'ensuit que les images sont des complexes symboliques non pas « dénotatifs » (univoques) – comme par exemple les nombres – mais « connotatifs » (plurivoques) : elles laissent place à l'interprétation »¹⁴¹.

La science, et l'angoisse que ses avancées génère, en donnant une hypervisibilité aux stigmates de la maladie, va donc de pair avec la création. Antithétique, ces deux pôles sont déterminants quant à l'avenir de l'homme et offrent à ce dernier une réponse, aussi frêle et précaire soit-elle. C'est en cela que la science influence l'art, elle est un facteur incontournable de l'inspiration, lestée des folies qu'elle prévoit et de l'angoisse qu'elle entretient. Car la science est toujours en relation étroite avec l'homme et l'humanité. Tout comme les mythes autrefois, elle tente de comprendre l'origine et le devenir de l'être, de répondre à certaines inquiétudes nous concernant, tout en en créant de nouvelles. La création artistique, en incorporant la science, manifeste le malaise fondamentale de l'homme quant à ce qu'il est, son identité, mais également à ce qu'il risque de devenir¹⁴². Jean-Pierre Changeux, dans le catalogue d'exposition *L'âme au corps*, explique ainsi qu'au XIX^e siècle, « artistes et scientifiques procèdent d'une démarche commune : "rendre visible" le monde avec la même vérité »¹⁴³. Révéler le monde pour le comprendre est donc une priorité en cette fin de XIX^e siècle, qu'il s'agisse de découvertes, de création, ou de l'enrichissement mutuel de ces dernières. Le dialogue qui s'instaure donc entre art et science est fondamental pour comprendre l'ambiguïté de la photographie car, comme le précise Daniel Grojnowski :

« Pour les esprits spéculatifs comme pour les écrivains, la photographie, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, est le lieu où s'accomplissent d'étranges prodiges. D'un côté les praticiens fondent des associations, ils s'informent par des publications et des revues qui font connaître les innovations techniques, ils organisent des expositions ouvertes au grand public, ils intéressent à leurs recherches de nombreuses disciplines, comme l'archéologie, l'histoire de l'art, la médecine, la physique. D'un autre côté, les effets de la photographie agissent en tous domaines, ils participent à un imaginaire daté auquel prennent part des savants, des journalistes, des auteurs qui la conçoivent par le biais du langage. Le spectre de ces nouvelles images hante leurs esprits, il stimule leurs spéculations, il alimente les scénarios de leurs fictions »¹⁴⁴

Les images photographiques vont donc travailler les sensibilités artistiques de la fin du XIX^e siècle.

141 J. Thélot, *op. cit.*, p. 9

142 Ces incorporations de la science à la création se font, aujourd'hui, à travers la photographie contemporaine.

143 J-P Changeux, *op. cit.*, p. 17.

144 D. Grojnowski, *op. cit.*, p. 22.

Loin d'être de simples images objectives, elles stimulent de nouvelles expériences créatrices et infiltrent l'imaginaire de l'époque, jusqu'à atteindre un degré de fascination inédit. La photographie révèle, elle produit des représentations inédites de « connaissances, de perceptions ou d'émotions »¹⁴⁵. Elle est donc un nouveau moyen d'expression et d'interprétation.

- **2. Morale du joujou : expérience destructrice de notre rapport au monde**

Toutes les techniques photographiques peuvent être vues sous l'angle d'un jeu entraînant une dialectique de l'image. Le but du jeu est de passer par la déconstruction de l'image afin d'atteindre à l'art et à la connaissance. Prenons le texte de Baudelaire dont le titre explicite, *Morale du joujou*, part de la destruction du jouet chez l'enfant pour s'approprier la l'"âme des objets" :

« La plupart des marmots veulent surtout voir *l'âme*, les uns au bout de quelque temps d'exercice, les autres *tout de suite*. C'est la plus ou moins rapide invasion de ce désir qui fait la plus ou moins grande longévité du joujou. Je ne me sens pas le courage de blâmer cette manie enfantine : c'est une première tendance métaphysique. Quand ce désir s'est fiché dans la moelle cérébrale de l'enfant, il remplit ses doigts et ses ongles d'une agilité et d'une force singulières. L'enfant tourne, retourne son joujou, il le gratte, il le secoue, le cogne contre les murs, le jette par terre. De temps en temps, il lui fait recommencer ses mouvements mécaniques, quelquefois en sens inverse. La vie merveilleuse s'arrête. L'enfant, comme le peuple qui assiège les Tuileries, fait un suprême effort ; enfin il l'entrouvre, il est le plus fort. Mais où est l'âme ? C'est ici que commence l'hébètement et la tristesse »¹⁴⁶.

L'expérience photographique peut être analysée comme découlant de cette morale du jouet qui a pour objectif l'initiation à l'art et à la connaissance : « Baudelaire aura esquissé une anthropologie de ce monde enfantin sous un double aspect : les joujoux, insatiablement manipulés dans leurs "cabinets de curiosités", offrent un véritable *phénomène originaire* pour l'art – "la première initiation de l'enfant à l'art", écrit Baudelaire – autant que pour la connaissance »¹⁴⁷. A considérer les nombreuses manipulations des appareils photographiques, voilà la "première initiation" du photographe à l'art, rien que par l'expérience de l'objet. Sachant de plus que le but de ces manipulations est de perfectionner les appareils en vue de résultats qui apportent de nouveau, nous

145 J-P Changeux, *op. cit.*, p. 17.

146 Ch. Baudelaire, « Morale du joujou », Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1975, chap I, p. 587

147 G. Didi-Huberman, « Connaissance par le kaléidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », Études photographiques, *op.cit.*, p. 6.

sommes bien face à une démarche de manipulation destructrice, de remise en cause de la machine et de perfectibilité pour arriver à une connaissance augmentée. Le photographe, à travers son "joujou" cherche bien *l'âme* car c'est en trouvant l'âme qu'il parviendra au savoir. Mais la photographie, comme le jouet de Baudelaire, est un objet qui "imite l'humanité" et n'épuisera jamais la curiosité du joueur. Nous constatons parfaitement cela en faisant une incursion dans *L'aide-mémoire pratique de photographie* d'Albert Londe, qui explique et classe les différents procédés et manipulations pour guider industriels, amateurs et savants dans leurs travaux¹⁴⁸. En parfait expérimentateur, Londe, alors directeur du service photographique de la Salpêtrière, n'est pas un scientifique se servant de la photographie mais bien un photographe aspirant à un statut de scientifique. La photographie en tant que jouet à explorer, se double de l'expérience du savoir. En cela, elle revêt le caractère magique du jouet, du rêve de la boîte noire : comprendre le processus d'un système que l'on a soi-même élaboré et provoqué.

Néanmoins si l'appareil fixe l'image de la vie, il n'arrête pas le temps. Ce jouet magique des sciences optiques, cet art de l'ombre et de la lumière, démonte l'ordre visuel des choses, via l'effervescence intellectuelle, suscitée par la mécanique de l'objet, en quête de nouvelles connaissances visuelles. Régis Durand explique ainsi cette expérience :

« Il faudrait beaucoup de temps pour démontrer cela, mais il me semble que le dispositif photographique n'est pas de cet ordre-là (impression de réalité ou recherche de l'analogie). Il est plutôt de l'ordre d'une expérience du temps — et plus précisément de la possibilité de le reproduire imaginairement, de sa reproductibilité ou réversibilité. Impression de réalité, oui, mais sous une forme hallucinatoire, comme ce qui revient sous des dehors à la fois familiers et étrangers [...] opération temporelle et psychique à la fois, de nature hallucinatoire, par laquelle le sujet se trouve entraîné dans *l'entonnoir temporel*. Certes, par bien des côtés nous sommes encore dans ce « désir du vrai » (dont Nietzsche disait qu'il pourrait être, « secrètement, vouloir de mort »). La photographie conserve pour nous une forte marque analogique, une valeur de simulacre, et à ce titre un fort pouvoir consolateur. Elle est ce qui nous console, plus ou moins, d'une perte. Mais une perte de quoi ? On a souvent observé que la photographie était fétichiste. On sait aussi depuis Freud que le fétichisme lui-même repose sur une opération symbolique, que Freud nomme *Verneinung* — le déni ou désaveu d'une réalité jugée traumatisante »¹⁴⁹.

148 A. Londe, *Aide-mémoire pratique de photographie*, Paris, librairie J-B Baillière et Fils, Bibliothèque des connaissances utiles, 1893.

Dans cet ouvrage, Albert Londe aborde plusieurs points : la lumière, le matériel photographique, l'atelier vitré, le laboratoire et le négatif. Le positif, les agrandissements, les projections, la reproduction des couleurs, ainsi que la photographie à la lumière artificielle. N'oublions pas qu'Albert Londe est l'inventeur de la chambre stéréoscopique ainsi que de la chambre à objectifs multiples (1893) parvenant à des photographies séquentielles jusqu'à l'utilisation de la photographie instantanée (1895) dont il était un fervent adepte.

149 R. Durand, *La part de l'ombre, essais sur l'expérience photographique*, Paris, Éditions La Différence, 1990, p. 17-18.

La photographie tente de combler un déficit du réel et de reconquérir imaginativement ce dernier. Plaisir de l'expérience, elle entraîne une dialectique entre science et art, ces deux pôles étant les conditions nécessaires pour parvenir à une connaissance et à l'objet d'une connaissance. Dès lors, les photographies scientifiques seraient-elles motivées par une ambition artistique inconsciente ?

L'art de mettre les faits en œuvre dans l'expérience photographique à travers laquelle tout est bon à reproduire induit une certaine folie. En ce sens, la photographie est bien une "image folle", elle « ressemble à n'importe qui sauf à celui qu'elle représente »¹⁵⁰. La photographie ne reproduit pas la réalité. Elle a un caractère universel et ne peut pas ressembler à celui qui a été. Pourtant elle authentifie son existence : « tel serait le "destin" de la photographie en me donnant à croire que j'ai trouvé "la vraie photo totale", elle accomplit la confusion inouïe de la réalité (cela a été) et de la vérité (c'est ça), elle devient à la fois constative et exclamative ; elle porte l'effigie à ce point fou où l'affect (l'amour, la compassion, le deuil, l'élan, le désir) est garant de l'être. Elle approche alors, effectivement, de la folie, rejoint la "vérité folle" »¹⁵¹. Provoquant une confusion au niveau de la perception, la photographie nous fait croire que puisque "cela a été", nous pouvons affirmer sous la pulsion de l'affect que "c'est ce qui s'est passé", reprenons ici les propos de Serge Tisseron : « Dans la photographie, la certitude que le référent a bien existé impose dans sa foulée qu'il aurait été tel que je le perçois subjectivement sur l'image.

Le "ça a été" dont parle Barthes constitue bien une vérité de la photographie prise dans sa généralité. Mais il constitue tout aussi sûrement un mensonge de la relation que chacun noue avec la photographie. Ce mensonge, c'est celui de croire que le "ça a été" dont elle témoigne se confond avec le "ça a été ainsi" que je suis tenté d'y voir. La photographie impose à la fois la vérité de l'existence de son référent et le mensonge de mon appréciation sur lui. Sur la vérité de son "ça a été" pousse le mensonge de mon "ça a été tel que je le vois" »¹⁵². Si Roland Barthes pense que la photographie nous induit en erreur, il semble pourtant que c'est nous qui induisons en erreur la photographie en projetant sur elle nos drames intimes. La photographie est bien une image folle parce qu'elle rencontre notre propre folie, nos propres failles. Elle altère et trouble nos facultés mentales, crée une tension entre ce que nous voyons et ce que nous croyons. Elle est en cela *incroyable*, nous la considérons bien comme une image mais nous croyons en elle et déposons en elle la vérité de manière dogmatique. Nous l'interprétons pour constituer une autre image, une image vraie, telle une hallucination. « Puisque la photo ne peut pas nous montrer tel que nous croyons être, il ne nous reste plus qu'à utiliser ses pouvoirs pour tenter de nous y voir tel que nous en aurions

150 R. Barthes, *La chambre claire*, op.cit., p. 160

151 *Ibid.*, p. 175

152 S.Tisseron, *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Paris, Champ Flammarion, 1996, p. 147.

envie [...] Cela permet de construire une image conforme à ses fantasmes et qui se donne pourtant avec toutes les apparences de la "réalité". La photographie est en cela un miroir magique »¹⁵³. Cette explication de Serge Tisseron fait écho à celle de Joan Fontcuberta, « photographe en somme, est une façon de réinventer le réel, d'extraire ce qu'il y a d'invisible dans le miroir et de le révéler »¹⁵⁴. Loin de nous dire la vérité, elle servirait donc, pour le photographe occasionnel, à transmettre un message visuel sur le monde. Ainsi, l'expérience photographique est synonyme d'invention et de machination. « Contrairement à ce que l'histoire nous a inculqué, la photographie appartient d'avantage au domaine de la fiction qu'à celui des évidences. *Fictio* est le participe de *fingere* qui signifie "inventer". La photographie est une pure invention, et toutes les photographies le sont, sans exception »¹⁵⁵. Nous pouvons bien affirmer, à partir de cette reconstruction, que toute symbolisation est singulière, propre à celui qui crée et à celui qui reçoit cette création.

Par ailleurs, la photographie est toujours expérience. Elle est expérience au sens théorique et scientifique du terme dans la mesure où, épreuve, elle vérifie des hypothèses ou étudie des phénomènes. Étymologiquement *expérience* signifie : « connaissance acquise par la pratique »¹⁵⁶. Système de connaissance du réel, cette définition renvoie à la photographie qui est elle-même le fruit de connaissances instituées et mises en pratique. Ces connaissances ont été acquises par l'activité des sens et de l'intelligence, au contact de la réalité. La photographie est donc également une expérience au sens philosophique du terme. Elle est, sur le plan moral, une expérience du vécu afin de « développer la connaissance des êtres et des choses par leur pratique et par une confrontation plus ou moins longue de soi avec le monde »¹⁵⁷. La photographie est donc « d'une manière ou d'une autre, une expérience du monde, une expérience de notre rapport au monde »¹⁵⁸.

A la fois expérience physique et expérience sensible, la photographie est à la fois expérience du réel et expérience de l'imaginaire. Épreuve, elle procure une présence matérielle et concrète en tant qu'elle restitue un corps mais impose également son absence en tant qu'elle n'en est que le substitut, la trace et la perte.

153 S. Tisseron, *op. cit.*, p. 90.

154 J. Fontcuberta, *Le Baiser de Judas, photographie et vérité, Actes Sud, 1996, 2005 pour la traduction française*, p. 37.

155 *Ibid.*, p.191.

156 *TLF*, [en ligne] : <http://atilf.atilf.fr> voir "Expérience". Consulté le 27 juillet 2011.

157 *Ibid.*

158 R. Durand, « La photographie à l'ère de l'envolée du marché de l'art », *Art Press* n°142, décembre 1989, in *La part de l'ombre, essais sur l'expérience photographique*, Paris, La Différence, 1990, p.74.

- **3. Pour une expérience de la réalité absente**

La nouvelle visibilité introduite par la photographie dans les domaines psychiatriques et psychopathologique est liée à plusieurs attentes : d'une part, permettre une lecture immédiate des stigmates d'une maladie d'ordre mental et psychique et, d'autre part, classer les différentes physionomies et types de folies, pour alimenter une collection d'images d'observations "scientifiques", susceptibles d'être expliquées en tant que *réponse interprétante*¹⁵⁹. Autrement dit, l'objectif était simple : la photographie devait parvenir à capter les mouvements du mental en capturant l'indice extérieur d'un dérangement intérieur. Ainsi était-elle censée fixer aux yeux de tous, ce qui échappait, dans la réalité à la perception ordinaire : « l'objectif photographique peut révéler des choses que l'œil le plus exercé ne saurait percevoir »¹⁶⁰, bref, pénétrer l'invisible pour le rendre visible. D'un point de vue médical, ces photographies devaient inviter les médecins à suivre un patient dans les différentes phases de sa maladie et visualiser les effets obtenus selon les traitements appliqués. Cette démarche incarnait le progrès et était tributaire, bien évidemment d'intérêts commerciaux. Le pouvoir d'objectivité et de performance attribuée à la photographie lui concédait une valeur quasi-surnaturelle : « ses qualités perceptives prétendument supérieures la mèneront à s'octroyer des propriétés visionnaires et à fréquenter les limites de l'irrationnel »¹⁶¹.

La photographie provoquait une réaction chez le patient, sujet direct de l'image, conditionné pour jouer son rôle de malade et satisfaire au mieux le médecin. L'image photographique comblait ainsi l'insuffisance scientifique de tout autre image. Les cliniques spécialisées dans la photographie des maladies psychiques posaient dès lors, selon Georges Didi-Huberman, un problème d'ordre esthétique. Pour parvenir à cette violence du voir, les praticiens étaient « *contraints à l'image ; voire à l'imaginaire* »¹⁶². Cet invisible rendu visible par la photographie ne pouvait qu'interférer avec le mouvement symboliste, dont la quête artistique se révélait à travers le symbole, car se référant à « une réalité absente »¹⁶³. Les choses ne se désignant pas directement d'elles-mêmes, il fallait les rendre saisissables. En ce sens, la démarche expérimentale des médecins quant aux images de leurs patients s'inscrivaient directement dans cette logique du symbole, de l'inconnu dont la teneur était à étudier.

159 Terme également utilisé par G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 12.

160 A. Londe, *La photographie médicale. Applications aux sciences médicales et physiologique*, Paris, Éditions Gauthier-Villars, 1893, p. 3-4.

161 C. Eidenbenz, « Théâtre de l'objectivité. La photographie chez les aliénistes au XIX^e siècle », in *L'évidence photographique, la conception positiviste de la photographie en question*, *op. cit.*, p. 108.

162 G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 13

163 M. Gibson, *op. cit.*, p. 21.

De ce dialogue entre art et science ressort une imagerie de l'observation et de l'invisible, notamment à travers le panel de photographies de l'hystérie qui incarnait la maladie fin de siècle, laquelle allait devenir source de méditation aussi bien chez les artistes que chez les médecins. Comme l'explique Georges Didi-Huberman au sujet de *l'impressionnabilité* :

« Dans les deux cas – photographie, hystérie –, l'avènement spectaculaire et mystérieux du visuel se donne en tant que *phénomène de surface*, condition ontologiquement privative. Mais c'est une surface douée de sensibilité. On s'était acharné, depuis le XVI^e siècle, à autopsier les cadavres d'hystériques, et c'était pour ne rien trouver – rien de visible, en tout cas – *dedans*. La notion d'impressionnabilité aura donc pris, au XIX^e siècle, le relais de celle, non moins magique et impalpable, *des vapeurs* »¹⁶⁴.

La photographie a été et est utilisée par la science dans une perspective de "contribution". Les photographies mises à contribution par les sciences en quête d'objectivité, d'information et de légitimité, malgré leur aspect savant, ont bien pour but de transporter dans une autre dimension sortie tout droit de l'esprit des patients. L'imagination et des codes photographiques mettant en scène les concepts scientifiques s'avèrent « le plus sûr moyen de l'illusion consistant à enclore cet espace de représentation notoirement contradictoire dans une unité fictive, comparable au trompe-l'œil »¹⁶⁵. Les tirages photographiques sont là pour éveiller la rêverie et pour faire adhérer à l'utopie scientifique. La photographie médicale connaît alors un impact inattendu, offrant de voir l'extérieur visible d'un mal-être invisible. S'impose la volonté d'obtenir une plus grande technicité, afin d'offrir un sentiment de réalité supérieur.

L'expérience de l'image photographique scientifique alimente une fascination, « véritable méthode de recherche, elle se donne pour but de conférer à l'image une valeur plastique, de révéler les finesses de la physionomie, de restituer la vision oculaire et finalement de faire ressembler l'image à celle que notre cerveau perçoit sans l'intermédiaire d'un instrument »¹⁶⁶. Par une étrange contradiction, l'appropriation de ces photographies médicales par les symbolistes témoigne du manque d'objectivité de ces images. Ils voient démarquer, de l'intérieur de ces dernières, un nouveau sens visuel et esthétique, proche du mystère et du symbole : la photographie parvient à exprimer, d'un point de vue médical, ce que l'individu ne peut qu'épancher à l'intérieur de lui-

164 G. Didi-Huberman, *L'image ouverte, motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 289.

165 P. Thompson, « essai d'analyse des conditions du spectacle dans le panorama et le diorama », *Romantisme*, n°38, 1982, p. 47-64, in, C. Bustarret « Vulgariser la civilisation, "science et fiction d'après photographie" », *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 1992, p. 129.

166 C. Edeinbenz, *L'évidence photographique, la conception positiviste de la photographie en question*, op. cit., p. 110.

même. Mais, plus encore, l'image restituée de cette maladie de l'âme reflète ce que chacun éprouve comme colère et comme folie au fond de lui-même. L'image photographique hystérique se mue en un symbole, illustration parfaite du phénomène dépressif qu'enregistre la fin du siècle. Elle acquiert une tout autre dimension en glissant du domaine de la science vers celui de l'art comme en témoignent les œuvres qui en ont découlé.

Max Klinger, (1857-1920), graveur et sculpteur symboliste allemand réalise à ce titre une œuvre particulièrement significative à laquelle il donne le nom de *Naufrage*, en 1883.



Figure 3 – Max Klinger, *Naufrage*, douzième planche du recueil *Ein Leben*¹⁶⁷, 1884, eau forte et aquarelle, 27,3x22,6 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste.



Figure 4 – Paul Regnard, *Hystéro-épilepsie : hallucinations. Angoisse*, 1876, Iconographie photographique de la salpêtrière, Pl. XXIX

167 *Ein Leben (Une vie)* est un recueil où se suivent des eaux fortes illustrant un conte. Klinger traduit dans ce cycle son intérêt pour le monde du rêve, qu'avaient nourri ses lectures scientifiques des spécialistes du rêve, Albert Scherner et Hermann Siebeck, aussi bien que celle de l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Colonna, le célèbre texte de la Renaissance, remis au goût du jour dans les années 1870-80, notamment par une étude publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, in M. MELOT, « KLINGER MAX - (1857-1920) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/max-klinger/> Consulté le 01 septembre 2011

Pour ce cycle, Klinger du, à plusieurs reprises se faire violence à cause des problèmes intérieurs que la réalisations que ses eaux-forte lui posèrent.

Quelques années après, André Breton nommera les œuvres de Klinger des « photographies de rêve ». Surprenante, singulière, elles préfigurent les approches surréalistes, notamment celles de deux artistes qui l'admiraient : Max Ernst et Giorgio de Chirico. in T. Savatier, « L'univers fascinant de Max Klinger », Blog de Thierry Savatier : Les mauvaises fréquentations. *Le Monde*, 06 août 2012, [en ligne] : <http://savatier.blog.lemonde.fr/2012/08/06/lunivers-fascinant-de-max-klinger/>. Consulté le 01 août 2011

Nous savons que Max Klinger fit, l'année précédente, des séjours réguliers à Paris, et qu'il eut l'occasion de regarder la photographie de Paul Regnard¹⁶⁸ : *Hystéro-épilepsie : hallucination. Angoisse* et dont il s'inspira. Travaillant à partir d'associations d'images combinées de rêve, de photographies et d'éléments quotidiens, Klinger lutte « afin de contenir les réserves du rêve dans la réalité, de le faire coexister avec le monde rationnel. Il tente toujours d'expliquer son caractère arbitraire, de freiner les forces qui se sont libérées, d'en émousser la radicalité [...] L'artiste devient alors le "greffier" de l'inexplicable »¹⁶⁹. Un individu, aux prises avec les flots, se noie lentement dans l'immensité sombre.

Mélange de terreur et d'agonie, l'homme, épuisé, sombre dans les méandres d'une eau trouble, comme dans le référent photographique où il semble étouffé par l'épaisseur des draps de son lit. Aspiré par les remous du flux ou par la spirale de la folie cauchemardesque de son subconscient, cet être n'est que tête tronquée à la langue pendante et à la bouche béante, les yeux révulsés, égarés. Cherchant qui ? Fuyant quoi ? La mort, la folie, la détresse...le regard. C'est bien la perte de l'âme et de la raison qu'illustre ici Max Klinger, renvoyant à la signification anglo-saxonne du mot âme : *seele*, terme qui convoque l'élément de l'eau¹⁷⁰. Nous approchons ici les cauchemars éveillés et hallucinatoires qui malmènent les corps et ébranlent les âmes. Les nuances de gris engloutissent l'être, à l'image d'un esprit tourmenté, échappant à toute rationalité. Max Klinger a dû voir dans cette photographie le climat inquiétant, dramatique et mystérieux propre à l'hystérie qui ne pouvait mieux évoquer le naufrage de la vie, la perte et la submersion de l'esprit. Par ailleurs, nous savons qu'en 1884 Max Klinger se rétablit d'une longue maladie nerveuse¹⁷¹. Tout nous donne donc à penser qu'il s'agit d'une dépression à la suite d'un événement qui le toucha profondément. Il s'identifie peut-être à cette effigie en laquelle il voit l'expression de violents conflits intérieurs, la mort dans l'océan sans limite de la société moderne à la traversée périlleuse, au rivage hors d'atteinte. Cette vision de la société mène l'être à sa perte : « C'était là établir le lien entre hystérie et modernité, prendre conscience de la relation entre névrose et création artistique : on ne pouvait témoigner de l'hystérie si on en était pas un tant soit peu atteint soi-même [...] définition de

168 Paul-Marie-Léon Régnaud (1850-1927) est un physicien et physiologiste français. Il travailla notamment avec Jean-Martin Charcot sur les cas hystériques et photographia de nombreuses patientes pour le compte de la médecine. Les photographies seront publiées par Charcot et Richer dans l'ouvrage *Les démoniaques dans l'art* aux éditions Delahay et Lecrosnier, Paris, 1887. Il écrivit de nombreux ouvrages notamment sur *Les maladies épidémiques de l'esprit en 1887* et sur *Les attaques hystéro-épileptique* dans la revue mensuelle de médecine et de chirurgie en 1878.

169 W. Schmied, « Le motif du rêve chez Max Klinger et Alfred Kubin », in *L'âme au corps, art et science, op.cit.*, p. 468

170 "L'âme" selon les langues et d'un point de vue psychologique renvoie aux quatre éléments. Le mot *Seele* dans la langue anglo-saxonne convoque les fonds marins. La langue latine exprime l'*anemos* et renvoie à un principe aérien. La langue germanique avec Freud renvoie à la terre et enfin dans la psychologie française, il s'agit du feu repris de *l'esprit* et de l'anglais *spirit*. In *TLF*, [en ligne] : <http://atilf.atilf.fr> . Consulté le 20 octobre 2014

171 Ses biographies évoquent rapidement cette passade « Max Schmid écrit " Fatigué il est atteint d'une longue maladie nerveuse" [...] On ignore de quelle maladie il s'agissait. Le verbe rétablir indique plutôt une maladie nerveuse qu'une souffrance physique », in *L'âme au corps, art et science, op.cit.*, p. 466.

l'hystérie au nom de laquelle on reliera les révélations de la médecine moderne à un malaise plus général, à ce qu'on appelle alors un "névrosisme" caractéristique de la décadence »¹⁷².

Nous comprenons mieux pourquoi l'hystérie fut une source d'inspiration caractéristique de l'imagerie symboliste et pourquoi cette dernière fut qualifiée de "symbolique".

En découvrant la photographie, les symbolistes ont trouvé le moyen idéal pour se libérer des apparences. Ils voient en cette dernière un art qui, non pas comme on le croit à l'époque rendrait une parfaite figuration des apparences du visible, mais au contraire, un art qui libérerait et amènerait au-delà du visible, une métaphysique du monde porté par l'ambivalence même des images. Art de l'invisible, dans lequel la multiplicité de sens et d'interprétations est possible. Brassé par un esprit inquiet, la photographie cultive un trouble et un doute profonds pris entre lisibilité de l'image et expression du moi. Ainsi l'explique Suzanne Sontag :

« Comme le font communément les formes modernes de quête de l'expression de soi, la photographie reprend les deux façons traditionnelles d'opposer radicalement le moi et le monde. Elle est conçue comme une manifestation extrême du « je » individuel, ce moi sans feu ni lieu qui erre dans un monde qui le dépasse, s'efforçant de maîtriser la réalité en en constituant sans répit une anthologie visuelle. L'autre conception fait de la photographie un moyen de trouver une place dans le monde (toujours vécu comme quelque chose d'étranger, quelque chose qui nous dépasse) en étant capable d'établir avec lui une relation détachée, en court-circuitant les interférences des revendications insolentes du moi. Mais entre la défense de la photographie comme mode supérieur d'expression de soi, et son éloge comme façon supérieure de mettre le moi au service de la réalité, la différence est moindre qu'il ne semblerait. L'une comme l'autre présuppose que la photographie offre un système unique de mise au jour : qu'elle nous montre la réalité comme nous ne la voyions pas auparavant »¹⁷³.

L'utilisation de la photographie entre les mains de l'artiste symboliste, l'amène à exprimer une vision plus profonde du monde, une expression sincère et originale : « comme elle est messagère de vérité, par un paradoxe qui n'est qu'apparent, elle forme un support d'affabulation particulièrement efficace. N'adhère-t-on pas mieux à une fiction qui se déguise en histoire "vraie"? »¹⁷⁴

Bien que se positionnant *a contrario* de la science positiviste, les symbolistes ont bien compris que la science constituait une nouvelle facette dont il fallait se servir. Science et idéalisme vont donc se côtoyer et parvenir à une formulation moderne du monde et des mythes. L'art symboliste ne devait

172 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 246.

173 S. Sontag, *op. cit.*, p. 166.

174 D. Grojnowski, *Photographie et langage, fictions, illustrations, informations visions, théories, op.cit.*, p. 90.

pas être un art du vieux et du mort mais bien un art de la vie sinon un art de vivre. La science, divinisée, devait donc servir d'inspiration et d'ouverture à une quantité d'hypothèses et de fabulations, « la science ne supprime que le merveilleux et le miraculeux ; mais elle laisse dans le monde une vie sourde semblable à la nôtre, peut-être une conscience indistincte, peut-être une inspiration vague vers le mieux, en tout cas quelque chose d'humain »¹⁷⁵. Ce faisant, la science qui supprime le merveilleux et le miraculeux laisse place à un imaginaire poétique, se conjugue à la création en lui offrant un appui et une légitimation. Si certains symbolistes rejettent le procédé mécanique de la photographie – restitution exacte de la nature (pensons ici à Baudelaire) – d'autres voient en elle autre chose qu'un appareil objectif capable de rendre la réalité. Pour cela, ils adhèrent à l'un des concepts fondamentales du Symbolisme : nier l'existence d'un monde objectif. De même, si un certain nombre d'entre eux souscrivent à la doctrine spiritualiste¹⁷⁶, il ne voient pas pour autant, dans la photographie, la preuve par l'image d'une réalité spirituelle ou de la concrétisation de la mémoire et de l'esprit, mais bien quelque chose qui concilierait la forme et l'idée.

B. Fin de siècle et décadence : de la photographie médicale à l'œuvre d'art

• 1. *Déracinement et culte de l'instabilité : négation de l'objectivité*

Le phénomène du déracinement qui s'opère de 1850 à 1900 et les transformations de la société résultent d'un choc profond entre un monde dont les bases étaient empreintes de croyances, de superstitions et de symbolique, et un autre dont les valeurs reposent sur un pragmatisme évident. Concomitant, l'exode rural amplifie la disparition de l'un au profit de l'autre. Les populations venant de campagnes parfois très reculées se heurtent à de nouvelles classes sociales qui envisagent les choses de façon rationaliste et rentabiliste, contraires à une vision du sacré. Cela entraîne chez ces communautés de déracinés économiques la perte de repères, l'amputation de valeurs et par conséquent l'anéantissement du sens qui avait irrigué leurs identités. Ainsi, comme l'explique Michael Gibson :

« Les transformations qu'amenait l'industrie furent souvent mal vécues dans les pays catholiques. Il ne s'agit pas seulement de la misère qu'elles suscitérent et qui fut la même partout. Les établissements du Docteur Barnardo recueillit pas moins de 50 000 enfants

175 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 127-128, note n° 180, sur l'ouvrage de J-M Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, 1935, p. 134.

176 « Doctrine pour laquelle l'esprit constitue une réalité indépendante et supérieure (opposé au matérialisme) », *Dictionnaire Le nouveau petit Robert*, édition entièrement revue et amplifiée du Petit Robert, 1994.

abandonnés dans les rues de Londres. Mais dans les pays catholiques, c'est la représentation emblématique du monde elle-même qui est mise en question — c'est-à-dire tout ce qui était jusqu'alors admis touchant à la nature du bien et du mal. Comme l'a observé Walter Benjamin : "Le concept de démoniaque surgit là où celui de modernité entre en conjonction avec le catholicisme" »¹⁷⁷

Ainsi la seconde moitié du XIX^e siècle est-elle frappée, par contrecoup, par la névrose et la folie. L'un des thèmes de représentation favori de cette période est par ailleurs celui de la décadence. Un certain nombre d'intellectuels, d'artistes, expriment ainsi le malaise engendré par la société, rejetant le progrès dont la réalité amène progressivement la fin de l'irrationnel et du spirituel. Leurs défenseurs lutteront pour conserver ce royaume d'entités spirituelles ou imaginaires, parfois jusqu'à la déraison. Les symbolistes sont de ceux-là. Leur mouvement, « oscillera ainsi entre pessimisme et recherche initiatique d'un art ou d'un verbe en lequel s'incarnerait la totalité du cosmos. Cette fluctuation entre le merveilleux et l'amertume, l'enchantement et le désarroi, le rêve de l'Arcadie et la haine du monde contemporain, accroît son amplitude au fur et à mesure que l'on s'approche du premier conflit mondial »¹⁷⁸. Perte d'identité et mal-être occasionne à l'esprit, des perturbations allant jusqu'à l'irrationnel. Ainsi, l'esprit et la réalité se dissociaient pour sombrer dans les méandres d'une folie que l'on nomma hystérie. L'hystérie incarne à la perfection la dépression de ce siècle. Comme l'explique le titre de l'ouvrage de Didi-Huberman, elle fut une « invention »¹⁷⁹ de spectacles et d'images. Maladie psychique, elle eut une influence telle qu'elle est à l'origine d'un département médical d'observation et d'expérimentation des symptômes et qu'on lui consacre une iconographie photographique importante. Chaque établissement spécialisé dans les "maladies de l'âme" fut doté d'un département photographique à partir des années 1880 grâce à l'utilisation plus souple du gélatino-bromure.

L'hystérie devint, pour les symbolistes, l'image par excellence de la décadence, l'icône de l'imaginaire, la personnification de la folie du progrès et du mal du siècle. Alors que la maladie est essentiellement attribuée aux femmes, les symbolistes se l'approprient, ainsi, « le jeune Mallarmé, lors de la crise qu'il subit en 1871, s'avoue lui aussi saisi par ce mal étrange [...] Autres possédés, Gide et Valéry se confient leurs maux et s'en jouent. Valéry ayant été promu par son médecin "hystérique mâle", Gide lui répond : "pauvre hystérie ! N'en dis pas de mal ; c'est la plus amusante des maladies... Ainsi l'hystérie devient l'index d'une interrogation sur soi, sur les conditions d'une

177 M. Gibson, *op. cit.*, p. 13.

178 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 10.

179 Il s'agit de l'ouvrage que Georges Didi-Huberman intitula *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la salpêtrière*. Paris, éditions Macula, 1982.

création dont elle est à la fois le moteur et le frein »¹⁸⁰.

L'introduction de la chambre noire dans les hôpitaux se répand à travers plusieurs pays européens, la France bien entendu mais également l'Allemagne, la Suisse, l'Autriche, l'Italie, la Belgique, etc. La photographie des aliénistes est donc très courante et met en exergue une activité fondamentale : le travail d'observation du médecin, même s'il ne peut préconiser de traitement propre à la maladie. Ainsi, lorsque le clinicien et neurologue français Jean-Martin Charcot, chef de file de l'école de la Salpêtrière, « prononce devant l'auditoire des "leçons du mardi" la célèbre phrase "mais à la vérité, je ne suis là absolument que le photographe ; j'inscris ce que je vois"¹⁸¹, c'est d'avantage pour utiliser une métaphore à la mode et pour se défendre contre l'accusation d'inventer lui-même l'hystérie que pour préconiser la pratique de la photographie»¹⁸². Avec ces épreuves, Charcot justifie son travail d'observation. Son poste est bien celui d'un observateur, d'un chasseur d'images, à l'affût, qui cherche, débusque et saisit au vol la représentation du symptôme qui se transformera dès lors en symbole. Ce système met en place un théâtre d'étude de l'expression des symptômes grâce à l'outil photographique qui permet de mesurer, de rendre visible et de décrire la folie en toute "objectivité". Le perfectionnement de cette vision "objective" illustre les espoirs de la psychiatrie en une imagerie de l'observation et de l'interprétation. Étrange paradoxe que de passer par la photographie pour comprendre ce qui n'apparaît pas à l'œil nu afin de le rendre visible. L'image figée, se chargeant d'un sens, facilite une analyse du phénomène et une catégorisation plus évidente que l'observation *de visu*. Ainsi, la médecine rejoint-elle un des concepts de l'art symboliste puisqu'on admet enfin que ce qui se passe dans l'esprit a des répercussions sur le corps. Les distorsions que manifeste le corps en état de crise sont en fait dues, non pas à une maladie physique, mais bien à une maladie mentale. L'esprit malade dévoile à certains moments l'emprise d'une fiction sur la chair et l'anatomie. La contagion de l'imaginaire, prend le dessus, refoule la réalité donnée comme inaltérable et incarne à la perfection le sentiment exprimé par les symbolistes. Pour ces derniers, « la logique de la science, de l'industrie et du commerce répondait à tout un ensemble de besoins pratiques de la société ainsi qu'à une évidente volonté de puissance, mais elle ne pouvait assurément pas éteindre cette soif qui [...] se désaltère à la source des rêves »¹⁸³. Cette société matérialiste engendre une frustration spirituelle dont les symptômes se retrouvent dans un mal-être existentiel.

Comprendre comment les artistes se sont appropriés cet état pathologique au bénéfice d'œuvres mettant en scène le mal-être culturel et social, nous amène à repérer par la suite des analogies entre

180 J. Carroy, « L'hystérique, l'artiste et le savant », in *L'âme au corps*, op. cit., p. 455.

181 J-M Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière Polyclinique 1887-1888, Notes de cours de MM. Blin, Charcot, Colin*. Paris : Progrès médical/Lescronier, Babé, Vol. II, t. I.

182 C. Eidenbenz, *L'évidence photographique, la conception positiviste de la photographie en question*, op. cit., p. 106.

183 M. Gibson, op. cit., p. 18-19

la fin du XIX^e siècle et les temps que nous vivons aujourd'hui ainsi que les effets de la crise de nos sociétés occidentales. Rappelons les propos de Rodolphe Rapetti :

« L'hystérie, associée depuis la Renaissance à l'idée d'un érotisme morbide féminin eut ainsi durant quelques années son amphithéâtre et ses recueils d'images.[...] Les photographies reproduisant les différentes phases de la crise hystérique se trouveront à la source de plusieurs tableaux du début des années 1890. [...] A partir de sources fort ténues et le plus souvent sans lien direct avec celle-ci, se manifestera alors une nouvelle appréhension du corps féminin, dont témoignent par exemple plusieurs œuvres significatives de Munch ou de Klimt [...] L'incohérence du comportement hystérique vis-à-vis du monde extérieur valait négation de son caractère objectif »¹⁸⁴.

Maladie de la subjectivité, l'hystérique niait tout caractère objectif du monde extérieur. Ce rejet allait donc à l'encontre du monde nouveau. Les hystériques refusent en fait la vision d'un monde unique pour se réfugier et se mettre en scène dans de multiples mondes imaginaires que la société elle-même encourage. Quand un médecin demande à un patient hystérique de poser pour une photographie, l'hystérique se prête à un jeu de rôle qu'il se plaît à jouer pour le plus grand bonheur du praticien. Ainsi le symptôme devient un symbole. Le patient hystérique représente avant tout une forme de spectacle et une nouvelle forme de beauté, mais surtout une manière d'appréhender la réalité à travers des figures inédites. Il s'agit d'un théâtre de symptômes, de convulsions, de paralysies partielles et de crises de démences. Tout cela pouvant être observé, déclenché, enregistré et exposé, légitimé par l'objectivité même : la photographie. A travers l'avènement de ces applications médicales et des expériences de l'optique, la photographie suscite un grand intérêt chez les symbolistes et oblitèrent leurs œuvres. Nous pouvons citer l'exemple d'une peinture intitulée *Les gestes* datant de 1895, et exécuté par le symboliste belge Émile Fabry.

La déformation des lignes et la mise en évidence d'une perception exacerbée des traits suscite une sensation nouvelle : celle du corps sous emprise. Dans cette œuvre, l'expression formelle doit rendre l'énergie spirituelle qui se dégage des figures, de la ligne expressive simplifiée à l'extrême : rythme linéaire fédérant un magma étrange d'où émergent cinq figures féminines. Les traits de leurs visages se fondent avec leurs corps dans un amas de couleurs sombres au travers de tons ocres, noirs, bleus et terres. Le tout se prête en cela au second titre attribué au tableau : *Automnal*.

184 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 245-247.



Figure 5 – Émile Fabry, *Les gestes ou Automnal*, 1895, Huile sur toile, 93x100cm, coll. Particulière, Bruxelles.

Nous voyons parfaitement ici ce que l'observation et la prise en compte des théories de l'optique physiologique ont pu encourager. Les lignes courbent lancent leurs sinuosités déformantes à l'assaut des figures qu'elles enserrent inexorablement, "folles à lier" pourrions-nous dire. Mais le plus étonnant reste l'expression qu'affichent ces visages au front hydrocéphale. Alors que le tableau illustre « l'éternel recommencement du cycle biologique liant l'être humain à la nature et au cosmos »¹⁸⁵, les femmes offrent des traits déformés par la méfiance ou la suspicion, voire la névrose. Ces êtres aux yeux étranges ont quelque chose de la religieuse et de l'animal voir du monstre : « du phoque et de l'ange » pour reprendre les termes de Félicien Rops au sujet des femmes du nord¹⁸⁶. Les visages expriment l'insécurité, sentiment renforcé par le rapprochement, comme si les personnages éprouvaient le besoin de se rassurer. Tels des animaux traqués, leurs regard trahissent une nature impressionnable. Nous « prenons leurs regards » – pour reprendre une expression de Bourneville, médecin interne chargé de l'iconographie photographique à la clinique de la Salpêtrière, concernant des femmes hystériques assez manipulables lorsqu'il s'agit de les plonger dans l'état d'hypnose. Car c'est bien de cela qu'il s'agit, un état hypnotique alimentant une

185 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 158.

186 M. Gibson, *op. cit.*, p. 103.

doctrine de la suggestion.

Les gestes ? Mais de quels gestes parle-t-on ? Il n'y a que peu de gestes dans cette œuvre. Il est question alors d'autre chose. Voilà ce que rapporte Didi-Huberman à propos du geste affecté : « l'hystérie est peut-être inintelligible. Dans l'hystérie, la manifestation ne sait pas s'extirper de l'apparence. Elle met en branle quelque chose de la *mimesis*, mais qui ne sait pas extirper l'art de la nature, ou réciproquement *l'agere* du *facere*. En elle les affects sont gestes et les gestes apparences »¹⁸⁷. Ainsi, de ce point de vue, leurs affects se traduisent d'un point de vue médical, par un état mental, « la sensibilité émotive y étant souvent associée à ce qu'on nommait "la dégénérescence mentale" »¹⁸⁸. L'expression du visage et la posture du corps deviennent dès lors déterminantes. Ainsi, les visages d'Émile Fabry incarnent bien les expressions ou mimiques attendues par la médecine, mettant en visibilité les troubles intérieurs.

Revenons sur l'état hypnotique que trahissent les yeux et les postures. Reflétant le passage de l'état normal et celui de la folie, le regard se fait l'écho d'une méfiance, d'une fixité, d'un repli régressif qui intéresse le praticien, jusqu'à parfois le fasciner. Les clichés réalisés par le Docteur Jules Luys¹⁸⁹ en 1887 montrant Esther internée à l'hôpital de la Charité pour cause de "délires", ont probablement exercé une influence majeure pour l'œuvre de Fabry. Nous pouvons lire sur le visage sous hypnose différentes caractéristiques de l'état halluciné que manifestent les personnages peints. Les photographies sous hypnose d'Esther, que le Docteur Lyus réunit sous le titre *Les émotions chez les sujets en états d'hypnotisme* en 1887, rendent compte des effets de la "stimulation de l'odorat". La mise sous hypnose doit permettre au médecin d'agir sur l'esprit et de déclencher certaines phases hystériques afin de mieux les observer : « diriger l'actrice à son insu ! » ironise Georges Didi-Huberman¹⁹⁰. Mais comparons les visages des femmes peintes aux photographies d'Esther.

187 G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie, op. cit.*, p. 151.

188 *Ibid.*, p. 151, Cf. Gilles de la Tourette. 1891/95. I. p. 486-555.

189 Jules Bernard Luys, (1828-1897) est un neurologue, neuroanatomiste et psychiatre français . Il illustre par la photographie de nombreux atlas du système nerveux central et décrit en 1865 le noyau sous-thalamique que l'on désigna longtemps sous le nom de *Corps de Luys* en son honneur. Il réalise les clichés d'Esther en 1890 soit, cinq années avant l'œuvre d'Émile Fabry.

190 G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie, op. cit.*, p. 213.



Figure 6 – *Les émotions chez les sujets en états d'hypnotisme, 1887, leçons cliniques sur les principaux phénomènes de l'hypnotisme dont leurs Rapports avec la pathologie mentale par J. Luys.*

Les yeux exorbités, crispés, révoltés, les visages tétanisés, inquiets, sont exacerbés, figés par la mise en scène photographique. Ce que parvient à capturer l'appareil, contrairement au vœu du Docteur Luys, n'est pas la vérité des émotions provoquées par de quelconques senteurs, mais un spectacle doublé d'une tragédie singulière. Ce qui est photographié ici, c'est avant tout un être sous influence, une mimique fabriquée, un imaginaire de folie. La fantasmagorie¹⁹¹ suscitée par le Docteur Luys, reflétée par l'image du corps d'Esther, fait de cette dernière son « cas de prédilection »¹⁹², ou mieux, son modèle. A l'instar de l'artiste, le Docteur Luys met en œuvre sa muse concrétisant son intuition et sa démonstration, par le biais de la chambre photographique à même de mettre au jour des affections invisibles.

191 Le terme fantasmagorie, du gr. *phantasma* « fantôme et *agoreuein* « parler en public » est à prendre ici à la fois dans sa définition du XIX^e siècle, à savoir qu'il s'agit de l'art de faire voir les fantômes par illusions d'optique (ici la photographie, Luys l'utilise afin de montrer les démons d'Esther), mais aussi dans sa définition actuelle puisqu'il s'agit bien d'un spectacle, d'une représentation imaginaire et illusoire. *TLF*, [en ligne] : <http://atilf.atilf.fr/>. Consulté le 15 janvier 2012

192 G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie, op. cit.*, p. 213.

Il n'est pas impossible que Fabry ait vu les clichés d'Esther, la France et la Belgique étant peu éloignées et les milieux intellectuels curieux les uns des autres. Si toutefois il n'a pas vu ces clichés, nous savons par contre que les symbolistes s'intéressaient de très près aux publications et à l'iconographie médicale comme nous le verrons bientôt avec Gustav Klimt ou Villiers de L'Isle Adam. Il est clair que Fabry a été confronté à de telles images. Pourtant *Les gestes*, ne nous montre pas uniquement l'aspect pathologique de visages dépressifs ; en s'inspirant de photographies médicales, il voit autre chose. Il entrevoit au travers de cette transe figurée la possibilité d'un monde invisible que seul le regard de ces femmes parvient à exprimer et que seul le statut photographique peut légitimer. La photographie réussit à lier le compréhensible à l'incompréhensible, le visible à l'invisible, le réel à l'imaginaire. Tout cela répond d'un culte de l'instabilité.

- **2. Une Bête noire : satanisme et érotisme trouble**

Les personnes atteintes d'hystérie sont stigmatisées par une représentation d'autant plus spectaculaire que leur corps est incontrôlable. Ce corps "possédé" dépasse l'entendement, incarne la violence et l'imprévisibilité : « la possibilité du miracle – qu'a posé dans la solution même – la possibilité de l'art ou de l'artifice – une autre aporie : c'est l'aporie d'un *symptôme menteur* quoique "réel", symptôme dont Freud a noté qu'il fut une "bête noire" pour toute la médecine de l'hystérie »¹⁹³. A partir du moment où l'hystérie n'est plus associée à la manifestation d'un esprit habitant le corps, ou d'un utérus qui se déplaçait à l'intérieur tel un animal démoniaque, l'hystérie est bien devenue un problème médical et artistique. On la qualifia alors d'« exaltation », de « passion hystérique épidémique » ou encore – et c'est un terme important – de « contagion d'imagination »¹⁹⁴. L'hystérie ne viendrait cependant pas d'un principe d'imitation, comme le pensait Charcot, mais plutôt d'un principe d'identification comme Freud allait le démontrer.

Les symbolistes ont peut-être compris, intuitivement sans doute, que cette épidémie de l'esprit qu'est l'hystérie se propage bien par identification entre symptôme et représentation. Ils reprennent au compte de leur art ce concept. L'hystérie devient pour l'artiste un langage d'expressivité corporelle et de « sensibilité sur lequel s'étaie l'œuvre, elle est aussi résistance à parler et à écrire, mutisme et surdité [...] Langage déraisonnable, excessif, elle le renvoie enfin à une part de folie qu'il doit à la fois assumer et dépasser »¹⁹⁵. Atteint du mal-être indéfinissable de n'être pas à sa place dans cette société, l'artiste symboliste se sert du symbole hystérique dans l'œuvre pour mettre en

193 G. Didi-Huberman, *L'image ouverte*, op. cit., p. 279-280.

194 *Ibid.*, p. 280.

195 J. Carroy, « L'hystérique, l'artiste et le savant », in *L'âme au corps*, op. cit., p. 455.

image son état psychique. Comme le rappelle Didi-Huberman, Charcot mit « en œuvre tout un *champ figural* – photographique, sculptural, schématique, etc. – aux fins d'établir la pérennité d'une notion clinique conçue elle-même sous l'espèce d'un *tableau* »¹⁹⁶ Ainsi, à partir des peintures ou sculptures de l'histoire de l'art et de la posture des corps des modèles qu'il comparait avec les images photographiques de ses patients, Charcot et Richer parvinrent à faire des études basées sur l'histoire de l'art donnant deux ouvrages, *Les Démoniaques dans l'art* et *Les Diffformes et les malades dans l'art*, le but était d' « observer et d'analyser le *symptôme* hystérique à l'œuvre dans la peinture »¹⁹⁷.

Le comportement hystérique impressionne d'autant plus que les symptômes ne s'expliquent pas, sinon d'un point de vue plus ou moins mystique, notamment à travers les attaques de crucifiements ou les périodes d'extase¹⁹⁸ lors des crises hystériques, le médecin prenant très au sérieux son rôle d'exorciste. L'hystérie, pour les artistes, relève alors d'un désir et d'un érotisme troubles, dus à une rupture de la normalité comportementale. Ainsi les symbolistes, aussi bien que les surréalistes ou certains photographes contemporains, aiment à montrer une beauté transgressive mêlant étroitement plaisir et souffrance. Centre de leurs préoccupations, s'impose le corps désarticulé ; la femme « deviendra spectrale par la désarticulation et la déformation de son anatomie »¹⁹⁹.

Ainsi, se répondent médecine et art, au bénéfice d'une primauté du visible dans laquelle le corps, en proie à l'esprit, est la préoccupation centrale.

Le terme d'hystérie vient du grec *hystera* et signifiait utérus, celui-ci est donc d'emblée octroyé au sexe féminin et à la lubricité. A l'époque cette maladie est alors uniquement attribuée aux femmes, non pas parce que ces dernières sont plus sensibles que les hommes, mais parce qu'elles sont opprimées par la morale bourgeoise, la domination masculine et leur sexualité réprimée et refoulée. Le corps manifestait par conséquent ce malaise psychologique par des crises dont la responsable était la société elle-même. Il ne s'agissait bien évidemment que d'une hypothèse que l'art symboliste reflétait, sensible au trouble évident qui affectait l'identité sexuelle et des rapports hommes/femmes. Au niveau de l'art, « la science est conviée ici à prendre place au sein d'un système idéaliste : l'art ne saurait y trouver sa finalité dans la simple retranscription — fût-elle subjective — du monde sensible en tant que tel, mais doit en quelque sorte englober celui-ci dans

196 *Ibid.*, p. 288.

197 *Ibid.*, p. 288, note sur les ouvrages de J-M Charcot et P. Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1887. Rééd. Paris, Macula, 1984. ID., *Les Diffformes et les malades dans l'art*, Paris, Lecrosnier et Babé, 1889

198 Ces périodes que la médecine nomme "la phase d'attitudes passionnelles" est une sorte d'imagerie vécue avec à peu près toujours le même thème, pénible, érotique ou violent.

199 S. Dalí, « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », *Minotaure*, n°5, Paris, Éditions Albert Skira, 1934 1934, p. 22.

une entité plus vaste »²⁰⁰. Gustave Klimt, dans *Judith II* (1909), déploie sous nos yeux une tension exacerbée entre l'élégance de la ligne et l'horreur de la scène qu'elle contient. Cette dernière pourrait émaner d'une description médicale et psychologique du corps humain qui se tétanise, se tord à l'extrême, se paralyse. Certaines peintures symbolistes sont parfois très proches en cela des photographies médicales, telles celles de Paul Régnard, élaborant l'iconographie de la Salpêtrière : « l'approche picturale de la figure humaine et de son répertoire d'attitudes expressives verra simultanément l'apparition de formes radicalement nouvelles, issues de la recherche médicale. Il convient certes de ne pas surestimer l'importance de l'invention de l'hystérie en tant que source directe de la peinture symboliste [...] il est révélateur d'un goût nouveau pour une certaine théâtralité du psychisme et pour l'exploration du subconscient »²⁰¹. Ce qui pousse les artistes à s'approprier ces supports documentaires de la recherche médicale répond à une préoccupation constante du moi et de sa consistance. Cette nouvelle appréhension de l'être sème le doute dans les esprits et la mode des photographies sur le corps en détresse met à nu son intimité et stimule un voyeurisme trouble. Nous pouvons désormais scruter les êtres dans ce qu'ils expriment de plus intime, dans leurs angoisses, leurs déformations et leur sensualité.



Figure 7 – Gustave Klimt, *Judith II*, huile sur toile, 178 x 48 cm, 1909, Ostrava, Galerie Vytvarneho Umeni

200 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 125

201 *Ibid.*, p. 243.

Cette appréhension du corps amène un rapport renouvelé entre configuration et représentation dans l'espace. Le succès de l'hystérie dans le Tout-Paris des savants, artistes ou mondains vient, comme l'explique Jacqueline Carroy, d'un événement précis, « c'est que, sans doute, se répétaient sans risques, sur un théâtre scientifique les "convulsions de Paris" pour reprendre le titre de l'ouvrage de Maxime Du Camp²⁰² consacré à la Commune. On pouvait se faire peur en voyant naître et se former en réduction des fureurs inouïes. En arrière-fond d'une vogue, on entrevoit un traumatisme national et parisien [...] Pathologies et éros individuels offraient un langage à l'impensable collectif »²⁰³. Aussi, l'hystérie s'avère-t-elle un symptôme nécessaire à l'artiste qui devient poète hystérique. L'œuvre de Baudelaire, Mallarmé ou Huysman en témoigne : « au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre [...] J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur »²⁰⁴. L'hystérie devient donc un moyen souverain d'expression, un concept à même de désigner les manifestations du mal-être.

En revenant sur *Judith II*, on s'aperçoit que deux lignes courbes enserrèrent, telle des tenailles, les mains convulsées de Judith. Ces lignes attirent notre curiosité à leur endroit. Elles suggèrent l'acte de violence, celui du meurtre d'Holopherne, dont la tête qu'elle vient de trancher, est reléguée à l'extrémité en bas, à droite du tableau. Tout se joue, dans cette représentation, au niveau de ses mains, les mains d'une "possédée".

Klimt, en proposant ce corps féminin contracté à l'extrême, attire notre attention sur un problème de son temps : « le corps y est indubitablement sacralisé dans des postures que l'on pourrait à la rigueur relier à l'esthétique religieuse baroque, sur laquelle elles semblent opérer un retour. L'ensemble de ces images véhicule un sentiment de misogynie fascinée, lié aux débuts de l'émancipation de la femme »²⁰⁵. En représentant Judith en pleine crise, l'artiste expose les mœurs de son époque : des femmes commençant à revendiquer leurs droits et leurs libertés. Deux représentations de la femme sont donc confrontées dans l'iconographie symboliste. D'un côté celle de la mère ou de l'épouse, apparaissant comme des saintes exprimant la pureté et, d'un autre côté, celle des maîtresses et des modernes, que l'on croise chez Klimt, Moreau ou Munch, perverse, vénéneuse, fatale, inaccessible mais dotée d'une incontestable beauté. Cette femme au regard vide, fait fantasmer autant qu'elle est redoutée par la gent masculine. La fin du XIX^e et le début du XX^e siècle affichent une fascination pour ces femmes séductrices et dangereuses, perpétuant des crimes

202 Membre de l'académie française en 1880, Maxime Du Camp est un écrivain et photographe français. *Les convulsions de Paris* est un ouvrage en cinq volumes écrit en 1878 et publié aux éditions hachette.

203 J. Carroy, « L'hystérique, l'artiste et le savant », in *L'âme au corps*, op. cit., p. 447.

204 C. Baudelaire, extrait de « Mon cœur mis à nu », in *Œuvres Complètes*, op.cit., p. 668.

205 *Ibid.*, p 245.

et manipulant l'opinion publique et la presse, comme ce fut le cas pour Marguerite Steinheil, connue entre autre grâce à ses nombreux et influents amants²⁰⁶, accusé en 1909 du double meurtre de son mari et de sa maîtresse. Déchaînant l'opinion, variant sans cesse les versions, cette dernière sera acquittée. Le pouvoir naissant des femmes inquiète et fascine. Ces destins de femmes calculatrices et vengeresses passionnent et interpellent les artistes masculins : « derrière l'enveloppe charmeuse et sensuelle, son esprit est calculateur, froid, déterminé, implacable [...] La femme fatale n'est en somme que l'un des multiples masques de la mort, sans doute le plus effroyable car le plus séduisant »²⁰⁷. Nous rejoignons ici une question qui intéresse à la fois la psychanalyse et l'art, le binôme *Éros* et *Thanatos*. A la différence d'une représentation de la femme soumise au désir masculin – fréquente chez de nombreux photographes au XIX^e siècle – les symbolistes érigent la femme en dominatrice et voient dans l'érotisme une manière de provoquer le puritanisme ambiant, de dénoncer l'hypocrisie d'un système bourgeois qui, sous des airs chastes, s'adonne au final à des perversités évidentes.

La posture des mains de Judith reprend les photographies des études cliniques de la Salpêtrière attestant des contorsions des membres lors d'une crise d'hystérie. La photographie qui l'inspire est une des rares photographies de contractures des mains d'un patient masculin publié en 1891 dans la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* que Klimt a eu le loisir d'observer. La similitude entre les deux images témoigne du goût et de l'imaginaire symboliste pour les documents cliniques tirés de l'hystérie. Gustave Klimt inverse le sens des poignets « mais il conserve la tension dramatique et l'érotisme que génèrent les mains crispées et la poitrine dénudée au-dessous des seins »²⁰⁸. Comme sur la photographie, Klimt reprend le contraste entre le torse pâle et le tissu noir, accentuant ainsi la dramatisation du moment. Rodolphe Rapetti va même plus loin dans l'interprétation puisqu'il affirme que « la maigreur anorexique du visage de Judith est un élément appartenant lui aussi au diagnostic clinique de l'hystérie. Une telle image constitue la transition entre l'anorexie "religieuse", celle de jeûne propre aux figures exemplaires de la foi chrétienne, et le syndrome anorexique post-moderne, qui tend à l'indifférenciation sexuelle et à l'affirmation paradoxalement érotique du triomphe de l'esprit sur la chair [...] La question qui s'y fait jour est celle de la fin d'un ordre politique et d'un monde où la puissance est exclusivement masculine »²⁰⁹.

206 Notamment le président Félix Faure et le roi Sisowath du Cambodge

207 B. Fuligni, « Les vénéneuses », *Crime et châtement au musée d'Orsay*, in *Télérama hors série*, Paris, Télérama, avril 2010, p. 37-38. Catalogue paru pour l'exposition « Crime et châtement », du 16 mars au 27 juin 2010 au musée d'Orsay.

208 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 251.

209 *Ibid.*, p. 252



Figure 8 – Albert Londe,
contracture hystérique volontaire chez un hystérique, Planche XII
 Photographie extraite de la Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière, 1891

Gustave Klimt exprime dans son ensemble, le passage éphémère du corps humain et sa soumission à une instance supérieure. Si les modèles de Klimt sont généralement féminins, c'est que la femme exprime au mieux cette soumission et l'ambiguïté de la relation au pouvoir. Une pensée de Nietzsche peut être mise en relation avec la vision de Klimt dans *le Gai Savoir*, aphorisme 341 : « Et si un jour, ou une nuit, un démon te suivait dans ta suprême solitude et te disait : " Cette vie telle que tu la vis actuellement, telle que tu l'as vécue, il te faudra la revivre une seconde fois ; et il n'y aura en elle rien de nouveau, au contraire ! [...]" Ne te jetterais-tu pas contre terre en grinçant des dents et ne maudirais-tu pas le démon qui parlerait ainsi ? Ou bien as-tu déjà vécu un instant assez prodigieux pour lui répondre : « tu es un Dieu, et jamais je n'ai entendu chose plus divine ! [...] »²¹⁰.

C'est également avec la photographie et les discours médicaux sur le sexe féminin que les artistes modernes du XIX^e élaborent tout un système symboliste de détournements et de stratégie, « certes,

210 F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Paris, Édition Classiques de la philosophie, 1993, traduction Henri Albert, introduction et notes Marc Sautet, p. 339-340.

la censure veille et la justice est là pour surveiller tout outrage à la pudeur et aux bonnes mœurs, mais l'interdit qui pèse sur la représentation du sexe féminin semble dépasser le cadre général légal pour trouver ses racines dans des fantasmes archaïques, propre à la culture occidentale. Ceux-ci se voient, dans le dernier tiers du siècle, réactivés et réinvestis grâce au discours médical qui vient leur apporter la caution de la science »²¹¹. La photographie médicale ne peut bien évidemment montrer que des images de sexes féminins malades²¹², mais ce qui est fondamental, c'est que la médecine veut voir, et cette obsession du voir se répercute sur nombre d'esprits. Il existe désormais pour les médecins et les artistes, une véritable correspondance entre symptômes et altérations anatomiques. Le sexe féminin devient tour à tour le symbole venimeux de la variole, de la vérole ou de la syphilis. Tableaux et romans l'abordent sous l'aspect d'une "bête de l'apocalypse" ou d'une "bête monstrueuse"²¹³. Le sexe féminin est une bête noire, une abjection. La femme n'est pas un cerveau mais un sexe, elle se retrouve hypersexualisée, son sexe s'étend au corps en son entier, sa réalisation est dans la déviance. La monstruosité, sous couvert de la mythologie, témoigne d'une sexualité débridée depuis des siècles. Cette sexualité libre et spontanée « est un appel constant au désir lancé par le sexe de la femme »²¹⁴. Elle demeure le "sexe faible", celui qui ne peut se contrôler, et lorsqu'on dissèque son corps, qu'on ouvre enfin les entrailles si énigmatiques de la femme, que l'on peut enfin découvrir son "rien" si important, c'est la mort qui s'y cache, « c'est la mort qui révèle, à travers la dissection, le squelette et la corruption, l'ultime vérité, abominable, du sexe »²¹⁵. Ainsi la plupart des artistes castrent et cachent le sexe féminin qui n'est que corruption. Le symboliste Villiers de l'Isle Adam dans son *Ève future*²¹⁶ en 1886 substitue à son modèle féminin une perfection mécanique "andréide"²¹⁷ impénétrable telle une statue. Ce jeu de reconstitution et de reconstruction du corps tel une poupée assemblée n'est pas sans rappeler l'œuvre à venir du surréaliste Hans Bellmer. La femme devient sexe et « si dans les représentations, le sexe ne fait pas l'objet d'une ellipse ou d'une métonymie, il se trouve hyperbolisé au point de devenir symbole ou idée »²¹⁸.

211 L. Brogniez, « "Ce rien honteux et si puissant" ou le sexe introuvable de Vénus », in *Rops, Rodin, Les embrassements humains*, Catalogue d'exposition, Paris, Éditions Hazan, 2011, p. 25. Exposition présentée au Musée Félicien Rops à Naumur d' octobre 2011-janvier 2012.

212 Charcot disait déjà à ce sujet : « Je ne saurais que trop vous engager, Messieurs [...] à examiner les malades nus toutes les fois que des circonstances d'ordre moral ne s'y opposeront pas », Préface "du grand Richer", 1890, cité par Jean-François Debord, « De l'anatomie artistique à la morphologie » in *L'âme au corps*, op. cit., p. 108.

213 La bête de l'apocalypse est évoquée par Zola dans *Nana* où pour décrire la vue du sexe il en appelle à la référence biblique. La bête monstrueuse se trouve chez Huysman dans *A rebours* lorsqu'il évoque la danse de Salomé devant aboutir à la révélation du mystère de son sexe. In, *A Rebours*, Chap.5, 1884.

214 L. Brogniez, « "Ce rien honteux et si puissant" ou le sexe introuvable de Vénus », in *Rops, Rodin, Les embrassements humains*, op. cit, p. 28.

215 *Ibid.*, p. 27.

216 V. de l'Isle Adam, *L'Eve future*, Paris, Éditions La Vie Moderne, 1886.

217 Nommé ainsi dans le texte.

218 L. Brogniez, « "Ce rien honteux et si puissant" ou le sexe introuvable de Vénus », in *Rops, Rodin, Les*

Le saut de la mort d'Alfred Kubin est la transposition symboliste du sexe comme destin, témoin de la décomposition d'une culture, de sa mort lente et agonisante. Ainsi, voilà comment commence le roman de Kubin intitulé *L'autre côté* en 1909 : "Je l'aimais, cette mort, d'un amour extatique, comme une femme, j'étais transporté de ravissement. Dans les nuits qui suivirent, toutes pleines d'une lumière lunaire, je me livrais complètement à elle, je la contemplais, la sentais et je jouissais de délices surnaturels. J'étais l'intime de cette prestigieuse maîtresse, de cette glorieuse princesse du monde qui, aux yeux de tous ceux qu'elle touche, est d'une indescriptible beauté"²¹⁹. Cette citation illustre parfaitement le rapport des symbolistes à la mort et la fascination pour cette dernière au point de l'enlacer jusqu'à jouir avec elle. Kubin est le fossoyeur artistique, la pulsion de mort prenant une place démesurée dans sa vie comme dans son œuvre, le rêve étant pour lui le degré le plus élevé de l'existence. L'artiste charge ses œuvres de la hantise de la mort et de l'amour, tragique sans doute mais du reste toujours risible. *Le saut de la mort* est en ce sens significatif, la femme n'est plus que sexe gigantesque, offert à la vue, dans lequel l'homme plonge littéralement la tête la première. L'image est provocante voir humoristique. Le titre, quant à lui, confirme l'irréalisme de la situation ; il renforce d'une part l'analogie sexe et mort – le sexe comme lieu de suicide – et d'autre part l'aspect décalé du minuscule plongeur en érection visant les ondes charnelles.



Figure 9 – Alfred Kubin, *Saut de la mort*, 1901-1902, Plume et lavis d'encre de chine sur papier, 30,2 x 22,7 cm. Coll. Particulière, Vienne.

embrassements humains, op. cit., p. 28.

219 A. Kubin, *L'autre côté*, Paris, 1986, pp. 251-252, cité par Pierre-Louis Mathieu, in *La génération symboliste*, op. cit., p. 176.

Le sexe féminin devient un symbole pour la génération symboliste et les générations suivantes. C'est de manière logique que la photographie joue un rôle primordial dans la constitution du sexe comme symbole et c'est à travers la représentation de l'intime que l'interrogation sur le politique et le culturel se joue. Depuis les années 1870 un débat houleux sur la question de la représentation du nu est suscité. D'un point de vue académique, le nu doit être idéalisé, dégagé des contraintes biologiques, « sans poils, sans détails organiques, projeté dans le monde lointain du mythe et de la légende. D'où l'abondance, au Salon de Vénus, d'Ève, d'Hélène, de Médée, d'Omphale, de Judith, de Salomé, de sirènes et de bacchantes [...] au XIX^e siècle, le nu constitue un monopole masculin : ce sont des hommes qui le créent, le consomment, le théorisent tandis que les femmes sont condamnées au rôle de modèle silencieux et dociles »²²⁰. Le genre du nu – ou "académie" – est tout autant affaire de talents masculins qui, sous couvert de domination et de possession, flattent la soumission et la passivité féminines. Quant à la représentation du sexe pour lui-même, elle est condamnée à la clandestinité ; la photographie érotique meublera cette clandestinité et y circulera, jouera ainsi un rôle majeur dans la diffusion de son iconographie et ce dès l'invention du daguerréotype. La difficulté pour les artistes à représenter le sexe ou l'acte sexuel stimule la recherche pour outrepasser les "bonnes représentations" de nu. Aussi les symbolistes font-ils du sexe féminin le symbole de la mort projetée d'une société castratrice des droits à la liberté individuelle. Et c'est à travers cette vision totalement autre du corps qu'un langage inédit, à la lumière de – ou encouragé par – l'exploration photographique de l'organe sexuel prend forme. Exposant le sexe au naturel, les symbolistes s'inscrivent en faux contre l'omniprésence du corps magnifié, voire privilégient un sexe à l'image de la société : noir et perfide, sublime et provoquant, qui interroge la notion d'intimité.

Nous avons relevé que l'iconographie hystérique, montrée et exposée, touche essentiellement les femmes, alors que nous savons qu'il existait bel et bien des hommes atteints de démence ou d'hystérie. Étrangement, leurs photographies ne furent pas ou peu dévoilées laissant ainsi entendre, par les médecins eux-mêmes, que l'hystérie était uniquement une affaire de femmes : « la bête noire fut secret en même temps que débordement ; la bête noire était un mauvais coup du désir féminin ; sa partie la plus honteuse. Paracelse nommait l'hystérie *chorea lasciva*, — danse, chorégraphie de lubricité. Hystérie, cela n'aura presque jamais cessé de nommer le féminin comme *culpabilité* »²²¹.

220 L. Brogniez, « Ce rien honteux et si puissant, ou le sexe introuvable de Vénus », *Rops,-Rodin, les embrassements humains, op. cit.*, p. 23.

221 G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 71

• 3. *A l'image du sacrifice ou le sacrifice en image*

Le contexte dans lequel naît le Symbolisme, que la critique se plaît à nommer, avant 1886, "Les Décadents"²²², cultive le morbide et le culte du rêve. Les symbolistes refusent la bonne santé artistique et morale, s'inclinent devant le destin, la toxicomanie, le sadisme. La relation au corps change et sa représentation se modifie. Le corps qui entre en jeu dans la photographie symboliste est d'une importance capitale, tour à tour, celui de la femme, de la mère, de la maîtresse et de la putain mais surtout celui de l'artiste. Ainsi les différentes Sphinges, Salomé et autres Ève deviennent des archétypes ouverts à la projection, « Hans Hofstätter a un jour soutenu une théorie selon laquelle Salomé "archétype de la femme fatale" devenue "symbole de la société au tournant du siècle" serait précisément "le sosie de l'artiste qui sait lui aussi qu'il se prostitue et cède à bon marché ses sentiments et ses secrets les plus sacrés" »²²³. Il ne s'agit pas pour les artistes symbolistes de « glorifier telle ou telle femme, mais la femme tout simplement »²²⁴. Le féminin métaphorise l'Art et la poésie, la médecine et l'espérance, elle est surtout le symbole du sexe et de la sexualité indéniablement associée à la mort et à la société vouée à l'obsolescence. Ainsi « tous les mythes de la grande floraison symboliste fonctionnent alors comme métaphore de l'art. Œdipe et le Sphinx, Persée et Méduse, Salomé et Saint-Jean Baptiste, Orphée et les Bacchantes...ne sont que la retranscription du problème de la Création (à la fois esthétique et biologique) en rapport avec la sexualité qui l'inspire et la menace »²²⁵. Mais là où la plupart des photographies de nu, esthétiques et érotiques touche la société sans la remettre en question, les symbolistes tentent un renversement, donnant au corps, si l'on peut dire, voix de parole. L'originalité de la démarche consiste à faire de la forme féminine la projection des pensées et des désirs, aussi inavouables soient-ils. Qu'elle soit putain ou madone, dissidente ou victime, les symbolistes lui donnent une dimension conceptuelle qu'on ne lui avait jamais accordée avant dans l'histoire de l'art avec autant de richesses et de variations allant jusqu'à l'androgynie qui affirme la parfaite fusion de l'artiste et de sa représentation. Ainsi c'est souvent dans le choix du corps dévoilé et transgressé, par sa mise en œuvre que va se jouer la différence dans la libération progressive des corps. Voulant échapper au puritanisme ambiant, il s'ensuit une évolution des codes sexuels comme en témoignent de nombreuses œuvres picturales de Franz Von Stuck à Alfred Kubin en passant par Gustave Klimt, Böcklin, Moreau ou Rops.

222 L'appellation Décadents est un qualificatif injurieux que donna la critique aux artistes qui se révélaient être contre la société matérialiste. Ils prendront pour emblème ce titre jusqu'en 1886, date à laquelle un groupe se détachera prenant le nom plus glorieux de Symbolisme.

223 E. Mendgen, *Franz Von Stuck, 1863-1928, un prince au royaume de l'art*, Köln, Éditions Tachen, 1995, p.50.

224 *Ibidem*.

225 J.-R. Soubirou, « Le symbolisme et la femme », in *Le symbolisme et la femme*, Catalogue d'exposition, Paris, Toulon, Pau, 1986, Délégation artistique de la ville de Paris, p. 12.

La photographie fomenté ainsi une réalité nouvelle et souligne en même temps son caractère comique ou tragique. Le corps se transforme en une idole qui modernise l'antique et tente de résoudre un drame énigmatique. Comme l'affirme Côme Fabre, conservateur du musée d'Orsay à Paris, « sous l'influence de la philosophie de Schopenhauer et des découvertes darwiniennes sur l'évolution, le corps revient au centre de la pensée. L'homme s'analyse comme être sexué, inscrit dans une histoire naturelle et sociale non plus comme être de raison abstrait. Niant l'éternité de Dieu, de l'âme ou de l'esprit, Arthur Schopenhauer pense qu'il n'y a que la "volonté de vie" qui puisse se prévaloir d'immortalité [...] la beauté féminine n'est qu'un appât de la "volonté de vie" qui utilise le masque de l'amour pour provoquer l'accouplement permettant sa perpétuation »²²⁶. Avec la photographie le nu qui, jusqu'à présent était potentiellement indécent, se trouve diffusé de manière routinière et rompt de façon clandestine avec le corps lisse, blanc, académique pour montrer la chair, le poil et l'épiderme dans des poses souvent inattendues. La photographie agit comme un facteur fondamental sur ce qui va obséder la vision, à savoir un regard désir et un regard fantasme « une œil, donc, qui engage le sujet dans un mouvement de désir vers autrui. Là où se trouve la signification de la vision. Ce qui espère se capturer à l'image, ce n'est peut-être pas tant le monde et ses objets réels que cet objet du désir, insaisissable, auquel le fantasme est appendu. C'est le point d'origine des corps qui se veut voir : le désir »²²⁷. Avec la photographie, l'autre est désormais là pour regarder.

La Salpêtrière est une ville de femmes incurables qui ont pour symptôme préalable celui justement d'être une femme. Les "leçons du mardi" de J-M Charcot attiraient un public masculin qui, sous l'égide de la science pédagogique, se retrouve fasciné par ces femmes que Charcot présente, fait déambuler, hypnotise, dénude, le but étant bien sûr de séduire et de surprendre son public face à la "charnelle " du symptôme hystérique. Mises en scène de la sorte, elles devaient jouer tour à tour l'aguicheuse, l'enfant, la femme fatale, la charmeuse, la débauchée ; prudes par moment, totalement offertes à d'autres. Et ces femmes inspirèrent, en plus de leurs propres médecins, beaucoup d'hommes. Il n'est pas rare que la femme possédée par le diable soit associée à la femme hystérique, ces malades n'ayant que « l'amour de l'extraordinaire »²²⁸. Les fantasmes se mettent en scène et la photographie, loin d'y être étrangère frôle non plus avec l'érotisme mais avec l'obscénité²²⁹. Loin d'y être étranger, les symbolistes prennent à la lettre le terme d'obscénité. Ainsi la pudeur est

226 C. Fabre « Le romantisme noir à l'heure symboliste : la perversité de dame nature », in *L'ange du bizarre, le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, Catalogue d'exposition, Paris et Francfort-sur-le-Main, Musée d'Orsay et Städel Museum, 2013, p.152.

227 C. Couanet, *Sexualité et photographie*, op. cit., p. 17.

228 G. Didi-Huberman, op. cit., p. 233.

229 L'érotisme est une tendance plus ou moins prononcée à l'amour (sensuel, sexuel), goût plus ou moins marqué pour les plaisirs de la chair alors que l'obscénité, englobe le caractère de ce qui offense ouvertement la pudeur dans le domaine de la sexualité. in *TLF*, [en ligne] : <http://atilf.atilf.fr/> Voir "érotisme" et "obscénité"

ouvertement offensée dans le domaine de la sexualité par son caractère choquant et inconvenant le bon goût y étant directement offusqué. L'invisible que représente le sexe féminin se transforme en idole, manifeste une présence réelle tout en en signifiant l'absence. En transformant le corps en fantôme, les symbolistes l'investissent d'une catégorie psychologique. Cette fascination du corps se transforme en un désir désacralisé dans laquelle la fascination perverse fait place au cynisme et au satirique. Ce voyeurisme du corps, dans un premier temps sous le joug de la littérature, devint le sujet principal en photographie.

Les photographies du français Charles-François Jeandel, conservateur de la Société archéologique et historique de Charente, réalisées en 1880-1890, témoignent de ce rapport entre mort et sexualité. Cette série d'œuvres surprenantes montre des modèles ligotés, emmaillotés ou enchaînés et provoque par son caractère morbide. La photographie intitulée *Femme bâillonnée et ligotée* à l'étrange couleur bleutée et l'une des plus significative de son travail.



Figure 10 - Charles-François Jeandel, *Femme bâillonnée et ligotée*, 1880-1890, Planche extraite de l'album de l'artiste. Cyanotype, 12 x 17 cm. Paris, Musée d'Orsay.

La femme bondagée ramène à un culte mortuaire en même temps qu'elle laisse entrevoir une scène de torture sado-masochiste. Le caractère provocateur de cette image vient de son étrange ambiguïté, le bondage se rapportant ici à une forme de crucifiement connotant l'asservissement. Cette photographie se démarque des autres. Aucune partie du corps n'est visible à l'exception des pieds. La femme, à la différence des photographies de bondage paraît sans vie. Elle n'est plus un corps mais un emballage ayant la forme d'un corps. L'érotisme morbide découle de la fétichisation, donnant à l'image un aspect attirant, mortuaire et religieux.

La couleur bleue propre au procédé du cyanotype rajoute de l'irréalité et dénote l'ambition artistique ou esthétique de Jeandel. Il s'agit d'une vision de photographe. Le cyanotype présentait l'avantage de permettre « au photographe amateur de développer les tirages sans aucune aide, à l'abri des regards et des jugements »²³⁰. Une fois encore la relation entre sexualité et mort est mise en scène, ici par la photographie et renvoie au masque mortuaire. Au même moment la photographie mortuaire connaît le succès commercial ; ces épreuves fascinent qui les contemple. Par ailleurs, Jeandel était un homme cultivé. Cette image renvoie donc à plusieurs figures majeures, la momification en Égypte ancienne mais également le bondage japonais, pratique de torture pour les ennemis à l'époque Edo de 1603 à 1868, voire le crucifiement dans le christianisme et au Moyen âge. C'est également une référence sans équivoque aux écrits littéraires de Sade au XVIII^e siècle dont les symbolistes furent friands. Les références à la littérature sadienne démontrent que Jeandel se revendique de la liberté individuelle et de la liberté de culte.

Il s'attaque directement et ouvertement aux hypocrisies de la société et de la pensée puritaine dominante. « Par la précision mécanique, la rigueur de la composition, la propreté morbide et les infinies variations obsessionnelles, le médium photographique offre un équivalent plastique à la formidable machine à produire du néant qu'est le libertinage de Sade. Cependant, feuille après feuille, toujours dans le silence absolu et l'irréalité du bleu intense, la femme sans visage, ligotée et fétichisée comme une momie, prend sur le spectateur l'ascendant croissant d'une idole »²³¹. L'histoire de la photographie est enchaînée au corps. La photographie de Frantisek Drtikol nous en montre la preuve en mettant en scène une vision symboliste de la femme crucifiée.

230 C. Fabre « Le romantisme noir à l'heure symboliste : la perversité de dame nature », *op. cit.*, p. 153

231 *Ibid.*, p. 149.



Fig. 11 – F. Drtikol, *femme crucifié*, photographie, tirage aux sels d'argent, 1913, Prague

Les symbolistes donnent un sens à l'image érotique en lui attribuant un aspect à la fois mythique et satanique, mais surtout en donnant au corps une posture identitaire et revendicatrice. Le sexe féminin se fait le symbole de la nature intimement et profondément cruelle, « telle une Gorgone, la nature ne se laisse pas violer impunément : la vierge pure se mue en monstre si l'on s'enfonce trop en avant dans le secret de ses profondeurs»²³².

La dualité de l'amour et de la mort est également l'un des thèmes privilégié du symboliste belge Félicien Rops (1833-1898), dont l'œuvre peut être considérée comme une revendication de la liberté face à la société. Comme l'explique Rodolphe Rapetti, « la "démystification" de la culture à laquelle avait œuvré la théologie protestante, la perspective d'un univers intellectuel dominé par le rationalisme scientifique, d'un monde où la notion d'efficacité technique apparaissait sur le point de

232 *Ibid.*, p. 152

mettre en péril la spiritualité, devaient par réaction susciter le réveil de l'image biblique du mal »²³³. Rops choque en son temps les bourgeois en brisant les tabous, en affichant son athéisme et sa haine des valeurs conventionnelles, dépeignant l'hypocrisie de la société contemporaine. Ainsi s'exprime-t-il en septembre 1863, « l'amour des jouissances brutales, les préoccupations d'argent, les intérêts mesquins, ont collé sur la plupart de nos contemporains un masque sinistre où "l'instinct de perversité", dont parle Edgar Poe, se lit en lettres majuscules »²³⁴.

Si beaucoup voient dans la création de Rops une représentation de la femme, moderne et perverse, nous devons cependant remarquer autre chose. Entre 1882 et 1884 Rops réalise deux séries allant vers une nouvelle représentation du corps féminin et de la sexualité : *Les Diaboliques* et *Les sataniques*. « la première fut créée pour illustrer l'ouvrage du même nom de Barbey d'Aurevilly, la seconde fut librement conçue par Rops pour célébrer le diable sexuel et son emprise sur la femme [...] le désir de s'affronter à la véritable nature de la femme fait tomber les tabous et les conventions, et la muse descend de son piédestal pour offrir sa chair, sans apprêts, au ciseau ou au crayon »²³⁵. La modernité de l'art de Rops tient donc essentiellement dans la nouvelle vision des corps et des limites franchies qui protégeaient l'intimité de la femme. Cette intimité exposée est directement liée à l'observation des corps hystériques photographiés. Le corps dément, se déplaçant du registre médical vers le registre artistique (photographique ou pictural) officie comme modèle et sujet à part entière. Prenons la planche des *Sataniques* intitulée *Le Sacrifice* et une des *Diaboliques* intitulée *A un dîner d'athées* réalisées en 1882 qui se répondent par la position des corps, bras en croix, à la fois offertes et sacrifiées mais surtout condamnées. Cette position n'est pas sans rappeler les photographies d'attitudes passionnelles et particulièrement celle des crucifiements de l'iconographie hystérique.

233 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 73.

234 D. Doumont, « Rops : les sataniques », *Mémoires, la lettre mensuelle*, *op. cit.*, [en ligne] : <http://www.art-memoires.com/lettre/lm1820/18ddorops.htm>

235 M. Springael, *Rops, Rodin, Les embrassements humains*, *op. cit.*, p. 50.

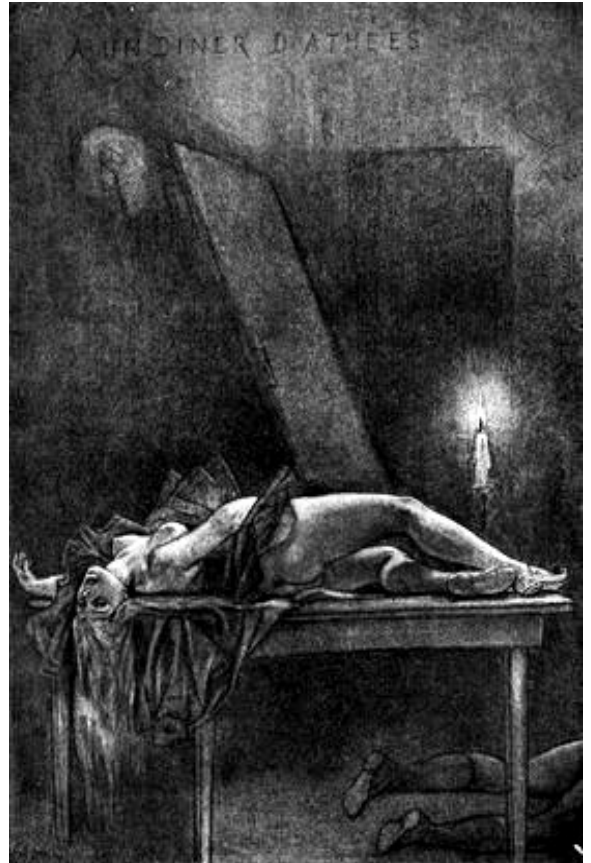
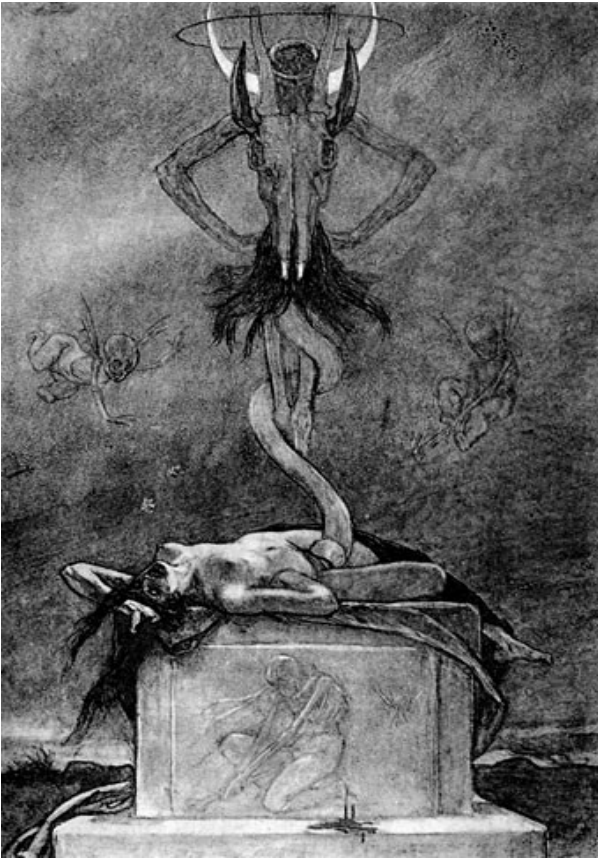


Figure 12 – Planche 1 : Félicien Rops, *Les Sataniques : Le Sacrifice*, 1882. Héliogravure retouchée au vernis mou, 24,1 x 16,4 cm. Namur, musée Félicien Rops

Figure 13 – Planche 2 : Félicien Rops, *À un dîner d'athées*, illustration pour *Les Diaboliques* de Jules Barbey d'Aurevilly, 1882. Mine de plomb, crayon gras et grattoir, 23,6 x 16 cm. Bruxelles, galerie Patrick Derom

Figure 14 – Planche 3 : Désiré-Magloire Bourneville et Paul Regnard, *Attaque d'hystérie, première phase*, vers 1877. Épreuve papier albuminé avec traces et retouches d'encre, 9,5 x 6 cm, Planche II de l'album Iconographie photographique de la Salpêtrière, Paris, Delahaye, 1877.

Le sacrifice nous montre une femme au visage déformé, la bouche entrouverte, les muscles contractés prise entre jouissance et mort brutale, énigmatique et irréaliste. L'œuvre intitulée *À un dîner d'athées* illustre quant à elle une nouvelle du recueil de Barbey d'Aurevilly. L'héroïne du récit Rosalba, est allongée sur une table, presque nue, à la fois offerte et retenue, le bras replié sur son sexe. Les yeux mi-clos et la bouche entrouverte nous font penser à une scène érotique. Or, il ne s'agit pas d'extase mais de souffrance. La femme vient d'être victime de l'agression de son amant qui lui a collé le sexe à l'aide de son sabre enduit de cire chaude. L'univers brutal et l'ambivalence de la scène réalisée par Rops témoignent également de ce que les médecins nommaient "attitudes passionnelles" chez leurs patientes.

Rops « ne retient que quelques éléments de l'histoire sinistre où il prend sa source [...] A travers quelques signes ténus, comme à droite la porte défoncée du placard d'où jaillit le chevalier de Mesnilgand, l'image se raccroche à un fil conducteur. Mais Rops a en revanche détourné l'outrage sexuel subi par le personnage féminin en une immolation : sur une table formant autel, cette figure de *l'hysteria major* s'arque dans la lueur d'un cierge qui évoque la lumière divine, l'ambiance des sacrements »²³⁶. Rops, à travers ces deux planches, pousse loin l'évocation d'une sexualité violente, d'une tension érotomaniaque. Rops « courbe l'homme sous les poids écrasants de l'universelle douleur »²³⁷ et se fait le témoin d'une époque dépravée. Dans un tel contexte, le sacré allusif cède le pas à la profanation, à la recherche du mal en tant qu'il peut être libérateur. *Le Sacrifice* exprime cette idée "d'instinct de perversité" : la pénétration par un monstre d'une femme sacrifiée à l'image d'un christ, étalée sur l'autel d'une époque en proie au doute. Société vouée aux abîmes, évoquant la dégradation morale et la profondeur dans laquelle elle s'enfonce et dont l'issue est la mort. Nous pouvons y lire jouissance paradoxale et exhibitionnisme dégradant..

Ces deux femmes, sur les planches de Rops incarnent le châtement d'une culpabilité liée à la sexualité. Mais coupable de quoi précisément ? Pour cela, il faut revenir aux "attitudes passionnelles" ainsi qu'au début de l'attaque hystérique.

236 R. Rapetti, *op. cit.*, pp. 74-75

237 M. Springael, *Rops, Rodin, Les embrassements humains, op. cit.*, p. 62.



Planche XXV.

ATTITUDES PASSIONNELLES

CRUCIFIEMENT

Figure 15 – Paul Régnard, *photographie d'Augustine, Attitudes passionnelles, crucifiement*
Nouvelle iconographie de la Salpêtrière, 1891.

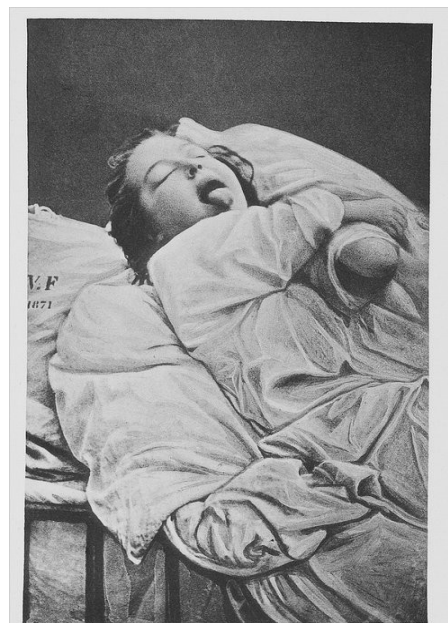


Planche XXVIII.

DÉBUT D'UNE ATTAQUE

CRI

Figure 16 – Paul Régnard, *photographie d'Augustine, début d'une attaque, cri*
Nouvelle iconographie de la Salpêtrière, 1891.



Figure 17 – Paul Régnard, *photographie d'Augustine, début de l'attaque, cri*.
Nouvelle iconographie de la Salpêtrière, 1891.

L'"instinct de perversité" se transforme en une "perversion de sensibilité". Le corps d'Augustine, icône de la Salpêtrière est contracté, tendu, statufié, marionnette violente dirigée par une force surnaturelle, entre paralysie et convulsion : « une statue de douleur vive »²³⁸ écrira Georges Didi-Huberman. C'est bien cette statue de douleur qu'a représentée Félicien Rops. Dans les photographies, Augustine est apparemment encline à des hallucinations, à ces fameux délires d'imagination : « c'étaient le plus souvent visions de viols, sangs, feux encore, terreurs et haine des hommes. Terreurs, certes. Mais quand même sacrée veine pour un savoir psychiatrique tout entier animé par la passion dramaturgique »²³⁹. Des fantômes hantent la vie d'Augustine dans un rejet de réalité, des refoulements se manifestant par des projections en images. Fascination pour cette Augustine vedette qui se « *tétanisait dans l'acte même d'image que constituait sa "vision"* »²⁴⁰. Elle est capable de rejouer ses attaques devant l'objectif, pour la plus grande satisfaction de ses médecins, satisfaisant le fantasme de ses assaillants. « Augustine feignait pour de vrai »²⁴¹, désirant captiver et satisfaire, se rêvant fantasme de ces hommes qui lui prêtait toute leur attention et leur interprétation, idole sacrifiée de la vie et de la science dans un corps déclencheur. Les attaques d'extases constituent une fois de plus une mise en scène théâtrale basée sur l'expression de la douleur d'Augustine générant un art où se mêlent délires et voyeurisme. La fascination des médecins pour la femme en extase, s'adressant à un être invisible, fantôme, démon du passé ou

238 G. Didi Huberman, *op. cit.*, p. 122.

239 *Ibid.*, p. 134.

240 *Ibidem*.

241 *Ibid.*, p. 164.

entité supérieure n'est pas sans rappeler les créatures de Rops. Pour Augustine, il s'agit bien d'une extase douloureuse, provoquée par un imaginaire prenant le pas sur le réel, à l'image de ses propres photographies : « c'est tout le mystère d'un signifiant, dont impérativement, scéniquement, l'hystérique se montre être la succube »²⁴².

Les photographies médicales recèlent les images délirantes d'une expérience du délire. Les hystériques sont atteints d'une sensibilité émotive puissante, sûrement liée à un travail inconscient de la mémoire qui reproduit sans cesse un drame virtuel. Ce qui se répète est en fait un traumatisme passé et enfoui. Ainsi Augustine reste-t-elle « la proie d'incessants délires de viols , "Il m'écartait les jambes... Je ne savais pas c'était une bête qui allait me mordre" »²⁴³. *Le sacrifice* de Rops rejoint au plus près les délires d'Augustine, qui répète la scène de son malheur, rejoue le premier viol dont elle a été victime, interprétant également le rôle de son agresseur et se culpabilisant sans cesse. Voilà donc le châtement pour lequel est condamnée Augustine : revivre ces images, les subir encore jusqu'à devenir elle-même image à observer et à fixer ; n'existant plus qu'à travers elles pour devenir l'œuvre de Messieurs Charcot, Bourneville et Regnard. Félicien Rops, en sacrifiant les femmes dans ses planches de papier, crée des fantasmagories. Il illustre aussi la culpabilité d'être femme. L'œuvre *A un dîner d'athées* représente parfaitement la femme adultère. Elle n'est pas, comme dans la nouvelle de Barbey d'Aureville, assassinée par son mari, mais sacrifiée à la lumière, de la même manière qu'Augustine se sacrifie à la lumière de la photographie. Rops répond ainsi à la question de Didi-Huberman : « Augustine serait-elle allée jusqu'à se sacrifier à l'image ? »²⁴⁴. Nous pouvons désormais répondre par l'affirmative, puisque l'observation "provoquée" consistait à cet « art de les mettre en œuvre »²⁴⁵.

Cet art de mettre en scène l'hystérie eut des répercussions étonnantes chez les surréalistes. Cette interrogation sur la folie et le double de soi se retrouve encore aujourd'hui dans une certaine branche de la photographie. De même, il paraît tout à fait logique que la photographie, outil d'introspection, se soit emparé du statut de cette Mort qui révèle les liens du corps et leur disparition certaine, « la photographie qui est une technique nouvelle n'a pas engendré d'elle-même une pratique nouvelle. Au contraire, elle fut l'esclave d'une croyance bien plus ancienne, habitée par la lassitude de vivre, la peur de la vie, la décadence et le ressentiment »²⁴⁶. La vision du sexe ou de l'acte sexuel que les symbolistes développeront ne cessera par la suite de prendre de l'ampleur. Il

242Ibid., p. 149. la succube est un démon qui prend l'apparence d'une femme pour avoir des relations sexuelles avec un homme.

243Ibid., p. 160

244Ibid., p. 261.

245C. Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Baillière, 1865, p. 24.

246F. Soulages, *Esthétique de la photographie, op. cit.*, p. 98.

s'agit de la vision du sexe féminin comme idole, c'est un symbole de génération. Le sexe féminin est organe puis genre il est pris à travers un réseau de significations culturelles et passe de l'idole à l'image. En s'inspirant du Symbolisme, la photographie actuelle reprend cette volonté de façonner le monde à l'image jusqu'à montrer les êtres les plus fantastiques, nous incitant à « déduire, à spéculer et à fantasmer »²⁴⁷.

- **4. *Hystérie surréaliste: quand l'iconographie photographique devient fête.***

A la manière de certains symbolistes, les surréalistes ont joué eux aussi la carte de la provocation photographique usant du gros plan, de la poupée à manipuler, du sado-masochisme. Aujourd'hui l'interrogation de la relation entre l'image et l'intime se joue sur le mode photographique pour sa capacité à transformer les corps. L'hystérie, chez les surréalistes est un principe de séduction ; langage du corps, elle est un moyen d'expression hautement poétique. La sexualité surréaliste est provocante et débridée, on y laisse vivre ses fantasmes les plus morbides et inavoués et le gros plan sur le sexe féminin y est en bonne place.

Chez Hans Bellmer, le corps est un objet inanimé, qu'il anime par la photographie ; à la fois séductrice et victime la *Poupée* est une morte vivante désarticulée, soumise au regard, déshumanisée. Comme nous l'évoquions précédemment, les relations entre la Poupée de Bellmer et *l'Eve future* de Villers de l'Isle Adam sont nombreuses. Mais la relation première est celle de la photographie. Dans le roman, le jeune Lord Ewald déçu par son amour pour une femme, conclut un pacte avec son ami Edison dans lequel il peut jouir d'une femme artificielle et mécanique dont l'esprit comblera ses désirs. « Il découvre avec terreur, mais aussitôt avec une passion définitive, l'Idéal réalisé, la Femme absolue dont son ami lui-même, quand il la lui remet, constate avec étonnement l'autonomie subjective, et qu'elle existe indépendamment de sa fabrication, Eve nouvelle et prophétique »²⁴⁸. Cette fiction a pour objectif de démontrer que Dieu est à chercher dans ses retraits, c'est-à-dire « *dans les machines et avec elle* »²⁴⁹. Femme-machine ou machine à fabriquer l'idéal, elle nous fait pénétrer dans le monde du photographique : « l'Andréide sera cette épreuve tirée par l'ingénieur, non seulement à voir – aussi belle que possible –, mais encore voyante et comme telle dévoilante »²⁵⁰. Machine d'enregistrement elle satisfait les désirs autant qu'elle leur fait obstacle ; elle est de plus irréprésentable. A travers cette courte explication, il paraît difficile de ne pas associer l'Andréide (ou Androïde) à la Poupée. Réalisant un corps-image à travers une image

247 *Ibid.*, p. 11

248 J. Thélôt, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2003, p.92.

249 *Ibid.*, p. 94.

250 *Ibid.*, p. 96.

"fidèle", "non-trompeuse", contrairement au modèle réel vivant de la réalité, elle est plus réel que la réalité elle-même. Si le corps féminin chez les surréalistes est hypersexualisé, la Poupée quant à elle se révèle dans la monstruosité et la suggestion de la crainte, la douleur, la tristesse. Elle incarne à la fois le fantasme et sa frustration par le choix technique, en effet « la qualité de l'image, avec son éclat étrangement "technicolore", colorisée à la main, et l'impression que l'on a, bien que la mise au point soit parfaite, de ne jamais voir tout à fait clairement, se conjugent pour créer à la fois l'aura et la frustration que produit la visualisation de l'imaginaire »²⁵¹



Figure 18 – Hans Belmer, *La poupée*, photographie rehaussée, 1936-1946, Paris, collection privée.

La Poupée de Bellmer laisse entrevoir un corps phallique fragmenté, décomposé, malmené, amputé et dédoublé, exacerbé par les effets photographiques. Le corps-objet ainsi prisonnier est promis à la mort, plus encore il est l'image même du mortifère. La photographie des poupées pourrait préfigurer ces mots de Roland Barthes, des années plus tard, « je frémis, tel le psychotique de Winnicott, d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. Que le sujet en soi est déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe »²⁵². Largement inspiré par Sade, le caractère licencieux des nus photographiques chez

251R. Krauss, *Explosante-fixe*, op.cit., p.86.

252R. Barthes, *La chambre claire*, op.cit., p. 150.

les surréalistes doit s'exprimer dans l'expérience, toute présence humaine est bannie de l'œuvre pour mieux affirmer l'existence indépendante de l'objet.

La poupée mise en scène n'est pas sans rappeler les photographies médicales des déformations, crises et autres musées des horreurs. Les surréalistes sont fascinés par l'hystérie qui « recouvrait un fantasme : que tout le visible fasse figure »²⁵³. En 1929, André Breton reprend ainsi, pour qualifier les œuvres de Salvador Dalí, le principe de l'autoscopie hystérique : voir son propre visage du dedans²⁵⁴. Les surréalistes furent captivés par l'idée d'ouvrir les « fenêtres mentales »²⁵⁵. Se référant ainsi au modèle intérieur, ils s'intéressent à leur tour à la formation de l'image mentale, dans une réflexion symboliste évidente. Un an auparavant, André Breton et Louis Aragon fêtaient le *Cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)* dans le numéro 11 de *La révolution surréaliste* et voici ce qu'ils écrivaient :

« Nous, surréalistes, tenons à célébrer ici le cinquantenaire de l'hystérie, la plus grande découverte poétique de la fin du XIX^e siècle, et cela, au moment même où le démembrement du concept de l'hystérie paraît chose consommée. Nous qui n'aimons rien tant que ces jeunes hystériques, dont le type parfait nous est fourni par l'observation relative à la délicate X. L. (Augustine) entrée à la Salpêtrière dans le service du D^r Charcot le 21 octobre 1875, à l'âge de 15 ans ½, comment serions-nous touchés par la laborieuse réfutation de troubles organiques, dont le procès ne sera jamais qu'aux yeux des seuls médecins celui de l'hystérie ? Quelle pitié ! M. Babinski, l'homme le plus intelligent qui se soit attaqué à cette question osait publier en 1913 : " Quand une émotion est sincère, profonde, secoue l'âme humaine, il n'y a plus de place pour l'hystérie " ».²⁵⁶

253G. Didi-Huberman, *L'image ouverte, op. cit.*, p. 288.

254Ce principe de voir le visage du dedans est développé par P. Sollier, dans l'ouvrage : *Les phénomènes d'autoscopie*, Paris, Alcan, 1903.

255A. Breton, « Première exposition Dalí » (1929), *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1992, p. 308.

256L. Aragon, A. Breton, « Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) », *La Révolution surréaliste*, n°11, 15 mars 1928, pp. 20-21.



Figure 19 – Louis Aragon et André Breton, *Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)*, publié dans *La Révolution surréaliste*, n°11, mars 1928.

Percevant l'hystérie comme un moyen suprême d'expression, ils encensent la maladie elle-même, au même titre que la psychose, la paranoïa, le délire, maladies psycho-pathologiques qui provoquent des images intériorisées. Ils voient en ses dernières une voie pour atteindre l'extase, une libération, d'où les vertus poétiques et politiques qu'ils attribuent à l'hystérie. Les images choisies pour la représenter dans *La révolution surréaliste* ne furent pas prises au hasard puisque nous pouvons reconnaître les planches de Regnard et de Bourneville montrant Augustine en « Attitudes passionnelles ». Elles permettent ainsi aux surréalistes fonder l'idée que l'hystérie est une extase et que la beauté est "convulsive"²⁵⁷. Comment ne pas penser à Félicien Rops lorsqu'il dépeint la béance des corps ? C'est pourquoi Aragon et Breton, « prolongent et amplifient une érotique et une esthétique qui s'étaient déjà développées avant la Salpêtrière et autour d'elle. Sans doute aussi simplifient-ils, du côté de l'éloge inconditionnel et provocant, ce qui avait été décrit comme tension entre une hystérie assumée et dépassée dans l'expression esthétique, la part de l'autre que l'on peut reconnaître comme un autre soi-même »²⁵⁸.

257 La beauté convulsive met en évidence que cette dernière s'exprime par un mouvement violent et désordonné auquel est en proie une personne. Nous retrouvons ici tout l'univers significatif de Félicien Rops.

258 J. Carroy, « L'hystérique, l'artiste et le savant », in *L'âme au corps*, op. cit., p. 456.

En associant beauté et convulsion, André Breton forge par la lettre l'esthétique surréaliste : le mariage de l'érotisme et la science. Les surréalistes peuvent ainsi considérer les photographies d'hystérie comme une forme de "rêverie scientifique" et démontrer que, non seulement, la science peut dépasser l'entendement, mais aussi que la photographie s'impose comme le médium privilégié pour témoigner de la réalité de l'esprit poétique. L'hystérie incarne dès lors le passage réussi entre science et poésie et donne au Surréalisme, une image où cohabitent le violent et l'imprévisible. A l'instar des symbolistes, Breton oppose « à l'inspiration objectiviste de la science, à son "réalisme positiviste", "une raison véritable et sans éclipse", et "l'appétit d'une connaissance universelle à redécouvrir" [...] Le savoir scientifique sépare le moi et l'univers, qu'il constitue comme objet. La connaissance poétique supprime cette séparation, permet une fusion grâce à laquelle le sujet humain, que le savoir positif condamnait à la solitude, pénètre tous les secrets du Monde »²⁵⁹. Les merveilleux symboliste et surréaliste se répondent, dans le sens où, loin de s'opposer à la science, ils prétendent la dépasser sur son propre terrain : l'expérience et la connaissance. L'irruption de l'irrationnel que prône Breton à travers l'hystérie trouve dans la photographie un moyen scientifique et un moyen de suprême d'expression.

En publiant à plusieurs reprises les photographies de Bourneville et de Régnaud, les surréalistes revendiquent un contre-corps dont l'érotisme de la contorsion et de l'abandon est provocateur, « l'hystérique échappe aux lois habituelles de l'anatomie dictée par la tradition classique. Figés par la photographie, les sujets féminins comme dépossédés d'eux-mêmes, proposent une autre écriture du corps empruntant au désordre et à la démesure »²⁶⁰. En 1933, Salvador Dalí réalise et publie ainsi un photomontage intitulé : *Le phénomène de l'extase*, dont « le principe de construction s'apparente au dispositif du tableau synoptique »²⁶¹.

259 F. Alquié, *Philosophie du surréalisme, op. cit.* pp. 11-162. Il cite André Breton, *La clé des Champs*, p. 62

260 Q. Bajac, « L'expérience continue », in *La subversion des images, Surréalisme, photographie, film*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009, p. 353.

261 M. Poivert, « Le phénomène de l'extase ou le portrait du surréalisme même », *Études photographiques n°2, Retour sur l'origine/représenter l'architecture*, mai 1997, [en ligne] : <http://etudesphotographiques.revues.org>. Consulté le 15 juin 2012.



Figure 20 - Salvador Dalí, "Le phénomène de l'extase",
photomontage publié dans *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933.

Dalí détourne ici un procédé scientifique de classification, en jouant sur les différences de cadrage, de format, et de disposition, ici en spirale, le but étant de parvenir à l'image centrale, un portrait célèbre que Brassai a intitulé *Phénomène de l'extase* (1932).

Ce photomontage renvoie au tableau synoptique de la grande phase d'hystérie élaboré par Charcot et Richer. Ce phénomène enchaînait la phase tonique, la phase clonique et la phase de résolution. Venait ensuite la deuxième période ou clownisme, avec les phases de contorsions et de grands mouvements, puis arrive la troisième période, avec des attitudes passionnelles, la gaie et la triste. Enfin, la quatrième période manifeste le délire, la zoopsie et les contractures généralisées.

Nous retrouvons dans le photomontage de Dalí la troisième période, celle des attitudes passionnelles, où des clichés de femmes illustrent l'extase et l'abandon et sont mises en relation avec des statues aux expressions suggestifs. Les photographies d'oreilles sont empruntées à Alphonse Bertillon, inventeur de l'anthropométrie judiciaire en 1879 qui devait permettre l'identification des coupables. Nous repérons également le détail d'une épingle modern style, seul objet phallique de par son format ainsi que l'image d'une chaise qui évoque la scène du renversement. « La diversité de ces images et la logique interne de leur assemblage sont censées reproduire l'extase "que l'in vraisemblable pensée actuelle, hystérique, moderne, surréaliste et phénoménale aspire à rendre "continue" »²⁶².

Les surréalistes ne retiennent de l'hystérie que les phénomènes liés aux attitudes passionnelles et tirent de cet état un spectacle jugé fantastique. Les hystériques continuent d'attirer les feux de la rampe et d'investir le symbole pour le bien de l'universelle condition humaine : « face à la maladie mentale, la photographie s'est donc présentée comme un outil d'expérimentation. Pourtant, elle a constamment oscillé entre une approche purement scientifique et une fascination pour la théâtralité du symptôme morbide »²⁶³. Pour les symbolistes comme pour les surréalistes, l'image argentique incarne à la perfection le mode d'apparition des images mentales, grâce son caractère instantané et sa fertilité métaphorique. Elle est photographie de la pensée. Passant de la science à l'art, elle épouse la cause de l'irrationalité, unit les richesses de l'inconscient aux rayonnements de la conscience.

• 5. *C'est pour rire : limite du corps et photographie contemporaine*

La photographie contemporaine interroge elle aussi la place de l'intime dans la société et le sexe photographié confronte le regard à de nouvelles figurations. Photographier l'esprit, c'est-à-dire

262 G. Le Gall, « La vue renversée », in *La subversion des images, Surréalisme, photographie, film, op. cit.*, p. 275.

263 C. Eidenbenz, *L'évidence photographique, la conception positiviste de la photographie en question, op. cit.*, p. 119.

révéler une identité à la lumière dans ce qu'elle a de plus intime, de plus enfoui et de plus sombre est prétexte prisé à investigation. Traquer ses démons, déballer ses angoisses à la recherche de son moi pour parvenir à une identification universelle, est donc directement inspiré d'un concept symboliste. Le concept d'hystérie, chargé de symbolisme, permet de s'intéresser au moi destructeur, au dédoublement de l'être, siège du monstre intérieur qui nous travaille. C'est alors que l'art interroge la limite du corps. « Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ? Où mettre dans le corps le voyant, puisque, de toute évidence, il n'y a dans le corps que des ténèbres bourrées d'organes, c'est-à-dire du visible encore ? »²⁶⁴. La photographie aujourd'hui révèle à travers les représentations de l'intime, un regard exorbité. S'opposant dès lors « au désordre et à l'entropie du monde de la persistance »²⁶⁵, la vision personnelle engendre une image saturée et hystérisée au sein de laquelle le photographe devient lui-même surface d'inscription et d'expérimentation, tout au questionnement de ses conditions d'existence. Elle objective « une tentative pour susciter un regard comme étranger à nous-mêmes [...] La photographie, bien entendu, a toujours porté sur le monde un regard variable, construit, qui faisait apparaître une réalité souvent fort étrangère à nos attentes. Mais il s'agit aujourd'hui de quelque chose de plus radical, de l'ordre peut-être d'un véritable bouleversement ontologique »²⁶⁶. Elle fait appel à une certaine réalité au travers d'un récit identitaire et dénonce la perte de cette dernière.

Ainsi, la prise en charge des angoisses du corps se concentre sur des enjeux identitaires qu'il s'agit d'explorer. Comme les symbolistes un siècle et demi plus tôt, la génération actuelle recherche l'image-symbole de l'esprit tourmenté dans une société qu'ils vivent difficilement. L'œuvre photographique « introduit entre nous-même et le monde une certaine opacité, elle invite à contempler une intention et une épaisseur symboliques »²⁶⁷.

Laurence Demaison, artiste plasticienne internationale et photographe française, désire par exemple concilier deux contraires : disparaître et être là. Son œuvre fonctionne par série et « exploite les diverses potentialités techniques du médium photographique – variations autour du temps de pose, contrastes négatifs/positifs, flous – et élabore des images dans lesquelles elle met en scène son propre corps, qu'elle déforme, violente, ligote, distord par effet d'anamorphose jusqu'à obtenir son double imaginaire et chimérique »²⁶⁸. Sa difficulté à retranscrire en mots ses images mentales l'amène à des photographies argentiques particulièrement tourmentées, tentatives de montrer

264 M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 182.

265 R. Durand, *op. cit.*, p. 36.

266 *Ibid.*, p.46.

267 *Ibid.*, p. 74.

268 L. Schweitzer, « Laurence Demaison », site de la Galerie Lucien Schweitzer, Luxembourg, 2003, [en ligne] : <http://www.lucien-schweitzer.lu/laurence-demaison>. Consulté le 14 septembre 2012.

d'autres réalités possibles. Dans la série *C'est pour rire* en 2008, elle affiche un visage effrayant – le sien – du sang dégoulinant de la bouche, comme si elle venait de dévorer le monstre qui la malmène depuis des années²⁶⁹. Tout ce passe comme si la pensée inconsciente jetait à la vue de tous la mythologie intérieure d'un double problématique et irréel.

Laurence Demaison joue son propre rôle, à la manière des hystériques de la Salpêtrière. Ses images pourraient répondre à l'interrogation émise par Maurice Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible* : « Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ? Où mettre dans le corps le voyant, puisque, de toute évidence, il n'y a dans le corps que des ténèbres bourrées d'organes, c'est-à-dire du visible encore ? »²⁷⁰ L'artiste se met en scène et interprète à plusieurs reprises le mal qui la ronge en essayant, chaque fois, de récupérer son corps. La photographe joue les Augustines du temps présent, mais tout ça est pour rire, tellement pour rire que c'est un jeu, une expérience du moi propre, histoire de mieux se connaître ou, plus généralement, un être universel contenant tous les autres dans ce qu'ils ont de plus intime et de plus fou. C'est ainsi sa propre folie qu'elle nous jette à la face ou ravale en une crise de grande hystérie symboliste, « j'ai arrêté la psychanalyse. Ce qui m'intéresse, c'est de créer d'autres personnes à partir de ce qui existe. Créer de nouvelles personnes plus acceptables que celle qui est face à vous en chair et en os, moi en l'occurrence. C'est une sorte de soulagement, d'apaisement. Au début, je photographiais les gens, mais c'était difficile de repasser par les mots les images mentales que je voulais créer. Avec moi-même, je n'ai plus besoin de mots »²⁷¹.

Laurence Demaison narre une histoire, celle de sa folie. Les images se suivent et se répondent. Le titre, *C'est pour rire*, n'incite pas le spectateur à rire de cet état, mais indique que nous sommes dans une représentation ironique et cynique de ce qu'elle peut être à l'intérieur. Elle souligne avec ce titre qu'il s'agit d'images, qu'il ne s'agit pas d'une réalité objective, mais de sa réalité puisque la photographie est utilisée ici dans une approche symboliste.

269 Azart photo, « Laurence Demaison et ses démons », *Azart photo, la vitrine internationale de la photographie contemporaine*, Paris, revue trimestrielle n°1, 2008, p. 89.

270 M. Merleau-Ponty, *op.cit.*, p. 182.

271 L. Demaison pour une interview de J-M. Wynants lors de l'exposition du prix CCF pour la photographie à Bruxelles, « De l'intime à l'universel Deux facettes de l'autoportrait » article publié dans le magazine *Le Soir*, le 5 juillet 2003, [en ligne] : http://archives.lesoir.be/exposition-les-deux-laureats-2002-du-prix-ccf-pour-la-p_t-20030705-ZONACK.html. Consulté le 14 septembre 2012.



Figure 21 – Laurence Demaison, *C'est pour rire n°3*, série photographique argentique, 2007

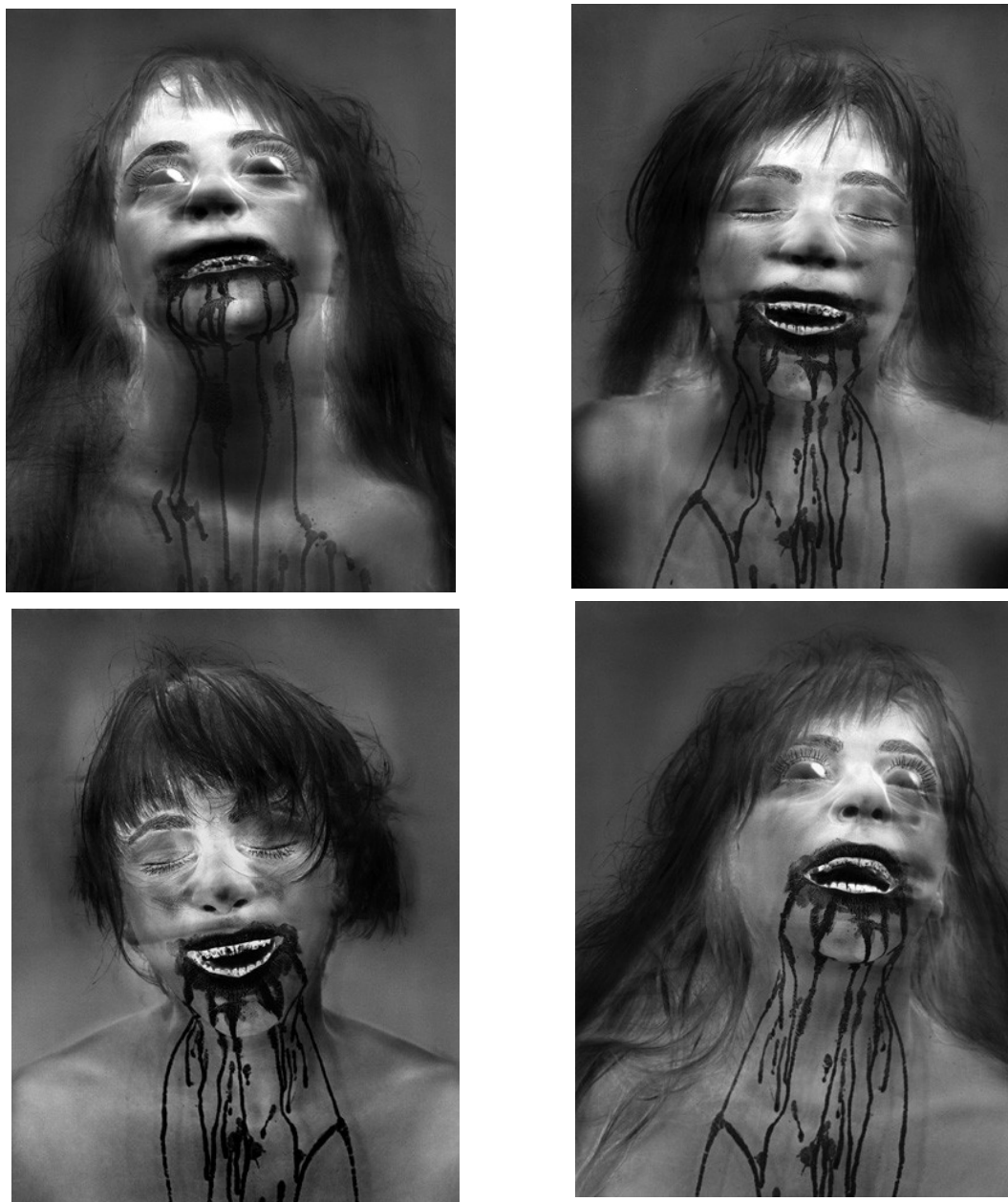


Figure 22 – Laurence Demaison, *C'est pour rire n°1, 2, 4 et 5*, série photographique argentine, 2007.

Ironie et malaise que cette série qui renvoie à la fois l'horreur et vise le rire de jaune de notre incrédulité. Avec les ressources de son propre délire, l'auteur nous défie du regard de détourner la tête, spectateurs en otage, nous sommes contraints de la voir, l'observer, bref d'interpréter cette crise de démente montée de toute pièce, cette belle stigmatisée en bête furieuse. « La photographie étant une sorte de preuve (très discutable, mais pas plus que les autres), mes fantômes de papier, traces d'un "vrai" moment, me remplacent image par image et m'allègent très efficacement de la pesanteur du réel »²⁷².

L'expression du visage de Laurence Demaison n'est pas sans rappeler le *Saturne* de Goya peint

²⁷²L. Schweitzer, « Laurence Demaison », *site de la Galerie Lucien Schweitzer, op. cit.*, [en ligne]

entre 1820 et 1823, toile exutoire dans laquelle il exorcise sa folie. Goya fut d'ailleurs considéré comme un précurseur du symbolisme, « parmi les prédécesseurs [du symbolisme] les plus magnétisants, ceux dont l'aura est la plus phosphorescente, inquiétante, si ce n'est sulfureuse, citons Goya (1746-1828) [...] Déchiré par la maladie, la surdité, hanté par la mort, son génie atteint alors une dimension surhumaine, inhumaine. Pour se délivrer de ses propres démons, de ses plus lancinantes angoisses, il se défoule en créant un univers infernal, imaginaire, ironique »²⁷³.

De telles images ne peuvent que nous rappeler non seulement l'hystérie mais également les photographies de la Salpêtrière ainsi que des représentations symbolistes liées à l'identité. La violence de ses clichés se fait ici beaucoup plus directe que dans des séries antérieures, images photographiques de ses propres représentations mentales. Elle vomit ou ingurgite ce qu'elle est, par la mise en scène d'une crise identitaire, elle opère un travail de déconstruction subversif du plastiquement correct. Autrement dit, « sortir de sa peau serait une sorte de thérapie pour ne plus assumer la responsabilité qui devient alors collective, comme si une culpabilité trop lourde ne pouvait plus être portée individuellement. Ce mode cathartique fut en principe rejeté par le christianisme qui condamna tous les phénomènes de possession ou de transe »²⁷⁴.

Sa série se conçoit comme une projection, matérialise ses images mentales et pénètre une intimité dérangeante. L'intime, « notion subtile, chargée d'affect et nimbée d'imaginaire »²⁷⁵, conduit ici à l'ambiguïté d'un corps terrifié et hystérisé, un corps de fureur. Telles les photographies médicales la représentation prime sur la démonstration. Il ne s'agit pas d'enseigner mais de montrer par l'action, de jouer devant un public, de révéler, paraître et restituer sa personne sous la forme d'un substitut photographique qui forme le contenu concret d'un acte de pensée .

Ces photographies symbolisent ce qu'il y a de plus terrible en l'humain tout en mobilisant une importante charge affective. Sachant que la création des symboles repose sur un système de relations entre différents termes en s'inspirant des différentes représentations iconographiques ou littéraires, nous pouvons dire que les mêmes modèles se développent suivant une ligne identique, celles des réappropriations qui inclut généralement un détournement propre à l'époque dans lequel le symbole va être repris. Nous pouvons donc constater que, même si le concept d'hystérie est mort médicalement, il survit dans la création artistique, tel un mythe fondateur. Charcot n'en est pas le seul promoteur, « en coulisse de son théâtre convulsionnaire, on entrevoit les hantises et les dédoublements, des fascinations et des identifications venues d'avant ou d'ailleurs »²⁷⁶

273B. de Andia, « La liberté pour l'art », in *Le symbolisme et la femme*, Catalogue d'exposition, Paris, Toulon, Pau, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1986, p. 19.

274 L. Pearl, *Corps, sexe et art, Dimension symbolique*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2001, p.140.

275 D. Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004, p. 73

276 J. Carroy, « L'hystérique, l'artiste et le savant », in *L'âme au corps, op. cit.*, p. 457.

Après avoir exposé l'influence de photographie médicale sur le Symbolisme et les répercussions sur la photographie surréaliste et actuelle, il s'agit maintenant de se pencher sur l'obsession de la vision et sur les différentes théories scientifiques qui émergent au XIX^e siècle. L'œil photographique est le révélateur d'un monde autre dont il tâche de saisir les phénomènes et les apparitions.

Chap. 3

Cosmos et esprit universel : repousser les frontières du visible

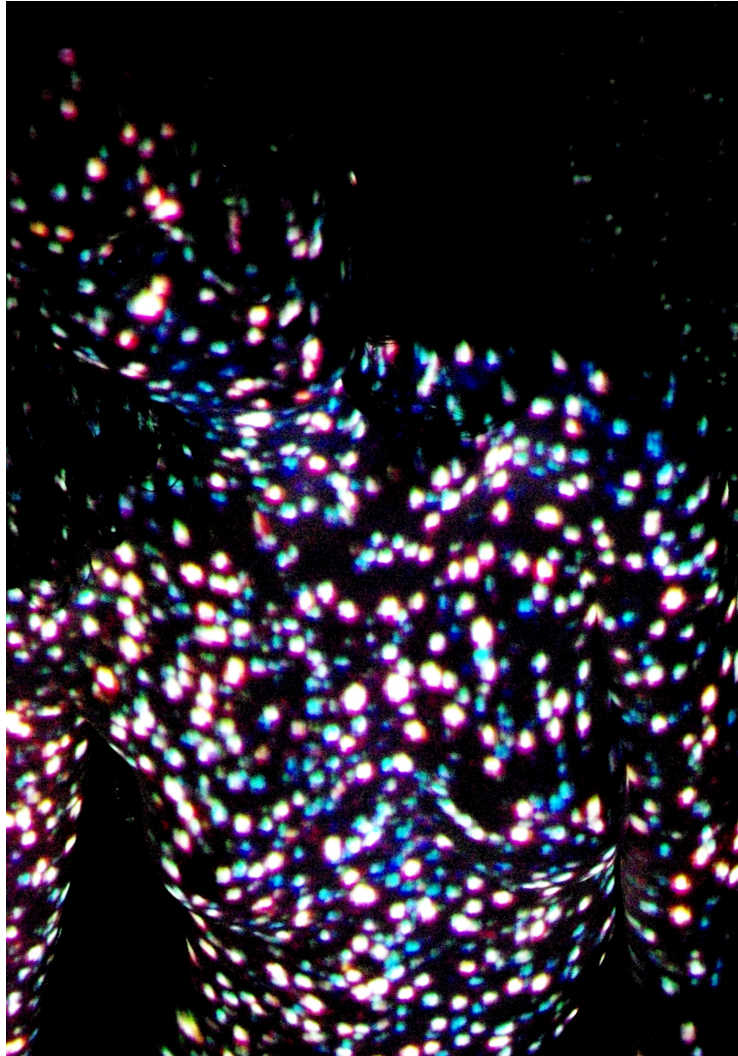


Figure 23, *La géante étoilée*, série « Nébuleuses », 2013, 40 x 30 cm

« Nous sommes ici dans l'incarnation de l'espace et de ses planètes, nous entrons dans le monde lunaire, toujours plus rond, toujours plus humain, toujours plus fantasque. Comme si ces millions de petites sphères pouvaient nous observer du ciel. Dans l'espace infini du noir, dans le néant de l'univers, la germination s'étend, tentant de donner une réponse interprétante à cette question d'ordre darwinienne : d'où venons-nous ? » (Extrait du chapitre 3)

A) Voir est un acte

- **1- théorie de la vision: l'œil photographique**

La photographie restitue des images techniques. Cela signifie que l'image enregistrée est produite par un appareil, elle est le fruit d'applications scientifiques. Comme telle, elle fait problème quant à la vision que nous avons du monde et de sa réalité. Ainsi, explique Vilém Flusser:

« Le monde réfléchit les rayons du soleil et d'autres rayons, que des dispositifs optiques, chimiques, mécaniques permettent de fixer sur des surfaces sensibles et qui produisent comme résultat des images techniques ; en d'autres termes, celles-ci paraissent se situer au même niveau de réalité que leur signification. Ce que l'on y voit, ce n'est donc pas, semble-t-il, des symboles à déchiffrer, mais des symptômes du monde au travers desquels il est possible d'entrevoir ce dernier, fût-ce indirectement. Ce caractère apparemment non-symbolique et objectif des images techniques amène le spectateur à les considérer non pas comme des images, mais comme des fenêtres. Il leur accorde autant de confiance qu'à ses propres yeux. Du même coup, il ne les critique pas en tant qu'images, mais en tant que vision du monde (pour autant qu'il leur adresse la moindre critique). Sa critique est une analyse non de leur production, mais du monde. Cette absence de critique des images techniques ne peut que s'avérer dangereuse dans une situation où celles-ci sont sur le point d'évincer les textes. Dangereuse, parce que l'« objectivité » des images techniques est illusoire. En effet, elles ne se contentent pas d'être symboliques, comme toutes les images ; elles représentent également des complexes symboliques beaucoup plus abstraits que les images traditionnelles »²⁷⁷.

La photographie, en tant que phénomène et lieu d'expériences intègre aussi, nous l'avons dit, l'imaginaire. Ce dernier, créateur, se nourrit du vécu pour réinventer le réel. Il est pluriel, comme la science et l'art. La faculté de puissance imaginative que développent les symbolistes à la fin du XIX^e siècle en ce qui concerne la vision n'est pas si éloignée de celle des scientifiques à travers leurs recherches. Avec la photographie, qu'il s'agisse du modèle symboliste ou du modèle scientifique, "voir" est véritablement un acte qui crée de l'image – "iconophore"²⁷⁸. Cette faculté imageante émane d'une volonté commune de découvrir une autre réalité à rechercher dans le monde lui-même. Si l'on reprend l'origine de la puissance imaginative, elle signifie « en latin "imaginatio", ou l'équivalent en grec "phantasia", qui permet une approche des sphères autrement inaccessibles.

277 V. Flusser, *op. cit.*, p. 18-19.

278 Du point de vue étymologique, le vocable *iconophore* provient du grec *eikon* signifiant "image" et *phoros* "qui porte". Wikipedia, site de Wikipedia, [en ligne] : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Iconophore>. Consulté le 02 février 2012.

Évidemment il faut prendre *imaginatio* non dans le sens d'une simple passivité des impressions sensorielles, mais dans celui d'une activité créatrice potentielle [...] Par un effet d'amorce et d'excitation de la pensée, elle dévoile la nature en train de se former à un autre niveau »²⁷⁹. La science demeure un produit de l'imaginaire des savants qui engendre à son tour de l'imaginaire créateur.

Les avancées et les découvertes scientifiques dans le domaine de l'optique et de l'astronomie à la fin du XIX^e sont particulièrement fécondes. De nombreuses théories se développent et tentent d'être validées par l'Académie des Sciences, grâce au soutien et aux progrès de l'outil photographique, car il a « des pouvoirs dont aucun autre système de fabrication d'images n'a jamais joui, parce que, à la différence de ces systèmes antérieurs, il ne dépend plus de celui qui fabrique l'image, [il s'agit] d'un phénomène opticochimique [...], qui fonctionne automatiquement et dont le support mécanique sera inévitablement modifié pour fournir une cartographie encore plus détaillée, et donc plus utile, du réel »²⁸⁰. C'est à cela que la vision photographique doit adhérer si elle doit justifier les théories scientifiques.

Mais venons-en au terme de "vision". Si la vision dans son sens premier introduit la perception directe du monde par la vue, son sens second suppose la dimension de subjectivité dans la « manière personnelle de ressentir ou de comprendre le réel »²⁸¹. Il s'agit donc bien d'une vision subjective de ce que voit notre œil et de la manière dont nous l'enregistrons et l'interprétons. La vision entretient un troisième sens dès lors qu'elle devient une représentation imaginaire qui fonctionne généralement par intuition : « l'adjectif correspondant n'est plus *visuel* [...] mais *visionnaire* »²⁸². La photographie peut être considérée comme la synthèse de ces trois significations. Elle est outil optique et mécanique fait pour fixer une image du réel. Ensuite, elle rend une image personnelle et interprétante d'une vision du monde. Enfin, elle peut être une intuition, une représentation mentale qui trouve son aboutissement visionnaire dans l'image. Comme le définit *l'Encyclopédie universalis*, « il semble que les phénomènes liés à la vision soient toujours apparus à l'être humain comme recelant une valeur symbolique d'une extrême importance. Au point que l'on peut affirmer que la vision est comme le centre et l'axe de la connaissance symbolique. Tous les savoirs qui procèdent de cette connaissance privilégient l'image de l'œil. Cependant, ce symbole de l'œil est censé introduire à ce que, en aucun cas, l'œil physique ne saurait voir : l'invisible »²⁸³.

279 C. Friedrich Von Weizsacker, « Sur la spirale incessante », in *Sciences et imaginaire*, Paris, Éditions Albin Michel, 1994, p. 22.

280 S. Sontag, *op. cit.*, p. 215.

281 E. Souriau, *op. cit.*, p. 1395.

282 *Ibid.*

283 *Encyclopédie Universalis*, [en ligne] : <http://www.universalis-edu.com>. Voir "vision". Consulté le 3 mai 2012

L'activité physiologique de l'œil, avec l'interface de la photographie, brassée par le subconscient devient vision. En permettant à l'œil de voir ce qui ne pouvait être visible à ce dernier, la photographie s'inscrit bien dans une démarche symboliste de compréhension, d'interprétation et d'intuition. Voir l'invisible à travers l'image photographique implique une manière fondamentale d'appréhender et de regarder le monde phénoménal d'une manière "autre". Cela implique également une approche différente du visible induisant, bien évidemment, le caractère spirituel de la vision. Par conséquent, se fait jour, avec la photographie et via l'intermédiaire de l'œil, une représentation ancrée dans un subconscient qui la rend bien réelle et qui se rapproche en cela de la notion d'Idée des symbolistes. Nous avons vu que, chez eux, la notion d'Idée revêt une importance capitale. L'œuvre symboliste doit exprimer l'Idée en l'intégrant au domaine du voir. A la manière des symbolistes, Carl Friedrich von Weizsäcker, philosophe et physicien allemand définit fort bien cette notion, « le mot Idée, dans sa signification originelle, que je traduis volontiers avec le concept de Goethe: *Gestalt* (forme-figure), n'est pas *ipso facto* l'esprit. *Gestalt* est quelque chose que l'esprit peut voir [...] C'est ce que Platon appelait justement *Idea* — et *Idea* est presque le contraire de l'idée que l'on a dans la tête. *Idea* est la *forme qui est* ; *idéin* veut dire "voir". *Idea* est donc ce qui peut être vu. Mais être vu non pas par les sens mais par le *Noûs*, l'esprit »²⁸⁴. Prise dans ce concept, la photographie témoigne bien d'une seule chose : à quel point nous sommes éloignés du visible. Elle devient en cela « une expérience unique, et dans sa manifestation même une expérience personnelle »²⁸⁵.

La théorie scientifique de *l'optogramme* qui se développe au milieu du XIX^e siècle est un exemple particulièrement significatif de la recherche sur l'interaction œil/photographie. Elle entend ainsi faire parler indirectement les morts à partir de la photographie de la rétine des cadavres, qui imprime et conserve en elle la dernière image perçue par le mourant. Le mot *Optogramme* vient de *opto* (visible) et de *gramme* (inscription). Il signifie donc littéralement inscription du visible : « cette mise en regard des regards ne manque pas de fasciner, du fait qu'elle permet à la vision d'appréhender son propre mystère. Rendue intelligible au sens commun, elle apparaît comme la captation du réel, tel qu'il s'inscrit sur un support photosensible »²⁸⁶. Ainsi, l'optogramme permet, en théorie, de comprendre le mécanisme de la vision ainsi que celui de l'impression. Il peut également satisfaire à des expériences expérimentales et être utile à la justice puisque que l'on supposait voir, dans le cas d'un crime, la dernière image de l'assassin dans l'œil de la victime.

284 C- F. von Weizsäcker, « Sur la spirale incessante », in *Sciences et imaginaire, op.cit.*, p. 29.

285 *Encyclopédie Universalis* [en ligne] : <http://www.universalis-edu.com>. Voir "vision". Consulté le 3 mai 2012

286 D. Grojnoswski, *op. cit.*, p. 223



Figure 24 – Docteur Bourion, *optogramme*,
Photographie prise sur la rétine d'une femme assassinée le 14 juin 1868

L'optogramme illustre donc par le biais de la preuve photographique une vérité scientifique. Du point de vue de l'opinion, il intéresse particulièrement les journalistes et les écrivains et pimente les histoires à sensations. Mais il intéresse également l'opinion scientifique qui tente par ses recherches de valider la théorie, « pour une hypothèse qu'aucune critique n'est parvenue à discréditer. On comprend par ce genre d'exemple comment une théorie se constitue en certitude puis en objet de savoir et d'enseignement, pour peu qu'elle satisfasse le désir de croire »²⁸⁷. C'est au Docteur Bourion que nous devons la première image photographique prise sur la rétine d'une femme assassinée. Il la présente le 13 décembre 1869 devant la Société de Médecine légale. Il fallut attendre 1870 pour que le Docteur Vernois, après de nombreuses expertises, publie dans la *Revue photographique des hôpitaux de Paris*, une étude intitulée *Étude photographique sur la rétine des sujets assassinés*²⁸⁸. Cette dernière affirme enfin que la rétine ne peut conserver aucune image fixe. Toutefois, cette théorie de la vision persistera quelque temps dans les esprits et inspirera particulièrement les symbolistes. Villiers de l'Isle Adam écrira, sur la base de l'article scientifique, son roman *Claire Lenoir*²⁸⁹. Il fera même lire cet article à son anti-héro matérialiste, le Docteur Tribulat Bonhommet : « L'Académie des Sciences de Paris vient de constater l'authenticité d'un fait des plus surprenants. Il serait avéré, désormais, que les animaux destinés à notre nourriture [...] conservent dans leurs yeux, après le coup de masse ou de coutelas du boucher, l'empreinte des objets qui se sont trouvés sous leur dernier regard. C'est une vraie *photographie* de pavés, d'étals, de gouttières, de figures vagues,

287 *Ibid.*, p. 229.

288 A-G-M. Vernois, « Etudes photographiques sur la rétine des sujets assassinés », *Revue photographique des hôpitaux de Paris*, vol. 2. Paris, Editions Adrien Delahaye, 1870.

289 C'est en octobre 1867, que Villiers de L'Isle-Adam devient rédacteur en chef de la *Revue des Lettres et des Arts*, hebdomadaire que viennent de fonder les frères Thomas et Armand Gouzien. La revue paraît jusqu'en mars 1868. L'écrivain y publie alors une longue nouvelle : *Claire Lenoir*, qui paraîtra ensuite en 1887 sous le titre de *Tribulat Bonhommet*

parmi lesquelles se distingue presque toujours celle de l'homme qui a frappé »²⁹⁰. Cette "vraie photographie" inspire parce qu'elle pousse plus loin la puissance symbolique des yeux. Ceux-ci sont censés emporter une image dans l'au-delà et enregistrer un témoignage par-delà la mort. Nous apprécions là, l'attraction qu'avaient la plupart des symbolistes pour le monde et les sciences occultes. Villiers de l'Isle Adam, dans *Claire Lenoir* insiste à de nombreuses reprises sur l'importance des yeux. Ils sont le reflet de l'âme, ils sont caractérisés par un vide qui fait passer les personnages du monde réel au monde d'outre-tombe. Les yeux reflètent l'esprit. C'est le cas pour les yeux de Claire Lenoir: « ils étaient d'un éclat si vitreux, si interne, que le regard avait le froid de la pierre »²⁹¹. Les yeux de Claire sont dangereux. Et voici d'ailleurs de quelle manière le récit se termine:

« J'ajustais une lentille énorme dans le porte-verre en face du réflecteur et je m'apprêtais à promener le pinceau de lumière dans la profondeur même des yeux de Mme Lenoir.

Mais, au premier regard que j'aventurais en ses yeux par le trou de l'ophtalmoscope, je reculais, ne sachant pas, — ne voulant pas savoir — ce que j'avais entrevu !

Je restais, pendant un instant immobile; quant aux idées qui apparurent, alors, dans mon cerveau, je ne crois pas que l'enfer lui-même en ait reflété d'une plus hérissante horreur. [...]

Cependant le lumignon allait mourir, j'allais être dans l'obscurité.

— Non! m'écriai-je en fléchissant le genou, — il faut que je voie! Il faut que je voie! Et je braquais mon œil sur l'ouverture lumineuse.

Il me semblait que, seul entre les vivants, j'allais le premier, regarder dans l'Infini *par le trou de la serrure* »²⁹².

La théorie de l'optogramme, quoique fabulation, se prête à de nombreuses expériences scientifiques et photographiques et sensibilise véritablement une époque. Interpréter une image imprimée sur le fond de la rétine introduit le fabuleux, le fantastique dans le rationnel, grâce à la légitimité scientifique de la photographie. Comme nous l'explique Daniel Grojnowski:

« Les optogrammes n'en continuent pas moins d'imprimer une configuration persistante dans l'imaginaire. En témoignent les œuvres de fiction, de science-fiction ou certains faits divers

290 V. de l'Isle Adam, *Claire Lenoir et autres récits insolites*, Paris, Flammarion, 1984, p.43.

291 *Ibid.*, p. 47.

292 *Ibid.*, p. 119.

comme celui qui, il y a quelques années, racontait qu'une victime de la mafia russe, à New-York, eut les yeux arrachés afin que demeure ignorée l'identité de son assassin [...] Chaque fois, une image imaginaire se substitue aux défaillances de la compréhension. Sur le plan du mécanisme, l'optogramme marque une limite d'un autre ordre : photographie d'une empreinte photographique, il paraît démontrer que la perception optico-chimique et la perception oculaire mettent en œuvre les mêmes principes. [...] Il se situe dans la zone qui sépare ce monde-ci de l'autre. Représentant la dernière image perçue par le mourant, il forme une interface entre deux espaces qui ne peuvent communiquer. Le regard de la victime rencontrant celui de son bourreau, capte la dernière vision qu'il emporte dans l'au-delà : ultime image de ce monde-ci, première image qui pénètre dans l'autre où le défunt fait son entrée, à pas de fantôme. Ce que révèlent les optogrammes n'est pas seulement le visage de l'assassin, c'est aussi, bel et bien, l'énigme de la mort »²⁹³.

Les images produites par la science peuvent facilement nous entraîner vers la fabulation, « les images que produit la science ne sont pas destinées à être lues, interprétées, par un regard non averti, mal informé... Ce ne sont pas des images, mais des données, des modes d'accès à l'invisible qui supportent terriblement mal d'être pris, au comptant, pour une information. Celui qui succomberait à cette tentation risquerait, instantanément, de chuter dans le fossé des bonnes vieilles illusions. Les scientifiques aussi, d'ailleurs, oublient parfois cet étrange statut des visions que leur livrent leurs instruments. Et ils sont tout sauf à l'abri de cette dangereuse envie de l'image qui décrirait le monde »²⁹⁴.

Les yeux, reflet de l'âme occupent donc une place particulièrement importante chez les symbolistes. Ainsi, le symboliste Mieczyslaw Jakimowicz²⁹⁵ obtient « à partir de techniques demeurées impénétrables jusqu'à aujourd'hui, des effets de dégradés extrêmement subtils sur lesquels repose l'étrangeté de ses images à mi-chemin entre dessin et photographie »²⁹⁶. Dans cette optique, la photographie est utilisée comme « une machine à capter plutôt qu'à représenter. Capter des forces, des mouvements, des intensités, des densités, visibles ou non ; non pas représenter *le* réel, mais produire et reproduire *du* visible (non *le* visible) »²⁹⁷. *Pressentiment*, est le titre d'une œuvre photographique réalisée en 1907. Ce dernier montre une jeune femme, dont la tête et le corps sont recouverts d'un drap lui donnant une allure proche des représentations picturales bibliques de

293 D. Grojnowski, *Photographie et langage, op.cit.*, p. 241

294 P. Lanoy, *Invisibles, Images de l'inaccessible*, Paris, Éditions d'art Somogy-Cité des Sciences et de l'Industrie, 1998, p. 15.

295 Mieczyslaw Jakimowicz (né en 1881 à Varsovie, mort en 1917 à Zakopane), est un graphiste, illustrateur miniaturiste et photographe, représentant du symbolisme dit "traditionnel".

296 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 153.

297A. Rouillé, *op. cit.*, p. 38

Marie. La tête est penchée du côté droit, les bras réunis vers le centre du corps, le visage neutre, entouré d'un voile. L'in vraisemblance réside dans les yeux, démesurément grand ouverts, incroyablement pâles, les pupilles dilatées, fixant celui qui regarde l'image, lui communiquant un trouble et un sentiment d'étrangeté. Ce que réalise Jakimowicz, ce sont bien des yeux à la Claire Lenoir, des "yeux photographiques", des yeux qui voient à travers et que l'on retrouve chez de nombreux artistes symbolistes, notamment chez Fernand Khnopff.



Figure 25 – Mieczyslaw Jakimowicz, *Pressentiment*, 1907, lavis d'encre de Chine, plume et crayon sur papier photographique, 23,5 x 19,5 cm, Cracovie, Muzeum Narodowe

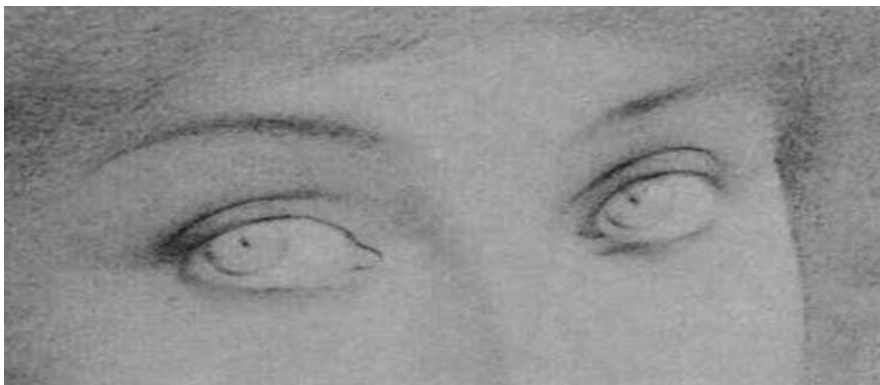


Figure 26 – Fernand Khnopff, *Qui me délivrera ? (Who shall deliver me?)*, détail, 1891, crayon de couleur, 22 x 13 cm. Bruxelles, galerie Patrick Derom.

Brouillant les frontières entre vie et mort, la photographie de Jakimowicz nous met dans l'incapacité de savoir si cette personne existe (ou a existé) ou si cette figure spectrale est le fruit d'une espèce de montage ou de manipulation. Dans ce visage de femme, la dimension des yeux ramène aux proportions de celles d'un enfant et crée une ambiguïté, un malaise dû à l'association d'une vierge de douleur et d'un regard enfantin. Cette femme/enfant relève d'une présence étrange à laquelle l'artiste donnerait forme humaine. Il ne s'agit pas de n'importe quelle présence puisque cet être évoque un spectre ayant les traits et la vêtue de Marie. Cette figure est pour le moins énigmatique et constitue une entité morbide. Elle est dans l'attente, seul la fixité de ses yeux dilatés la tire de son inconsistance. La pièce dans laquelle elle se trouve est vide, son habit est exempt de formes et de drapés, la tête est comme posée sur une masse indistincte, rivée à la fixité d'un regard hypnotique, pétrifiant, qui pousse le spectateur à l'introspection. Sa vision génère angoisse et fascination, à l'image de Claire Lenoir.

Le passage entre deux mondes est renforcé par le dédoublement de l'espace architectural confus. Vers le haut de l'image, à gauche, le pan devant lequel elle se tient ouvre sur une pièce, une alcôve baignée d'ombre où se consomment trois bougies. Ces dernières accusent d'ailleurs la charge symbolique de l'image. La bougie est en effet « comme le symbole de l'individuation, au terme de la vie cosmique élémentaire qui vient se concentrer en elle »²⁹⁸. Symbole de la vie ascendante, c'est aussi elle que l'on allume pour prier, faire un souhait, ou veiller sur le défunt. Elle symbolise « la lumière de l'âme dans sa force ascensionnelle, la pureté de la flamme spirituelle qui monte vers le ciel »²⁹⁹. La figure, ici, est statufiée, non comme si elle montait vers les cieux mais comme si elle en revenait pour nous mettre en garde, comme si elle détenait la clé de choses que nous ne devrions pas savoir. La lumière révélatrice de la photographie valide l'étrangeté de cette mise en scène. Nous apprécions là comment une théorie scientifique de l'optique mise en application par la photographie a pu inspirer les œuvres symbolistes. De telles expériences furent nombreuses à cette époque là, notamment en ce qui concerne l'expérience de l'outil photographique comme prolongement de la vision astronomique.

- **2. L'œil photographique**

L'outil photographique comme prolongement de l'œil (et donc de la vision) s'affirme de plus en plus à la fin du XIX^e siècle. L'œil, organe par excellence de la vision, mais instrument imparfait, se

298J. Chevalier, A. Gheerbrandt, *op. cit.*, p. 144.

299Ibid

fait, grâce à la photographie plus performant. Il parvient ainsi à capturer des choses qu'il ne pouvait percevoir et s'imisce plus avant dans le domaine du visible, voire de l'extra-visible. Les différents noms attribués à la photographie en témoignent. Elle est "la rétine du savant" dira le physicien et astronome Jules Janssen³⁰⁰ qui développera autour de cette phrase toute une série de comparaisons entre œil et photographie. Un grand nombre d'appellations différentes qualifie la photographie comme œil, tantôt "d'œil objectif", " d'œil invisible", "d'œil ouvert", "d'œil créateur" etc. Bref, tout se passe comme si la photographie devenait médium par excellence de la vision mais en rivalisant et en surpassant l'œil organique, le diaphragme remplaçant l'iris, l'objectif le cristallin et la plaque sensible la rétine. Nous avons à faire avec la figure mythique de la machine qui dépasse les possibilités de l'homme. Voici d'ailleurs ce que rapporte Jean-Claude Pecker, professeur au Collège de France, au sujet de l'œil en introduction du livre *La photographie astronomique* en 2003 :

« L'œil, c'est un instrument d'optique simple. La pupille d'entrée qui définit le faisceau de lumière admis par l'instrument, c'est l'iris, que l'on peut ouvrir tout grand ou fermer tout petit. L'iris ouvre la porte à toute lumière ; et notre pupille, système autorégulateur, s'ouvre ou se ferme, passant de 2mm environ à 6 mm du jour à la nuit. Derrière l'iris, une lentille, elle aussi autorégulatrice de sa distance focale, le cristallin, forme l'image du milieu extérieur sur une surface sensible, la rétine. Le cristallin, c'est l'objectif de l'œil. La rétine, c'est la plaque photosensible, ou le film ; la structure fine de la rétine, milliers de cellules nerveuses, cônes ou bâtonnets, décompose en quelque sorte l'image en ses détails et en saisit les coloris. Le cerveau réorganise les influx nerveux issus de la rétine et transmis par le nerf optique en une "sensation", celle de la vérité perçue par l'œil »³⁰¹

Nous pouvons y noter ici la similitude entre le vocabulaire de l'œil et celui que nous utilisons pour parler de la photographie. Bien entendu, d'un point de vue technique la photographie comme œil est une théorie invalide. L'œil enregistre sur une surface concave alors que l'image photographique s'imprime sur une surface plane. La vision est binoculaire alors que la vision photographique est monoculaire. Nous voyons les choses en mouvement et la photographie nous en rend une image fixe. Mais l'œil, malgré le télescope qui le prolonge pour capter l'infiniment grand ou le microscope pour capter l'infiniment petit reste imparfait car changeant, impalpable, inaccessible. Patrice Lanoy, journaliste scientifique, explique ainsi au sujet du cosmos que « l'image que nos yeux et nos télescopes peuvent livrer du cosmos est fausse. Elle n'existe pas. Chaque étoile, chaque point lumineux, que nous apercevons n'est pas ce que nous voyons, n'a plus la même couleur, n'est plus

300J.Janssen, « Les méthodes en astronomie physique », *Moniteur*, 22^e année, n°3, 1^{er} février 1883, p. 23. Cité par A. Gunthert, « La rétine du savant, la fonction heuristique de la photographie », *op. cit.*, p. 36.

301J-C Pecker, «L'œil et la photographie», in *La photographie astronomique*, sous la direction de R. Delpire, Tours, Éditions Nathan, 2003, p. 1.

endroit, n'existe peut-être même plus [...] Notre horizon cosmique est un mirage. Vertige...»³⁰². Cette révélation date de 1998. Or, l'on savait déjà, au XIX^e siècle, que ce que l'œil capte du monde n'est pas le réel. Il fallait donc bien que la science trouve un moyen de suppléer aux limites de notre œil par un appareillage performant qui permette d'accéder à l'invisible. C'est là tout l'avantage de la photographie, elle est à même d'enregistrer, de soumettre à la vue et de fixer ce que notre œil ne peut capturer. Par dessus tout, la photographie est enregistrement. Dès 1839 la photographie s'imposait comme le prolongement de la vision, et les progrès de l'optique et des sciences aidant (les observatoires, la météorologie), s'avérait vers la fin du XIX^e le moyen performatif de figer et capturer l'image du macrocosme et du microcosme. Elle donnait accès au monde dans ses dimensions infinies. Il ne faut donc pas comprendre cet "œil photographique" en son sens premier, celui d'un auxiliaire plus performant, mais bien au sens que lui prêtent les symbolistes, pourvoyeur d'un regard différent sur le monde "réel", avec tout ce que ce qu'il suppose de nouveau, de possible, d'inaccessible.

La photographie peut ainsi « rapatrier l'invisible sur des territoires perceptibles à nos yeux »³⁰³. Elle complète l'organe de la perception visuelle et, en reprenant la terminologie, s'approprie les noms, les concepts et le symbolisme. « L'œil, organe de la perception visuelle, est naturellement et presque universellement le symbole de la perception intellectuelle. Il faut considérer l'œil *physique*, dans sa fonction de réception avec la lumière; l'œil *frontal* – Le troisième œil de Āva³⁰⁴ – ; enfin l'œil *du cœur*, qui reçoivent l'un et *l'autre* la lumière spirituelle »³⁰⁵. L'œil est donc l'organe physique de la clairvoyance, identifié par les deux symboles du soleil (l'œil droit : le futur) et de la lune (l'œil gauche : le passé), ce qui peut désormais faire référence à l'astrophotographie. Quant au troisième œil, il correspond au feu. C'est le regard de Méduse qui pétrifie ou qui réduit en cendre. Ici, nous ne pouvons que nous souvenir de Walter Benjamin lorsqu'il évoquait la brûlure du réel sur l'image photographique, « malgré toute la maîtrise du photographe, malgré l'attitude composée de son modèle, le spectateur se sent forcé malgré lui de chercher dans une telle photo la petite étincelle de hasard, d'ici et maintenant, grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image »³⁰⁶. L'œil incarne une condition sur-humaine, il est le symbole de la perfection. Il incarne également la

302 P. Lanoy, *Invisibles, Images de l'inaccessible, op. cit.*, pp. 17-18.

303 *Ibid.*, p. 57.

304 Shiva (en sanskrit शिव / Śiva) — transcrit parfois par Āva, « le bon, celui qui porte bonheur » — est un dieu hindou, un des membres de la Trimourti avec Brahmā et Vishnou, les deux autres aspects premiers du concept hindou de divinité. Shiva est un yogi qui sait tout ce qui se passe dans le monde, et qui représente un aspect majeur de l'existence. Shiva est un personnage complexe et contradictoire. Il est le dieu de la destruction, des illusions et de l'ignorance. Il représente la destruction, mais celle-ci a pour but la création d'un monde nouveau. Il est représenté avec un troisième œil au milieu du front, symbole de sagesse.

305 Dictionnaire des symboles, *op.cit.*, p. 686.

306 W. Benjamin, *Petite Histoire de la Photographie, op. cit.*, p. 49.

vision intérieure. L'âme a ainsi des yeux, elle doit unifier la dualité des globes, « l'œil humain comme symbole de connaissance, de perception surnaturelle possède d'étonnantes particularités »³⁰⁷. Sous le jour de ce symbolisme de l'œil, il n'est pas étonnant que des photographies appuyant les théories de l'astronomie, aient considérablement influencé les œuvres symbolistes. En intégrant le domaine des sciences, la photographie devient récit : « elle était empreinte, la voici conteuse »³⁰⁸. Image fixée, elle devient une autre représentation du réel, un méta-réel. La photographie scientifique, moyen d'observation expérimental, propose des objets énigmatiques encore jamais perçus. Cela est d'autant plus marquant que les premières photographies astronomiques furent généralement décevantes, « dans la mesure où elles ne permettaient d'atteindre aucune des performances de l'œil »³⁰⁹.

Nous voyons parfaitement cela avec les premières photographies lunaires. Toutefois, si l'image restituée était faite de taches sombres et floues du fait de l'éloignement – et de la faible résolution dirions-nous aujourd'hui – ces clichés astronomiques revêtirent d'autant plus aux yeux de certains, un caractère magique, générateur de nombreuses fictions et fabulations.



Figure 27 – Lewis Rutherford, La lune en 1865, photographie, 70 x 54, 5 cm, le 4 mars 1865, Société photographique de France.

Comme l'explique John Galloway dans l'ouvrage *La photographie à la frontière de l'art et de la*

307 *Ibid.*, p. 687.

308 P. Lanoy, *op. cit.*, p. 57.

309 J-C. Pecker, *op. cit.*, p. 3.

science en 1992 :

« Avant l'invention de la photographie, la science ne pouvait en aucune façon espérer voir et encore moins comprendre, ces mondes invisibles. La photographie n'est fondamentalement rien de plus que le résultat d'une interaction de la lumière avec des sels d'argent, processus photochimique très élémentaire qui a toutefois transformé la vision que les scientifiques avaient de l'univers, et donc tous nos points de vue. On a en effet dit que sans la photographie, l'astronomie — par exemple — n'aurait jamais dépassé le stade qu'elle avait atteint en 1840, date à laquelle J. W. Drapper prit la première photographie de la lune [...] Toutefois, on admet généralement que malgré tous ces succès, l'application de la photographie à l'astronomie n'atteignit véritablement l'âge adulte qu'au début des années 1880 »³¹⁰.

De telles images prêtent à conjectures et ouvrent la voie à un imaginaire fécond. Plus encore, nous pouvons avancer que les théories scientifiques s'apparentent à des fictions « basées sur des situations hypothétiques, [...] L'imaginaire de la science, et de la physique en particulier, a été principalement, mais pas seulement, un imaginaire visuel »³¹¹. Or les fictions scientifiques du XIX^e siècle sont principalement fondées puis expérimentées par l'un des imaginaires visuel de l'époque : la photographie. Walter Benjamin ne parlera-t-il pas, plus tard, de cet imaginaire comme de « l'inconscient optique de l'image photographique » ? « La photographie seule nous renseigne sur cet inconscient visuel, comme la psychanalyse nous renseigne sur l'inconscient pulsionnel. Les agencements structuraux, les tissus cellulaires, auxquels la technique et la médecine sont habituellement confrontées – tout cela est lié à l'appareil photo plus originairement que le paysage ou le portrait expressif. En même temps, la photographie révèle dans ce matériau les aspects physiognomoniques, les mondes d'images qui vivent dans les plus petites choses, assez interprétables et cachés pour avoir trouvé refuge dans les rêves éveillés »³¹². En ce sens, « le mot "imaginaire" est bien choisi, fondé sur notre appréhension directe et visuelle, sur nos images du monde qui nous entoure »³¹³.

La photographie scientifique fonctionne par intuition, jette « un pont entre l'imaginaire et la raison »³¹⁴. L'intuition d'un univers qui nous dépasse et dont tout reste à découvrir devient commun à la science et à l'art. *Eurêka* d'Edgard Allan Poe propose d'ailleurs un écrit significatif au sujet de cette science de l'intuition, lorsqu'il exprime que la "vérité" recherchée dans l'Univers est saisie

310 J. Galloway, « Voir l'invisible: la photographie et la science », in *Impact, science et société* n° 168, revue trimestrielle, Paris, Éditions UNESCO, 1992, p. 340-341.

311 J-M Lévy-Leblond, « La science, c'est raconter des histoires », in *Sciences et imaginaire, op. cit.*, p. 88.

312 W. Benjamin, *Petite Histoire de la Photographie, op. cit.*, p. 50.

313 *Ibid.*

314 *Ibid.*, p.107.

uniquement par une connexion directe avec l'intuition. Voilà qui caractérise la mentalité symboliste sur la manière poético-scientifique d'interpréter visuellement le monde à l'époque : « Nous sommes arrivés à un point où l'Intuition seule peut venir à notre aide. [Elle], *n'est que la conviction naissant de certaines inductions ou déductions dont la marche a été assez secrète pour échapper à notre conscience, éluder notre raison, ou défier notre puissance d'expression*»³¹⁵. Les symbolistes en abordant l'univers eurent de véritables intuitions, esprit critique et conscience visionnaire. Désireux de voir plus avant, de comprendre et d'interpréter, ils poussent l'introspection à travers des suppositions, des hypothèses et des moyens d'expressions : « l'univers est construit sur un plan dont la symétrie profonde est, en quelque sorte, présente dans l'intime structure de notre esprit. L'instinct poétique doit nous conduire aveuglement à la vérité »³¹⁶. Les symbolistes sont particulièrement sensibles à ce grand inconnu qu'est l'univers et ses phénomènes ainsi qu'à ses outils de perception : l'œil et la photographie. Le réel est inépuisable, il est autant de manières d'appréhender le monde que de réalités à rendre visible et à créer. Le monde est infini, ouvert à toutes les théories et tous les imaginaires possibles. Dès lors, il devient possible d'imaginer tous les scénarios parallèles, utopiques, catastrophiques. Il faut bien montrer que ces univers parallèles découlent tous de ce que nous connaissons : notre monde réel, celui dans lequel nous vivons. Ainsi, « Paul Valéry, dans son admirable texte "Au sujet d'Eureka"³¹⁷, expose l'enjeu clairement: *Mais c'est la gloire de l'homme que de pouvoir se dépenser dans le vide; et ce n'est pas seulement sa gloire. Les recherches insensées sont parentes de découvertes imprévues. Le rôle de l'inexistant existe; la fonction de l'imaginaire est réelle ; et la logique pure nous enseigne que le faux implique le vrai. Il semble donc que l'histoire de l'esprit se puisse résumer en ces termes: il est absurde par ce qu'il cherche, il est grand par ce qu'il trouve* »³¹⁸.

Les interférences entre la vision scientifique et la vision symboliste ne sont pas à prendre à la légère. Lorsque Edgar Allan Poe écrit *Eurêka*, il définit véritablement ce que doit être la science de l'univers pour l'artiste symboliste. C'est-à-dire que loin de prendre en compte la physique ou la science pure des phénomènes, « il insère la vie et la conscience dans son dessein »³¹⁹. Il introduit dans la science de l'univers la valeur de l'esprit et élabore les prémisses d'une éthique scientifique. Tout élément doit être pensé en fonction de sa propre visée et doit avoir pour objectif l'Unité : « ainsi les deux Principes proprement dits – l'Attraction et la Répulsion, le Matériel et le Spirituel,

315 E-A Poe, « Eurêka », in J.Rousselot, *Edgard Allan Poe*, Paris, Éditions Seghers, 1966, p.178- 179.

316 P. Valéry, « Au sujet d'Eurêka », in *Variété I et II*, Paris, Éditions Gallimard, 1924 pour *Variété I*; 1930 pour *Variété II*, p. 104.

317 Paul Valéry s'exprime ici au sujet de l'ouvrage d'Edgard Allan Poe intitulé *Eureka* dans lequel il exprime sa théorie de l'univers. A l'origine l'Univers était Un puis il a éclaté. Poe se rapproche ici de la théorie du Big-Bang.

318 A. Connes, « A la recherche d'espaces conjugués », in *Sciences et imaginaire, op. cit.*, p.103.

319 P. Valéry, *op. cit.*, p. 106.

s'accompagnent l'un l'autre dans la plus étroite confraternité. Ainsi le corps et l'âme marchent de concert [...] Que tous les corps stellaires doivent finalement se fondre en un seul, que toutes choses doivent enfin grossir la substance d'un prodigieux globe central déjà existant, – c'est là une idée qui, depuis quelque temps déjà, semble d'une manière vague, indéterminée, avoir pris possession de l'imagination humaine »³²⁰.

- *3/ L'œil d'Odilon Redon*

Ce globe qu'évoque Edgar Allan Poe, cette sphère parfaite s'incarne également dans le globe oculaire, à travers les expériences de l'astrophotographie capable de montrer à quel point la matière est variée, composite, diverse et surprenante. La vue assume ainsi «la fonction de simultanéité, c'est-à-dire de l'unité telle quelle »³²¹. L'œil, sphérique se substitue, chez les symbolistes à une conception très réfléchie de la perception du monde.

En 2011, Le Grand Palais à Paris faisait ainsi découvrir les lithographies et dessins à la pierre noire de l'artiste symboliste Odilon Redon³²². La période des *Noirs* ou des *Ombres* [1877- 1900] mettait en valeur son étroite parenté avec le registre symboliste.

Œuvre terrible de vertige, œuvre de poète et de philosophe, œuvre angoissante, non seulement de drame et d'épouvante, mais encore de négation métaphysique et de désespoir : le doigt de l'artiste semble déchirer, autour de nous, le voile de tous les mystères qui nous emprisonnent, mais c'est pour nous montrer, au fond de chaque déchirure, de ténébreuses terreurs, de l'ombre, encore de l'ombre où grouillent de sinistres énigmes noires, informes, invisibles ; sa bouche semble nous crier [...] que le résultat de toute science humaine, de toute pensée, est un frisson de peur dans l'infini de la nuit »³²³.

Les images au fusain et les lithographies de l'artiste, où se meuvent des êtres appartenant au registre fantastique, incarnent ses visions, terreurs et interrogations nocturnes. Cette période est dite période lunaire. Nous pouvons en apprécier les œuvres, aux noirs et aux blancs intenses, dont le motif principal s'avère la sphère³²⁴. Cette dernière, généralement flottante, ressemble à un globe oculaire

320 E-A Poe, *op.cit.*, p. 181.

321 P. Valéry, *op. cit.*, p. 115.

322 Exposition « Odilon Redon - prince du rêve », Galeries nationales du Grand Palais, du 23 mars au 20 juin 2011, Paris, commissaire d'exposition général Rodolphe Rapetti.

323 J-A Aurier, *op. cit.*, p. 62.

324 On retrouvera le motif de la sphère lunaire de manière récurrente voir obsessionnel dans les peintures de Max Ernst.

comme cette lune qui hante et éclaire les nuits de l'artiste. Lorsqu'elles sont plurielles, ces sphères sont à l'image de cellules embryonnaires. Elles prennent l'apparence de visages de bébés, obsession qui renvoie aux recherches et aux interrogations de l'artiste sur le darwinisme. Le dessin d'Odilon Redon portant la citation de Pascal: « le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie »³²⁵ en témoigne.

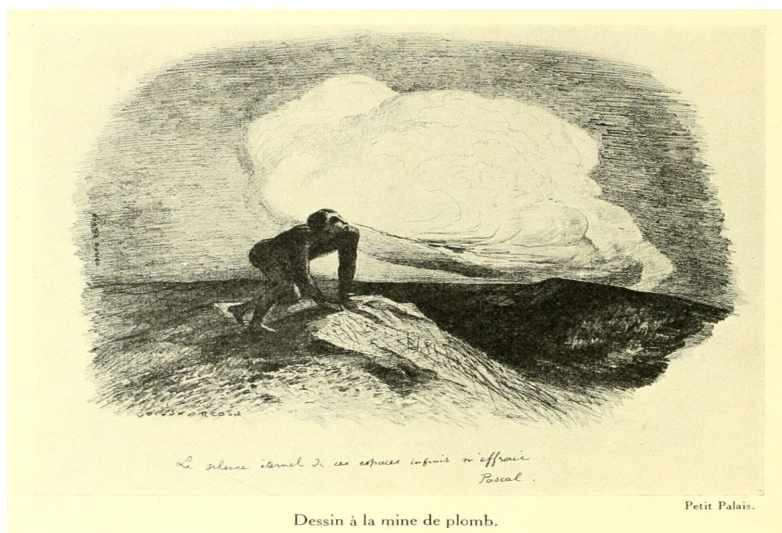


Figure 28 – Odilon Redon, *Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*, vers 1870, crayon graphite, 22,5 x 27,5 cm, Paris, Musée du Petit Palais.

Redon est fasciné par l'œil, qui revêt par sa rotondité parfaite des allures de pleine lune en des espaces immenses et sombres. La lune, en grec *Selênê* signifiait déjà lueur brillante. En latin, *luna* elle signifie la lumière ou la lumineuse. Elle fait écho, ici, au symbolisme du fantastique en prenant l'apparence d'un œil ouvert tel que nous pouvons l'observer dans *Cauchemars* en 1881, *Vision* 1881 ou encore *N'y a-t-il pas un monde invisible ?* Ce n'est pas sans rappeler, la parution ultérieure du *Voyage sur la lune* de Georges Méliès. Tout chez Redon est affaire d'origine. La lune est un œil qui observe et incarne la perfection. Il est présent dans la genèse au début des origines du monde. L'album "*Les Origines*", évoque cet organe, à la fois cellulaire et lunaire. Il est bon de mentionner que Redon fréquentait le botaniste Armand Clavaud qui « deviendra son mentor dans le domaine scientifique et littéraire »³²⁶. Deux éléments sont à la base de cet album, d'une part l'influence des lectures de Darwin par l'artiste sous la conduite du botaniste, d'autre part « l'idée, devenue familière depuis Louis Pasteur, que sous les apparences tranquilles du monde courent et grouillent des forces malfaisantes, aux formes inépuisables »³²⁷.

325 Odilon Redon voulut consacrer ce dessin pour un projet dédié aux *Pensées* de Pascal mais il renoncera à ce dernier. In M. Gibson, *Redon*, Paris, Taschen, 2011.

326 Catalogue d'exposition, *Odilon Redon, prince du rêve 1840-1916, l'expo*, Paris, Éditions de la RMN-Grand-Palais et le Musée d'Orsay, 2011, p. 99.

327 J. Clair, « Petit dictionnaire désordonné de l'âme et du corps », in *L'âme au corps, op. cit.*, p. 48.

Dans *vision*, le disque dans lequel s'inscrit l'œil se rapproche davantage de la sphère lunaire. La pleine lune, œil fantastique qui observe la terre est une sorte de conscience et de constance universelle. L'œil, au centre, agit donc comme « un observateur et un témoin étrange des réalités de ce monde »³²⁸. Réalisé au fusain, il ressemble curieusement à l'objectif de l'appareil photographique, à la rondeur du sténopé. Il est, comme la focale qui voit et capture, il est également l'œilleton, le judas par lequel les choses et les hommes seraient observés.



Figure 29 – Odilon Redon, *Visions ou L'Œil*, fusain, 41,9 x 36,6 cm, 1881, Baltimore Museum of Art

Nous rencontrons à nouveau une affinité formelle et conceptuelle entre œil et photographie.

328 M. Gibson, *op. cit.*, p. 47.

Regarder par le trou de la serrure renvoie au processus photographique et à son système voyeuriste. Un ouvrage de Michel Tournier s'intitule d'ailleurs *Des clés et des serrures*: « la serrure évoque une idée de fermeture, la clef un geste d'ouverture. Chacune constitue un appel, une vocation, mais dans des sens tout opposés. Une serrure sans clef, c'est un secret à percer, une obscurité à élucider, une inscription à déchiffrer »³²⁹. La photographie est à la fois clé et serrure, il existe par ailleurs de nombreuses clés et de nombreuses serrures qui peuvent verrouiller et déverrouiller les choses. L'appareil photographique a ce pouvoir d'ouvrir aussi bien que de fermer une porte.

La présence de l'œil dans *Visions* reflète une obsession voyeuriste, comme si le spectateur devait se sentir observé par une instance supérieure. La sphère est ici flottante comme un ballon, évoquant la vaste étendue de l'univers et du voyage à entreprendre. Elle est aussi cellule originelle. Enfin, elle peut être vue comme une brèche dans l'atmosphère, une perforation de l'opacité de l'univers par laquelle l'œil peut regarder.

L'astrophotographie, permettant d'explorer l'univers de plus en plus loin, développe dans l'imaginaire symboliste et dans l'expression de leurs œuvres une nouvelle façon d'appréhender les choses et les hommes. Le terme de sphère mérite notre attention. La sphère, représente la troisième dimension. Elle incarne le monde et, à plus petite échelle, c'est le globe oculaire qui le perçoit. Symboliquement elle correspond à « l'expérience du perçu [...] la sphère a symbolisé, dès le niveau des cultures archaïques, la perfection et la totalité »³³⁰. Représentant un niveau supérieur, la sphère associée à l'optique influence les artistes par son symbolisme visionnaire. L'œil, le monde, les planètes, principalement la lune et le soleil sont sphériques et enclins à un symbolisme évident du rapport entre l'être et le monde ainsi que de sa place dans l'univers. Les symbolistes, désirant exprimer la dimension cosmique de leur appartenance s'en tiennent donc au fait des avancées scientifiques. Ils désirent ainsi mettre en lumière le mystère de la vie et de l'existence. Ils recherchent dans le sacré et le secret ce que dévoile l'univers. Ainsi, face aux travaux de Redon, le spectateur se trouve-t-il confronté à l'inconscient, subjugué de la même manière que l'artiste l'a été en amont par ses cauchemars. L'œil de Redon représente ainsi le sub-conscient comme le montrent ces dizaines de petits visages lunaires, cellulaires et embryonnaires, flottant dans le néant, peuplant l'œuvre intitulée *Germination* de 1879.

Selon l'art du rébus, puisque son œuvre découle d'une « combinaison de divers éléments rapprochés, de formes transposées ou transformées, sans aucun rapport avec les contingences, mais ayant une

329 M. Tournier, *Des clefs et des serrures, images et proses*, Paris, Éditions du Chêne, 1983, p. 8.

330 *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 904.

logique cependant »³³¹, qui n'est pas sans rappeler une certaine pensée freudienne, Redon met son art de la logique du visible au service de l'invisible. Il réunit ici deux pôles importants du symbolisme: « vision témoignant de la totalité du cosmos et projection intégrale du psychisme »³³², la lune comme projection cosmique d'un œil ultra-voyant, inquiétante et flottante, à l'image du subconscient. La photographie lunaire sera de fait l'une des sources privilégiées d'inspiration des œuvres symbolistes. Non seulement elle est sphérique, mais, s'incarnant dans l'œil gauche elle est féminine. Elle développe une aura lumineuse dans la nuit. La lune a tout pour attirer la rêverie.

Dans *Germination*, des milliers de visages ronds flottent dans l'espace, s'engouffrent ou gravitent autour d'une grotte céleste, comme le font les étoiles.



Fig. 30 - Odilon Redon, *Germination*, 1879, Pl.2 de l'album « Dans le rêve », lithographie, 27,3 x 19,4 cm, Paris, BNF



Fig. 31 - Maurice Loewy et Pierre Puiseux, *La lune*, photographie, 1898, Société photographique de France

Le spectateur est invité dans l'espace des planètes, à entrer dans le monde lunaire, toujours plus

331 O. Redon, *A soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, Éditions José Corti 1922, p. 28.

332 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 226.

rond, toujours plus humain, toujours plus fantasque. C'est comme si ces millions de petites sphères pouvaient nous observer du ciel. Dans l'espace infini du noir, dans le néant de l'univers, la *germination* s'étend, tentant de donner une réponse interprétante à cette question d'ordre darwinienne qui obsède Odilon Redon: d'où venons-nous ? Ainsi, avec Redon, « l'expression de l'espace perdait sa cohérence terrestre pour gagner, dans l'infini du noir, celle d'une métaphysique "dominatrice" »³³³.

La période des *Noirs* de Redon est liée à son intérêt pour la photographie, particulièrement au procédé photographique du tirage au charbon d'Adolphe Braun, lequel, selon l'œuvre à photographier, recourait à des pigments et des teintes à la sanguine, au fusain ou à la mine de plomb. Ce procédé trop coûteux pour Redon est abandonné par l'artiste. Il n'en reste pas moins que cet intérêt peut expliquer l'utilisation de la lithographie et de la gravure, à même de restituer ces noirs profonds et d'en permettre la reproduction. « Dans la création de l'entité des Noirs, le jeu de va-et-vient entre dessin et gravure, entre unique et multiple tels que définis par leurs caractères techniques respectifs, est au contraire déterminant. La recherche d'équivalences entre l'un et l'autre domaine conduit Redon à des solutions inédites, alliant parfois brusquerie et subtilité [...] La pratique du graveur est à l'origine de plans nettement tranchés qui font écran, des réserves du papier, la plupart du temps obtenues par effacement ou grattage. A cette nouveauté manifestée dans le franchissement des démarcations techniques, correspond un agencement inédit de l'image »³³⁴. Par ce choix, Redon montre que le noir est révélateur de la révolution cosmique. Ainsi l'œil symboliste observe le monde dans tout ce qu'il a de merveilleux, de violent et d'incompréhensible, dans une quête obstinée de l'invisibilité, de la révélation de ce qui se trouve caché derrière. La photographie encourage alors l'accès à ces mondes merveilleux, que l'on peut désormais toucher des yeux.

333 *Ibid.*, p. 60.

334 *Ibid.*, p. 62-63.

- *4/ La vision surréaliste : un œil intervenant*

Au-delà du XIX^e siècle, des questionnements surréalistes concernent le symbolisme de l'œil et de la vision. Pour André Breton, l'observation et l'acte de voir sont constitutifs du surréalisme. En témoigne le célèbre photomontage réalisé pour le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* en 1938 dans lequel l'artiste apparaît derrière un microscope à la manière d'un portrait officiel mais sous forme de parodie scientifique. Ainsi, « le choix d'une telle scène et d'un tel attribut – un instrument précis d'optique – pour un portrait officiel, laisse penser que Breton tenait l'observation pour un acte constitutif du surréalisme »³³⁵.



Figure 32 – André Breton, *Autoportrait, l'écriture automatique*, photomontage, 1938, Milan.

La photographie est l'appareil d'enregistrement le plus apte pour « fixer le merveilleux et le mystérieux qu'on peut débusquer dans le monde réel »³³⁶. Ce merveilleux passe par l'observation, par le biais de l'œil et offre la possibilité de passer du concret à l'abstrait. Cela permet également de porter un regard différent sur ce qui nous entoure : « l'œil, source de la vision, est au centre des préoccupations surréalistes. S'il est cette fenêtre qui ouvre sur les régions de l'imagination, il reste

335G. Le Gall, « Voir est un acte », in *la subversion des images*, op. cit., p. 217.

336H. Molderings, « L'évidence du possible », in *L'évidence photographique, la conception positiviste de la photographie en question*, op.cit., p. 195.

l'organe recevant les images qui seront transmises à la conscience. L'œil des surréalistes est à l'affût. Il est à l'affût d'une rencontre, du merveilleux, d'une apparition, de la découverte d'un monde enfoui derrière les apparences »³³⁷. L'œil surréaliste est avant tout un œil qui nous force à nous défaire de nos habitudes visuelles. Comment ne pas se rappeler de la célèbre scène d'*un chien andalou*³³⁸ du réalisateur espagnol Luis Buñuel en 1929 et de la scène choc du gros plan sur un œil tranché au rasoir.



Figure 33 – Luis Buñuel, image extraite du court-métrage *Un chien andalou*, 1929

Dans cet extrait, « la violence rarement égalée de la scène, nous donnent une clé pour appréhender toute son œuvre : il sera celui qui nous apprendra, de gré ou de force, à voir, à nous défaire de nos habitudes de spectateur, pour entrer dans un univers autre, où ce qui habituellement est invisible deviendra visible »³³⁹. L'œil de la jeune fille scrute le spectateur, l'obligeant à regarder la lame du rasoir qui va le sectionner. Une vision insoutenable.

337G. Le Gall, « Voir est acte », in *La subversion des images, op. cit.*, p. 217

338 *Un chien andalou*, de Luis Buñuel, est le fruit d'une semaine de travail avec Salvador Dalí en décembre 1928 à Cadaqués, tourné aux studios Billancourt, et projeté aux salles parisiennes Studio des Ursulines et Studio 28, et la salle espagnole Royalty, à Madrid Le court-métrage a été le début de l'œuvre de Buñuel et sera l'élément clef pour le surréalisme au cinéma.. Simone Mareuil (la jeune fille), Pierre Batcheff (l'homme), Luis Buñuel (l'homme au rasoir du prologue), Salvador Dalí (un séminariste), Robert Hommet (Jeune homme), Marval (un séminariste) Fano Messan (L'hermaphrodite), Jaime Miravilles (séminariste).
Durée 15 mn.

339 L. Duvinage, « Buñuel et le Surréalisme, un chirurgien du regard », Cadrage, première revue en ligne universitaire française de cinéma, Septembre 2008, p. 1, [en ligne] : <http://www.cadrage.net/dossier/bunuel.htm>. Consulté le 13 janvier 2014.

Le photographe français Maurice Tabard pense ainsi la photographie dans la diversité de ses usages. Cette multiplicité d'approches photographiques rend sa démarche créatrice et lui vaut un statut artistique. Si seulement un nombre restreint de son œuvre peut se revendiquer du Surréalisme, le caractère expérimentale de sa pratique s'inscrit dans une conception plasticienne du médium³⁴⁰. Il désire par là retrouver les nuances du dessin et de la sculpture à l'intérieur même de l'image photographique pour parvenir à la photographie d'art, « or que présuppose la photographie d'art ? D'une part, une réflexion autour de l' "interprétation" et de l' "intervention" du photographe artiste [...] il n'est pas d'intervention sans interprétation préalable. L'interprétation est essentiellement pensée comme sélection, puis comme rectification, correction »³⁴¹.

Rectifier l'image pour qu'elle devienne conforme à une vision. Voilà ce que cherche Maurice Tabard, derrière l'objectif de son appareil : sélectionner, choisir ce que son œil lui dicte de cibler et d'intégrer dans le champ optique. L'œil fait naturellement ce que la photographie réalise artificiellement. Il reste en cela révélateur de l'intention du sujet-opérateur. La représentation même de l'œil, parfois démesurément grand au vu de son espace d'insertion, parfois par le biais du photomontage et de la surimpression montre à quel point la vision est une préoccupation primordiale. L'œil est un monde quand le "voir" se fait acte de réflexion et de création dont le sens, en accord avec la doctrine surréaliste, ne doit jamais être délivré d'emblée. La lecture en deux temps différés est une filiation directe avec la pensée symboliste du concept de la vision. De telles images nous réservent des surprises visuelles car elles déclenchent les mécanismes de l'inconscient. Ceux-ci induisent la fameuse notion de "surréal" qui se différencie clairement de l'irréel, véritable croisée des chemins entre le réel et le rêve, abolissant ainsi tous les couples antinomiques de la vie et la mort, du réel et de l'imaginaire, du passé et du futur, de l'ordinaire et de l'extraordinaire. Dans la photographie *Sans Titre* de Maurice Tabard, réalisée en 1930, un œil féminin indépendant, grand ouvert, sort du mur, pour observer une pièce vide si l'on excepte le radiateur. Ce photomontage³⁴² évoque l'œil intérieur ouvert sur l'inconscient. « Je ne cherche pas la clé mais la serrure »³⁴³,

340 Du latin *plasticus*, issu du grec ancien πλαστικός, *plastikos* (« relatif au modelage »), dérivé du verbe πλάσσειν, *plássein* (« mouler, former ») : Qui est apte à donner ou qui donne des formes et des volumes une représentation esthétique. *TLF*, [en ligne]: <http://atilf.atilf.fr>. Consulté le 13 janvier 2014.

341 D. Baqué, *Maurice Tabard*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1991, p. 112.

342 Le *photomontage* ou *photo-montage*, est un substantif masculin signifiant : image réalisée par l'assemblage de motifs empruntés à différentes photographies, nom allemand donné par les dadaïstes berlinois au lendemain de la Première Guerre mondiale à des œuvres constituées entièrement ou partiellement d'éléments photographiques découpés et assemblés selon un nouvel ordre à la manière des collages. Le terme " Montage ", en allemand, signifie " ajustage " ou " chaîne de montage " et évoque la technique et la mécanique.

343 P. Roegiers, *Magritte et la photographie*, Catalogue d'exposition publié pour l'exposition *Magritte et la photographie* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles du 23 février au 15 mai 2005, Amsterdam, Éditions Ludion, 2005, p. 119.

affirmait le surréaliste René Magritte indiquant que c'est par le trou de la serrure que l'on observe l'intimité sans jamais y être vu.

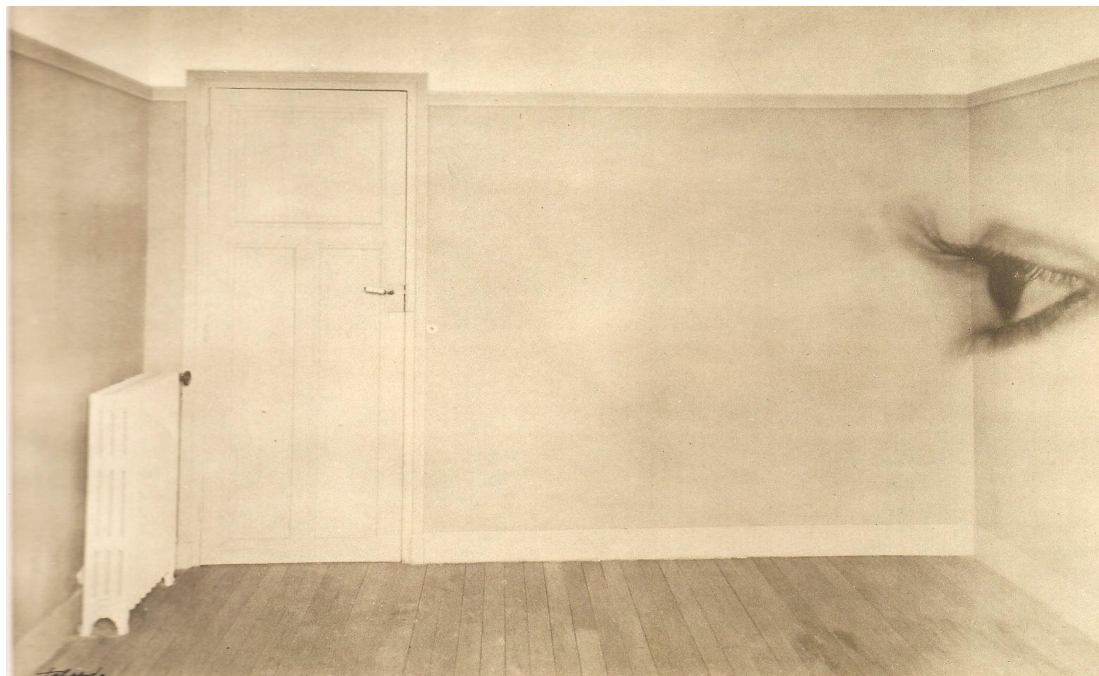


Figure 34 - Maurice Tabard, *Sans titre*, épreuve gélatino-argentique, surimpression à partir d'un négatif de Roger Parry, 15, 8 x 21, 6 cm, 1930, Metropolitan Museum of Art, New-York

La pièce vide invite à pénétrer l'intimité de l'inconscient, espace de projection possible de multiples et étranges images. « Il ne s'agit pas, dans l'exploration de ces domaines, de déclarer la guerre à la raison, mais d'amener l'avènement d'une nouvelle raison, plus large et englobant l'ensemble de la réalité humaine, éveil comme rêve, logique comme folie. F. Alquié écrit que "Le surréalisme n'aime pas perdre la raison ; il aime ce que la raison nous fait perdre" »³⁴⁴.

Surréelle, la pièce appuie l'idée de frontière et l'idée de porosité, d'interface entre monde intérieur et monde extérieur. Ce dédoublement imprime la séparation entre phase d'éveil et phase de rêve. L'œil observe et intègre devient le passage à partir duquel tout se réalise. Voir à travers, voir au travers, voir à l'intérieur de, voir même au-delà de, l'œil avec la photographie explore combinaisons de mondes merveilleux qui lui échappaient jusque-là. C'est l'expérience optique du jamais vu, « l'organe de la vision peut se passer de la vision directe pour n'être plus qu'un réceptacle des

344 L. Duvinage, « Buñuel et le Surréalisme, un chirurgien du regard », *op. cit.*, p. 9.

images mentales »³⁴⁵. Ce collage³⁴⁶ photographique « interroge la représentation du monde intérieur en intégrant directement le symbole de l'œil. Le collage, très simple – un œil regarde à l'intérieur d'une pièce vide – laisse la place à une représentation complexe: l'image de ce que pourrait voir la conscience si elle était douée de la vision rétinienne »³⁴⁷.

La représentation de l'œil chez Odilon Redon comme chez Maurice Tabard s'avère donc le symbole privilégié de l'expérience du visible. La photographie est en cela un art de la pensée perceptive. Cette conception symboliste de la photographie renvoie dès lors à l'affirmation de Roland Barthes lorsqu'il écrit : « quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit la manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit »³⁴⁸. Ainsi la photographie comme telle n'est pas tributaire de sens direct, précis et absolu et c'est parce qu'elle n'a pas de sens direct que chacun peut l'en doter, et ce de manière totalement subjective. L'œil photographique remplit bien une fonction essentielle : celle de communiquer. De ces réflexions il résulte que l'image photographique est investie culturellement, historiquement, techniquement, mais qu'elle sera surtout en prise avec l'imaginaire du récepteur : « c'est parce que la photo, dans son essence même, est vidée du sens que la réalité pouvait avoir, que le récepteur, une fois passé le temps du désarroi, peut l'investir de sens nouveaux liés à sa subjectivité et à son imaginaire : une photo de quelque chose permet toujours d'imaginer autre chose »³⁴⁹. L'organe de l'œil peut-il se passer de la vision directe, pour devenir, grâce à l'efficacité et l'immédiateté de la photographie, le récepteur des images mentales. Aussi, « la photographie peut être définie "comme un stade de l'évolution de l'œil autant que comme une conquête de l'œil" »³⁵⁰.

• 5. *L'œil invisible*

En 2005, aux *Rencontres de la photographie d'Arles*, le public découvrait l'incroyable collection de l'américain W. M. Hunt intitulée, *L'œil invisible*. Un très bel ouvrage s'en est fait l'écho réunissant les œuvres qui interrogent l'acte de voir³⁵¹. Les photographies reproduites questionnent ce que l'œil a derrière la tête, « les yeux – les siens, les nôtres, les leurs: telle est la clef »³⁵². De l'invention de la photographie à nos jours, cet ouvrage répertorie des images suscitant différentes

345 G. Le Gall, *op. cit.*, p. 277.

346 Le collage est une technique de création artistique qui consiste à organiser une création plastique par la combinaison d'éléments séparés, de toute nature : extraits de journaux avec texte et photogravures, papier peint, documents, objets divers.

347 *Ibid.*, p. 275.

348 R. Barthes, *op. cit.*, p. 156.

349 F. Soulages, *op. cit.*, p. 67.

350 R. Ubac, « Les pièges à lumière », *L'Invention collective*, n°2, avril 1940, n. p. Cité par G. Le Gall, *op. cit.*, p. 219.

351 W. M. Hunt, *L'Oeil invisible*, Arles, Actes Sud, 2011 pour la version française.

352 W. A. Ewing « Au-delà du premier coup d'œil », introduction, *Ibid.*, p. 9.

possibilités d'interpréter l'œil et le visible, ou comme l'indique son titre, l'œil et "l'invisible". Ainsi, la rétine de l'œil nous conduit dans un univers étrange, comme en témoigne la série des *Autoportraits génétiques* de l'artiste contemporain sud-africain Gary Schneider³⁵³. Connue internationalement pour ses photographies artistiques qui frayent avec la science. Gary Schneider scrute le corps humain dans ses moindres détails. Son travail témoigne d'un univers à la limite de l'expérimentation biologique, génétique et poétique.

En 1993, il réalise la série *Specimens* qui n'est pas sans rappeler les photographies de la lune et du soleil prises par l'astronome Jules Janssen en 1893 ou les constellations si chères à Odilon Redon.

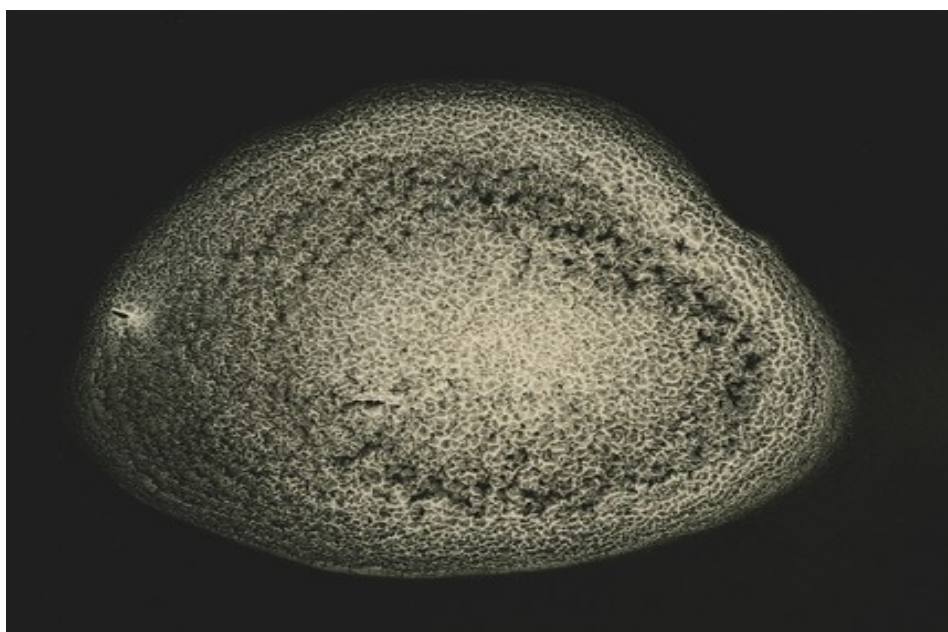


Figure 35 – Gary Schneider, *Genetic self-portrait: Dried Blood*, 1997, Paris, Galerie Françoise Paviot

353 Gary Schneider, Site officiel de Gary Schneider, [en ligne] : <http://www.garyschneider.net/>. Consulté le 28 juin 2012

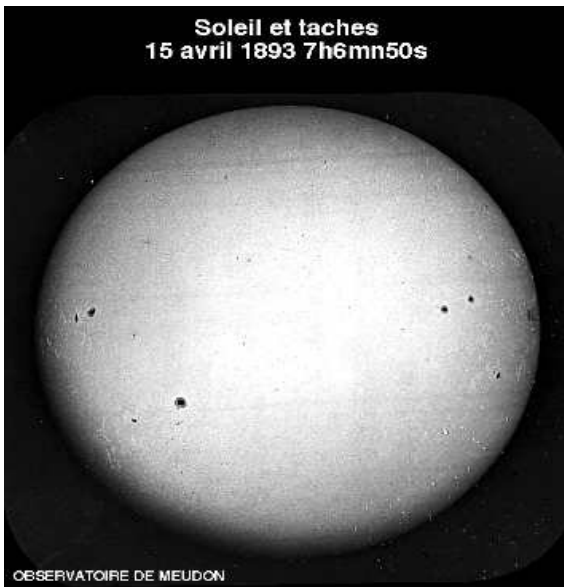


Fig. 36 – Jules Janssen, *Soleil et taches*, Meudon, Observatoire Paris-Meudon, 1893

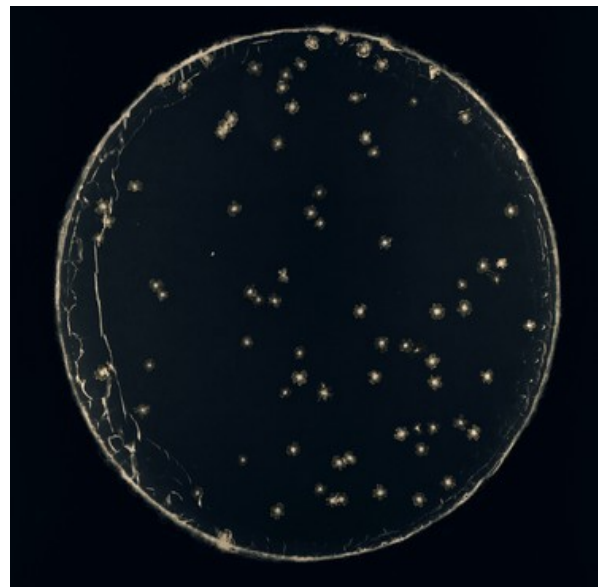


Fig. 37 – Gary Schneider, *Botanical Specimen # 5*, 73 x 78 cm, 1992, Chicago, Stephen Daiter Gallery.

En 2006, au Musée des arts de la photographie de San Diego, l'exposition sur la chair mettait en avant la série *Flesh*³⁵⁴, révélatrice de l'intérêt de l'artiste pour des parties corporelles prises en gros plan avec un temps d'exposition particulièrement long. L'objectif de ce dispositif est de déconstruire le corps afin de rendre comme chez les surréalistes une partie d'un tout à travers le détail. La vision rapprochée isole les parties et se place directement du côté de la métamorphose. Gary Schneider réalise des anatomies, des portraits génétiques à la loupe. Il s'intéresse aux déformations, aux métamorphoses à la manière d'un alchimiste de la vision. Il observe les corps et les organes radiographiquement. Sa photographie met ainsi en avant une matière étrange et très présente d'un élément du corps qui peut paraître disproportionné, mettant à nu et occultant par là-même l'intimité des individus. Quant à la série *Skin* (1999-2008), elle n'est pas sans rappeler les expériences photographiques sur le portrait mené par le surréaliste Raoul Ubac. L'artiste se libère ainsi de l'automatisme photographique grâce à la chimie qui brûle le papier pour explorer les territoires de l'informel qu'offrent des faces nébuleuses et spectrales.

Gary Schneider nous confronte à des métamorphoses. L'image photographique restitue ainsi des ondes qui s'assemblent pour former un visage troué, vaporeux, lunaire, comme si la face elle-même se libérait de tout étau physique et matériel. Comme si le réel faisait un véritable trou dans l'image

³⁵⁴ Exposition *Flesh: The Portraiture of Gary Schneider*, dirigée par Carol McCusker, Museum of Photographic Art, San Diego, CA, 2006.

et que Walter Benjamin nommait déjà "aura"³⁵⁵.



Fig 38 - Gary Shneider, *Mask self-portrait*, autoradiogramme, Stephen Daiter Gallery



Fig 39 - Raoul Ubac, *L'envers de la face*, 1999, Brûlage, épreuve gélatino-argentique, Paris, 1942

Mais revenons à la photographie qui intéresse au plus près notre réflexion sur l'œil, *Rétines*. Gary Shneider s'intéresse ici de très près à l'œil et à la vision, intégrant un aspect biologique et scientifique, pour montrer une chose fondamentale : les yeux vus de l'intérieur. Il nous donne un message visuel en nous exposant le passage de l'œil physique et biologique à l'intérieur rétinien, dans une photographie qui métamorphose la vue puisque nous sommes dans une sorte de mise en abîme de l'œil. En effet, ce diptyque photographique représentant l'intérieur de l'œil droit et de l'œil gauche de l'artiste est une double vision photographique des yeux vue par le photographe même. Une manière de répondre photographiquement et plastiquement à cette question: que renferme ma vision ? Gary Schneider rejoint en cela la « conquête de l'ubiquité » si chère à Paul Valéry³⁵⁶.

355 Benjamin définit l'aura comme « l'unique apparition d'un lointain aussi proche soit-il », in *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 168.

356 P. Valéry, « La conquête de l'ubiquité », in *Pièces sur l'art*, Paris, 1934, pp. 103-104, in P. Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, t. II, 1960, p. 1284.

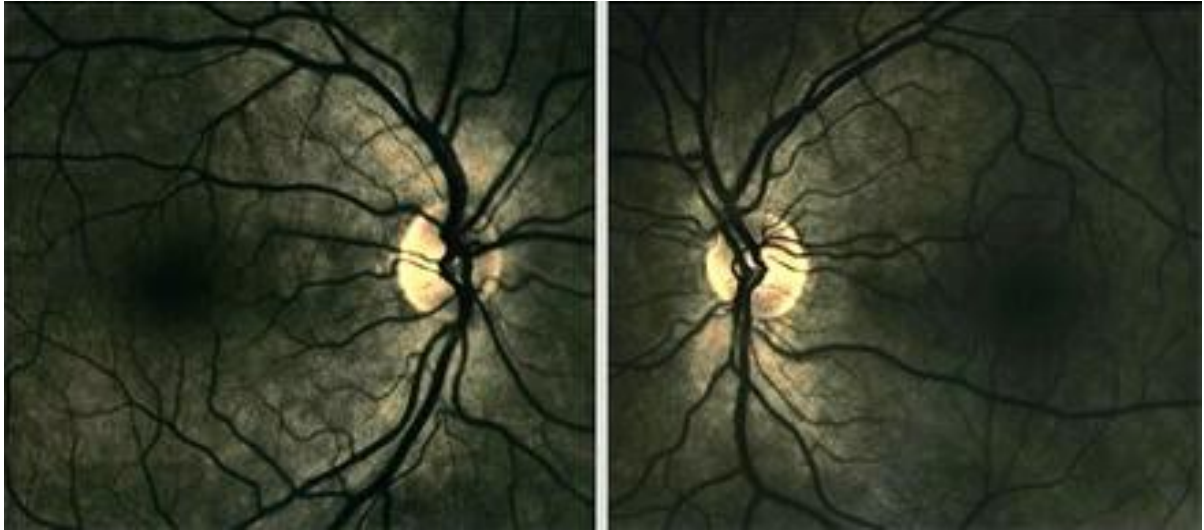


Figure 40 – Gary Schneider, *Rétines*, 1998, dyptique extrait " d'Autoportrait génétique "

Nous pouvons voir des filaments se regroupant autour d'une sphère lumineuse. Il en résulte une image qui tend plus vers le paysage fantastique que vers la démonstration scientifique. Elle nous entraîne vers un domaine surnaturel et notre regard suit le parcours des racines tentaculaires à l'assaut de la lune, l'acis végétal se mouvant dans l'atmosphère étrange de la clarté lunaire. Par le titre, l'artiste insiste bien sur le cosmologique et le biologique. Schneider met notre vision à l'épreuve en radiographiant et photographiant l'intérieur de ses propres yeux. Il propose une « poétique contemplative de l'instant et de la destruction »³⁵⁷ qui met en avant la photographie comme miroir de nos pensées, nos obsessions intérieures. Ce faisant, il rejoint ainsi une longue lignée d'artistes qui se sont attachés à mettre en évidence l'œil qu'on ne voit pas, l'œil intérieur, celui qui perçoit. Le monde du rêve, de la vision intérieure tant espérée devient un vrai monde, une manière originale de faire abstraction de la réalité pour lui préférer un monde aux significations personnelles. Il ne s'agit pas ici de photographier l'œil, ni de comprendre la vue qui est le sens par lequel on perçoit la lumière, la forme, la couleur, la position des objets³⁵⁸, mais bien de témoigner d'une vue originale, soit, d'une vision, de l'action de se représenter en esprit une réalité concrète ou abstraite. Nous pénétrons avec ces photographies, la vision d'un regard porté sur le regard, "de l'autre côté du miroir"³⁵⁹.

Que reflète donc celui-ci ? : « La vérité, la sincérité, le contenu du cœur et de la conscience [...] Ainsi donc, quelle que soit sa signification profonde, le miroir nous fournit non seulement la pure vérité, mais aussi la révélation et le savoir. A partir de là, il faut s'attendre à déboucher sur la magie et la divination [...] En effet, bien que nous soyons abusés par le parallélisme entre l'objet et son

357 M. Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Éditions Flammarion, 2010, p. 60.

358 *TLF*, [en ligne] : <http://atilf.atilf.fr/>. Voir "vue". Consulté le 17 octobre 2012.

359 Cette expression est utilisée ici en référence au roman de Lewis Carroll du même titre.

reflet, les miroirs éliment la troisième dimension et inversent l'image [...] Les miroirs, donc, comme les appareils photo, sont régis par des utilisations précises, et leur répertoire d'expériences englobe tout, de la constatation scientifique à la fabulation poétique »³⁶⁰.

Les *Autoportraits génétiques*, regroupe les éléments par lesquels nous pouvons identifier un individu. Mais vu de l'intérieur, nous sommes dans l'incapacité totale de reconnaître son identité. Il y a derrière cet œil l'idée que cette image est une image de nous-même, certes, mais une forme d'abstraction particulière issue de l'imaginaire génétique³⁶¹ déconcertante et donc pourvoyeuse d'une toute autre vision du connu. L'image prend dès lors tout son sens créateur : elle livre du nouveau quand bien même ce nouveau apparaît comme un « paysage spirituel hanté, sous une pleine lune irréaliste et extatique »³⁶². Ainsi, Gary Schneider conçoit autrement le réel de notre perception, de notre vision dans sa réalité même. Le symbolisme de cette image est prégnant. En dévoilant ce qu'il y a derrière notre œil, l'artiste marie délibérément le scientifique et le poétique. En deçà de notre œil, se déploie désormais un paysage lunaire, un univers stellaire, hors du réel et pourtant vraisemblable. Nous accédons pleinement à "l'inconscient optique" de Walter Benjamin, précieuse formule supposant un dépôt trouble, une ressource d'inconnu qui est en latence derrière toute image et que le photographe ne peut ni observer, ni maîtriser. Cette démarche invite à ouvrir les vannes de l'imaginaire photographique, « l'imaginaire est plus que la faculté d'être libre. Il est l'origine énergétique de tout ce qui peut prendre forme »³⁶³. Une certaine pensée artistique dans la photographie contemporaine, s'intéresse aujourd'hui à un œil d'outre-monde, un œil photographique visant à la dé-mesure et à la reconsidération du monde à travers des concepts symbolistes de la pensée, du concept et de l'Idée.

L'intérêt des symbolistes pour la science et leurs interrogations en ce qui concerne la vision, les amenés à se projeter plus loin dans l'univers, photographie astronomique. Caméra merveilleuse, son influence pousse les artistes à se projeter dans le cosmos, à développer rêveries et interprétations cosmiques du monde.

360 J. Fontcuberta, *op. cit.*, p. 30-32.

361 La génétique est la science de l'hérédité. La génétique étudie les caractères héréditaires des individus, leur transmission au fil des générations et leurs variations (mutations), Futura Santé, [en ligne] : <http://www.futura-sciences.com/magazines/sante/infos/dico/d/genetique-genetique-152/>. Consulté le 10 décembre 2012.

362 W. M. Hunt, *op. cit.*, p. 302.

363 R. Berger, « Le virtuel jubilatoire », in *Science et imaginaire*, *op. cit.*, p. 201.

B) Écrivains de la lumière : cosmos et esprit universel

• 1./August Strindberg : Théorie du hasard et Wunderkamera

Le premier auteur qui attribue un caractère subjectif à une "certaine" image photographique de l'univers et du monde en tant que totalité et unité se manifestant à travers la subjectivité, pourrait être le peintre, écrivain et photographe suédois August Strindberg. D'après Rodolphe Rapetti, « le registre des formes naturelles, *perçues* selon une double dimension plastique et symbolique et explorées jusqu'à l'infiniment petit, est un de ceux qui fournirent à Strindberg les clés d'une compréhension du monde à laquelle contribuent selon une convergence forcée la photographie, la chimie, l'observation météorologique et les sciences naturelles »³⁶⁴. Strindberg s'intéresse de près aux progrès des techniques photographiques dès 1880 et s'informe des travaux d'Albert Londe sur la photographie instantanée. Touché en 1890 par une grave dépression, il traverse une véritable descente aux enfers qu'il nommera lui-même "Inferno".

Inferno est le titre d'un ouvrage autobiographique rédigé en français alors qu'il réside à Paris en 1896. Persuadé d'être atteint de démence par le fait même d'être né sur terre pour y mourir, l'artiste retrace son propre enfer vécu sur terre. Le livre témoigne d'un être paranoïaque tiraillé par ses visions et sa mégalomanie. Ainsi, l'achat d'une chemise lui fait entrevoir le linceul à venir, il observe la nature et voit partout des signes de son destin. Au cours de son auto-analyse, il ne cesse de "radioscooper" les mouvements de son âme. Son récit retrace les "visions" successives d'une victime des syndromes de la persécution, de l'angoisse, de l'insomnie. Renonçant à la littérature durant cette période noire, il s'adonne à la chimie et à la transmutation des métaux dans le but d'obtenir de l'or. Entre 1890 et 1896, il écrit donc très peu et se livre alors à des expérimentations en sciences physiques et en sciences naturelles. Sa peinture prend une tournure originale et personnelle, incarnant l'état d'esprit d'un homme tourmenté, dont les œuvres vont parfois jusqu'à l'abstraction et lui valent des critiques railleuses. Cette période anticipe cependant la "théorie du hasard dans la création artistique" à venir, texte qui paraîtra en 1894 dans *la Revue des revues* à Paris sous le titre *Des arts nouveaux! ou Le hasard dans la création artistique*. C'est également vers 1890 qu'il développe la technique des « "portraits psychologiques", avec un appareil sans lentille. Durant sa longue exposition, le modèle devait être soumis à des suggestions, et l'appareil devait capter les qualités psychiques du sujet photographié »³⁶⁵. Il tente de mettre en pratique ses portraits psychologiques quelques années plus tard avec un appareil photographique qu'il construit lui-même

364 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 273.

365 P. Hedström, « Strindberg et les arts-plastiques, un panorama », in Catalogue d'exposition, *Strindberg, peintre et photographe*, Paris, Musée d'Orsay, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, p. 58.

et qu'il nomme la *Wunderkamera* ou "caméra merveilleuse". Le visage du sujet devait être réalisé grandeur nature en lumière naturelle, acquérant ainsi une expression particulièrement singulière : « J'ai fabriqué un appareil de photo en carton qui, malgré toutes les théories, reproduit le visage grandeur nature »³⁶⁶. Le nom attribué par Strindberg à son appareil et sa démarche reflètent néanmoins sa fascination pour l'occultisme. Il est étonné par la capacité de sa machine quant à rendre, par l'image, l'étrangeté de l'être, ainsi que le caractère extraordinaire et fantastique du médium. Le flou, pour Strindberg, participe de la démonstration de sa "théorie du hasard". Ce que l'on ne maîtrisait pas, devient alors le symbole de quelque chose d'unique et de transcendant, ainsi que l'expression d'une dimension supérieure, loin des portraits photographiques conventionnels et sans âme.

A rebours des conventions qui se doivent de tout maîtriser, Strindberg s'affirme via la photographie comme un véritable artiste symboliste. Son objectif consiste à dépasser les limites de la raison et de l'ordinaire en saisissant l'expression de l'âme, d'où l'absence de décors.

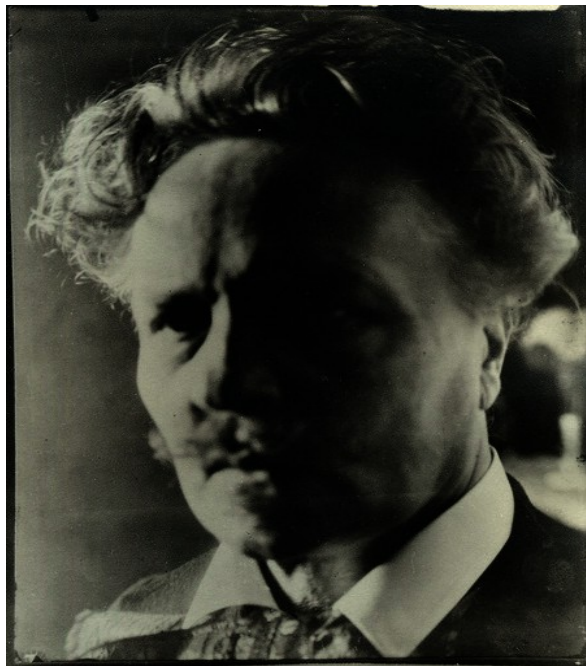


Figure 41 – *Autoportrait* (cat. 76), sans doute pris avec la *Wunderkamera* 1906, 30 x 24 cm, Stockholm, Nordiska museet.

Sa théorie *Du hasard dans la production artistique*³⁶⁷, entremêle conscient et inconscient et s'appuie

366 A. Strindberg, « Lettre à Harriet Bosse », 1900-1908, in *Œuvres autobiographiques*, t. II, Mercure de France, Paris, 1990, p. 971.

367 A. Strindberg, *Du hasard dans la production artistique*, Paris, L'Échoppe, 1990 pour la présente édition, 1894 pour la parution originale in *La Revue des revues*, Paris, Revue fondé en 1886.

sur l'idée qu'il existe entre toutes choses analogie et ressemblance. A cette époque, Strindberg est en proie à des crises de folies et perçoit à travers la nature une multitude de symboles, de correspondances et de signes qu'il pense lui être directement adressés: « je sais bien que les psychologues ont inventé un vilain nom grec pour définir la tendance à voir des analogies partout, mais cela ne m'effraie guère, car je sais qu'il y a des ressemblances partout, attendu que tout est en tout, partout »³⁶⁸. La photographie, opère pour l'artiste par fiction analogique³⁶⁹, traduisant, dans ses épreuves et ses choix techniques, une expressivité très riche. Selon lui nous ne pouvons voir, tant que nous n'avons pas pris une photographie. Ainsi nous pourrions convoquer à son propos la notion « d'"objectalité", comme d'une qualité analogique qui tend à rapprocher au maximum le simulacre de l'objet, comme s'il s'agissait de redonner un contenu de présence à l'image par la seule fascination de la chose représentée »³⁷⁰. Strindberg cherche à capter l'invisible, et son œil photographique se fait, en toute circonstance, outil d'interprétation, l'incitant à prendre en compte la charge sensible de l'image. La photographie est alors à même de déceler le virtuel du réel. Un dialogue sur l'illusion dans le roman *Drapeaux noirs* est on ne peut plus explicite:

« une hallucination est une image de quelque chose, qui n'est pas complètement réelle...

— Tu devrais dire : "une image irréelle!"

— Non, car toutes les images sont réelles puisqu'elles peuvent être perçues par la vue, ou par l'imagination... Dans le sens que tu donnes au mot, l'objet lui-même devrait pénétrer dans l'œil, mais c'est son image qui est perçue; tu ne peux pas toucher cette image mais tu n'oses pas dénier sa réalité [...]

— Une lentille peut donner des images réelles d'un objet et des images virtuelles. Que signifie une image virtuelle?

— Dans les miroirs plans, dit la physique, l'image est virtuelle ou fictive...

— C'est ça! Une image virtuelle ne peut pas être captée par un écran. Mais cette même image virtuelle peut être captée par ton œil et perçue ou vue. On peut donc voir des images virtuelles?

— Oui, je dois le reconnaître. »³⁷¹

368 A. Strindberg, «Inferno», in *Œuvres autobiographique*, t. II, Paris, Mercure de France, 1990, p. 210. Cité par C. Chéroux, *L'expérience photographique d'August Strindberg*, Paris, Actes Sud, 1994, p. 34.

369 L'analogie s'appuie sur l'étude des rapports de ressemblance entre des objets différents. Elle doit être comprise ici dans son sens psychologique, la plus commune est la représentation iconique, qui comprend en particulier l'image mentale. Strindberg est obnubilé par les analogies que procure l'image photographique avec le réel.

370 R. Durand, *La part de l'ombre, essais sur l'expérience photographique*, op. cit., p. 36.

371 A. Strindberg, *Drapeaux noirs*, Stockholm, Éditions Björck & Börjesson, 1907, p. 294-296. D'après la traduction

Le plus gros des photographies que l'artiste a laissées appartient à la série de Gersau, réalisée à partir de 1886, avec un appareil photographique très performant : la *Blitzkamera* de E. von Schlicht. C'est grâce à cet appareil que les plaques photographiques de Strindberg purent être conservées. Il s'agit exclusivement d'autoportraits et de photographies de ses enfants, dans un décor quotidien. Cependant, elles relèvent toutes de la mise en scène. Strindberg, à travers ses clichés, interprète des rôles de sa propre vie : « la photographie révèle autant que l'écriture dévoile, semble affirmer Strindberg lorsque, par cinq fois, il se représente en écrivain écrivant *L'Écrivain* »³⁷². *L'Écrivain* est le titre du cinquième tome de son roman autobiographique. Nous pouvons avec ces éléments, apprécier l'importance du rapport texte-image dans son œuvre. Chacune des photographies réalisée durant cette période (1886), révèle l'importance du détail. Chaque élément du décor est minutieusement travaillé afin que Strindberg apparaisse dans l'image, en conformité avec son personnage autobiographique. Nous pouvons l'observer dans l'*Autoportrait* de 1886 qui est l'un des rares où il ne pose pas de face et ne fixe pas l'appareil.



Figure 42 – *Autoportrait*, 1886, photographie de l'album *Douze images impressionnistes* (cat. 70), 10 x 6 cm, Stockholm, Éditions Albert Bonnier

Ce cliché montre le haut du corps affalé sur la table, la tête enfouie entre ses mains croisées. Nous pouvons voir dans cette photographie, le désespoir de Strindberg en tant qu'artiste. L'une des nombreuses interprétations de cette image amène le spectateur à « lire le découragement de

française de P. Morizet et E. Ahlstedt, Arles, Actes Sud, 1984.

372 C. Chéroux, *L'expérience photographique d'August Strindberg*, op. cit., p. 30

l'écrivain face à la page blanche »³⁷³, interprétation suggérée par la vue d'un manuscrit traînant sur la table et le rayonnage de livres en arrière-plan, qui nous rappelle que celui-ci est écrivain. L'image de la tête dans les mains appuie cette interprétation, puisque cette position symbolise l'angoisse et le découragement. La rose quant à elle pourrait renvoyer à la sensibilité de l'artiste. Cette explication est d'autant plus plausible, que Strindberg fut, comme nous l'avons dit précédemment, enclin tout au long de sa vie à des périodes où il ne parvenait pas à écrire. Cependant, nous pouvons compléter l'interprétation de l'image en lui rajoutant l'idée de la méditation artistique et intellectuelle. Avec la bibliothèque en arrière-plan, Strindberg expose le socle de son savoir, c'est-à-dire les connaissances intellectuelles et les expériences qu'il a enregistrées. Le bouquet de roses cueillies, introduit une perfection achevée, un accomplissement. Le fait que l'artiste baisse son visage, peut également signifier la fin d'un cycle ou d'une période qu'il salue. Strindberg selon ses propres dires tient cette photographie en haute estime parce qu'elle le met en valeur³⁷⁴. Or cette image le valorise non pas physiquement mais bien intellectuellement à travers les différents symboles dispersés dans le champ de l'image. Au-delà des interprétations que nous pouvons faire, nous pouvons toutefois affirmer que Strindberg est le premier artiste symboliste à utiliser explicitement la photographie comme moyen d'expression artistique à part entière en y incorporant des symboles et en réalisant une véritable auto-fiction. L'utilisation de la photographie chez lui demeure toutefois paradoxale. S'il y voit bien un moyen objectif d'expérimenter ses théories, toutes ses photographies témoignent *a contrario* d'une utilisation totalement subjective du médium et de l'image restituée. Elle lui permet ainsi de jouer et d'exprimer différents personnages ou facettes d'une personnalité troublée. Elle lui offre la possibilité de construire une œuvre novatrice : une fiction photographique et autobiographique. Ainsi, plus l'approche de Strindberg est fictionnelle, plus elle approche la réalité intérieure de l'artiste.

Venons-en maintenant aux "fabuleuses" expériences photographiques et scientifiques d'August Strindberg, relevant du domaine poético-scientifique. Dans ce travail, il s'attache à la ressemblance pouvant s'établir entre « les processus chimique, physique et optique dont est issue l'image photographique et certains phénomènes lumineux naturels »³⁷⁵. Il a le désir de rendre visible un esprit universel de la nature et du cosmos, qui doit trouver place au hasard d'une pratique empirique de la photographie. La Théorie du *Hasard dans la création artistique* d'August Strindberg est en

373 A. Lalander, E. Höök, «La série photographique de Gersau», in *Catalogue d'exposition, op. cit.*, p. 105.

374 Strindberg y fait allusion dans les textes qui accompagnent les dix-huit photographies, que l'artiste envoie à Mr Bonnier dans le but de se faire publier. Il affirme d'ailleurs que ces photographies sont réalisées par sa femme, ce qui s'explique soit par le fait qu'il désirait une nouvelle rémunération alors qu'il devait de l'argent à la maison d'édition Bonnier, soit que les photographies ont été réalisées en commun, sa femme Siri Strindberg prenant le rôle de photographe, l'essentiel de ces photographies étant pour lui le modèle.

375 C. Chéroux, *L'expérience photographique d'August Strindberg, op. cit.*, p. 35.

lien avec l'inconscient créateur de l'artiste. Il s'agit, pour lui de réaliser un travail dans lequel l'automatisme et la spontanéité vont révéler des forces évolutives dans le processus de la réalisation de l'œuvre. L'épreuve résultante doit être à la limite du figurable et de la représentation, Strindberg entendant bien laisser une place déterminante à l'interprétation et à la projection que le spectateur peut y exercer. L'œuvre ne doit pas laisser de place « au déterminisme de la raison » mais laisse « émerger l'impulsion dynamique de forces non maîtrisables »³⁷⁶. Le hasard offre à l'artiste d'exprimer, de réveiller ce qui sommeille de plus profond en lui, et chaque "accident" prend du sens. L'œuvre surgit ainsi des tréfonds que Strindberg désire inconsciemment formuler. Strindberg appliqua cette théorie à sa peinture mais, également à ses expériences "scientifiques" photographiques. Il « contestait les conceptions alors en vigueur dans le domaine des sciences naturelles, et il a voulu établir un nouveau système monistique, qui s'appuyait sur l'idée que tout se trouve en tout, et que tout peut se changer en tout »³⁷⁷.

Les formes qui naissent du hasard dans le quotidien amène Strindberg à percevoir d'étranges figures qu'il interprète et qui prennent valeur de message, de découverte. Il met également à contribution ses songes, ses fragments de rêve pour « en tisser un nouvel ensemble, cohérent, inattendu et fantastique »³⁷⁸. Une fois de plus nous sommes, comme avec Odilon Redon, dans le domaine et le vocabulaire du fantastique. Cela montre bien que les images photographiques en sciences naturelles, ainsi qu'en sciences astronomiques offrent à ce moment-là aux artistes un prodigieux moyen de fabulation, de capacité imaginative et de source d'inspiration. Les images scientifiques avaient d'elles-mêmes un caractère si merveilleux que Strindberg crut qu'il était capable d'en réaliser de similaires et qu'il apporterait ainsi son nom à la science. Les spéculations de Strindberg en sciences, révèlent la volonté de développer un imaginaire scientifique de la photographie, cette dernière « était une manière de montrer objectivement la surface des choses, mais également un instrument très efficace pour démasquer les qualités les plus intimes de l'homme et de la nature »³⁷⁹. Le projet d'August Strindberg ne découle cependant pas d'une démarche scientifique mais bien d'une démarche artistique. Il entend contourner l'expérimentation scientifique afin de pointer la conscience d'une dimension inaccessible de l'univers et de ce qui nous entoure, par le biais de sa retranscription personnalisée. L'objectif est de montrer les limites du moi, de l'humanité et de sa relativité. Dans ses lettres, Strindberg affirme que la recherche « lui "procure une joie incomparable" et se convainc d'être en passe de renverser certaines lois scientifiques

376 C. Stefania, *La théorie du hasard en peinture*, Musée critique de la Sorbonne, 2003, [en ligne] : <http://mucri.univ-paris1.fr>. Consulté le 04 janvier 2013.

377 P. Hedström, «Strindberg et les arts-plastique », *Catalogue d'exposition, op. cit.*, p. 63.

378 *Ibid.*, p. 71.

379 *Ibid.*, p. 95.

fondamentales »³⁸⁰. C'est en artiste littéraire qu'il produit et cela se ressent lorsqu'il appelle « ses expériences et ses formules des "sonnets chimiques" »³⁸¹. Il est indéniable que Strindberg avait une façon particulière de voir et d'interpréter le monde et sa réalité. Au hasard de la science et de l'art, se manifeste donc l'univers, et ce, de manière inédite.

- **2. *Au hasard de la science et de l'art, l'univers***

Ainsi, à partir de 1890, jusque dans les années 1898, Strindberg se consacre presque exclusivement à ses recherches en botanique, en astronomie, en chimie – voire en alchimie – et en occultisme. Le concept de "transformation" prend une grande importance dans ses recherches. Il croit en effet que toute matière, a la capacité de se transformer en une autre ou d'évoluer en quelque chose de différent grâce à la force vitale. C'est ainsi qu'il pense réussir à changer le fer en or. L'or pour Strindberg est d'ailleurs « la lumière du soleil photographiée et fixée »³⁸². A travers différentes expériences, il entend déchiffrer le chaos, ce « grand désordre dans lequel [il finissait] cependant par découvrir une cohérence infinie »³⁸³. C'est ainsi que l'artiste s'intéresse au microcosme dans ses *Cristallogrammes* et au macrocosme dans ses *Céléstographies*. Son regard demeure au cœur des formes qu'il interprète et met en lien avec ses propres pensées, sa propre vie. « Cette conception poétique de la science est celle de l'ésotérisme, telle qu'on la trouve par exemple formulée au même moment par Victor-Émile Michelet : "Nous avons entendu souvent affirmer que science et poésie sont deux sœurs ennemies, deux antagonistes irréconciliables. / Pour quiconque a quelque peu entrevu la synthèse occulte, pour quiconque a risqué des regards sur le monde du Divin, cet antagonisme n'existe pas plus que celui qu'on trouve entre les religions diverses et la science" »³⁸⁴. Le résultat doit ouvrir le spectateur à l'interprétation et à une autre dimension, aussi bien dans le domaine scientifique, qu'artistique et spirituel. L'œil artistique de Strindberg s'avère en cela visionnaire, entendant dénicher ce que le banal et le quotidien possèdent de merveilleux, soit formes inédites et exploration de mondes encore inaccessibles à l'homme.

Les premières photographies expérimentales d'August Strindberg furent nommées *Cristallogrammes*. Ce nom fut sans doute inspiré par le givre et la gelée qui cristallisaient les

380 D. feuk, « Une rêverie matérialisée, à propos des expériences photographiques d'August Strindberg », *Catalogue d'exposition, ibid.*, p. 117.

381 *Ibid.*, p. 118.

382 A. Strindberg, cité par D. Feuk, « A Treasure That is Hard to find », cat. de l'exposition *August Strindberg*, I.V.A.N., Valence, 1993, p. 158. Cité par C. Chéroux, *op. cit.*, p. 35

383 A. Strindberg, «Inferno», *Catalogue d'exposition, op. cit.*, p. 208.

384 Victor-Émile Michelet, *De l'ésotérisme dans l'art*, Paris, 1891, p. II, cité par Guy Michaud, *La doctrine symboliste (Documents)*, Paris, Librairie Nizet éditions, 1947, p. 16.

différentes fleurs, herbes ou mousses, créant des effets particulièrement poétiques et dans lesquels Strindberg parvenait à observer des formes que « son imagination lui permettait de considérer comme des imitations de matière vivante : toute une flore de graminées, de mousses, de fougères »³⁸⁵. Désespérant de trouver "le réel" dans les appareils traditionnels, il construit par lui-même un bon nombre d'appareils et de chambres photographiques rudimentaires, sans objectif, à l'aide d'une boîte et d'une feuille de papier perforée tenant lieu de sténopé. Les *Cristallogrammes* ont été réalisés sans lentille car Strindberg en vient à penser que les lentilles rendent une image faussée du réel : « les lentilles de l'objectif font obstruction à certain rayons lumineux colorés. Imputant à cette rétion l'impossibilité de fixer les couleurs sur la plaque sensible, il suffit alors à l'expérimentateur ingénieux de substituer à l'objectif un simple trou d'aiguille »³⁸⁶. Cette réflexion de Strindberg l'amène jusqu'à supprimer complètement l'appareil, dans l'objectif de parvenir à "la vérité" photographique et espérer des découvertes scientifiques.

Comment procède-t-il ? Au plan chimique, l'artiste enduit une plaque de verre de différents sels et expose ces plaques au froid ou à la chaleur. Les sels se cristallisent et sont transposés par projection lumineuse directe sur du papier photographique. Il obtient par ce procédé des surfaces givrées aux formes érosives, comme si une feuille extrêmement mince de froid avait fossilisé et fixé les royaumes du minéral et du végétal. Les détails et la précision des éléments sont particulièrement intéressants, d'une richesse et d'une plasticité incontestables. Nous parvenons à imaginer des lichens un jour de grand froid, une poésie minérale ou végétale, le regard travaille par analogies formelles et que Max Ernst nommera plus tard le "hasard objectif"³⁸⁷. L'allusion est réussie et l'expérimentation relève d'une véritable poésie plastique, comme si l'opération de l'esprit réalisée par Strindberg avait tiré de sa découverte une nouvelle forme tout à la fois de perfection et de perception.

385 D. Feuk, « Une rêverie matérialisée, à propos des expériences photographiques d'August Strindberg », Catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 119.

386 C. Chéroux, *L'expérience photographique d'August Strindberg*, *op. cit.*, p. 47.

387 Le hasard objectif est pour Strindberg le dialogue de l'inconscient et de la nature. Cette notion sera reprise à de nombreuses occasions chez les surréalistes. Ces derniers relèvent qu'une quantité d'incidents extérieurs : rencontres, hasards, événements inattendus, coïncidences, ont un continuum logique, mais qui résolvent des débats intérieurs, matérialisent des désirs inconscients ou avoués.

Après 1950 les photographes se concentrent sur leur activité, « on assiste au développement de la photographie dite scientifique, qui avait déjà modifié la sensibilité esthétique en révélant des aspects inconnus de l'Univers. Celle-ci permit la création (au prix de légers trucages, comme la « prise continue ») d'images qui, par leur aspect insolite, acquièrent une valeur esthétique. Plus récemment, elle a laissé jouer l'imagination de quelques créateurs, à partir de structures étudiées sous tous les aspects, telles les « aventures de matières » de Jean-Pierre Sudre (1962) », in *Encyclopédia Universalis*, [en ligne]: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/photographie-art-le-statut-esthetique/4-les-tendances-suivantes/>. Consulté le 06 janvier 2013.



Figure 43 – *Cristallogramme* (cat.71), 1890, 12 x 9 cm, Stockholm, Kungliga biblioteket

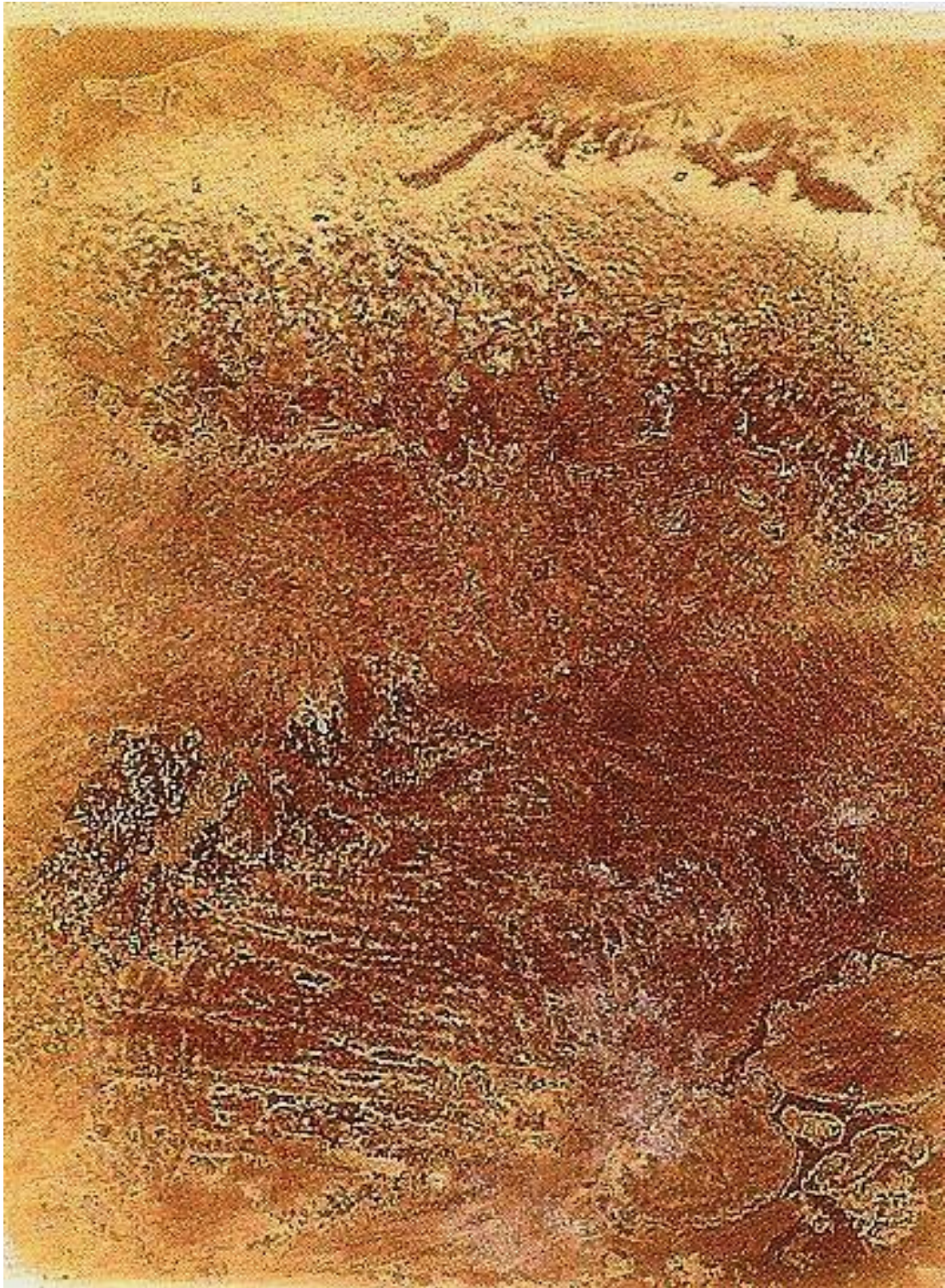


Figure 44 – *Cristallogramme* (cat. 71), 1890, 12 x 9 cm, Stockholm, Kungliga biblioteket

Cristallogramme vient étymologiquement de *Cristal* qui est l'opération moléculaire par laquelle un corps se réduit en cristaux, et de *gramme*, comme suffixe qui renvoie à la chose tracée, son enregistrement. Autrement dit, il s'agit du « résultat visible et mesurable d'un phénomène »³⁸⁸, soit la fixation de la cristallisation. Il en est ainsi de l'empreinte directe du givre sur la vitre, une écriture de la nature, rendue par la dynamique des forces de la nature (ici celle du froid), qui diffuse et affecte le vivant et le non-vivant, par laquelle tout peut se transformer en autre chose que ce qu'il est. Ainsi, face à cette conception, l'âme et le corps ne peuvent-ils pas se transformer pour atteindre un autre état, à l'image de la rêverie strindbergienne matérialisée ? Ses *cristallisations* « au cours desquelles se développent d'elles-mêmes des formes dont la beauté se perçoit au cœur d'un tissu d'analogies manifestant la correspondance symbolique entre microcosme et macrocosme »³⁸⁹, créent par le biais d'une expérience empirique, un lien entre art et science. D'un côté, nous sommes confrontés à l'expérimentation chimique, qui répond de lois que la science peut expliquer, de l'autre, à une démarche artistique. Les *Cristallogrammes* nous projettent dans le microcosme et la vision "macro". Un flocon de neige grossi offrant à l'observation les composantes et la structure de l'eau solidifiée par le gel.

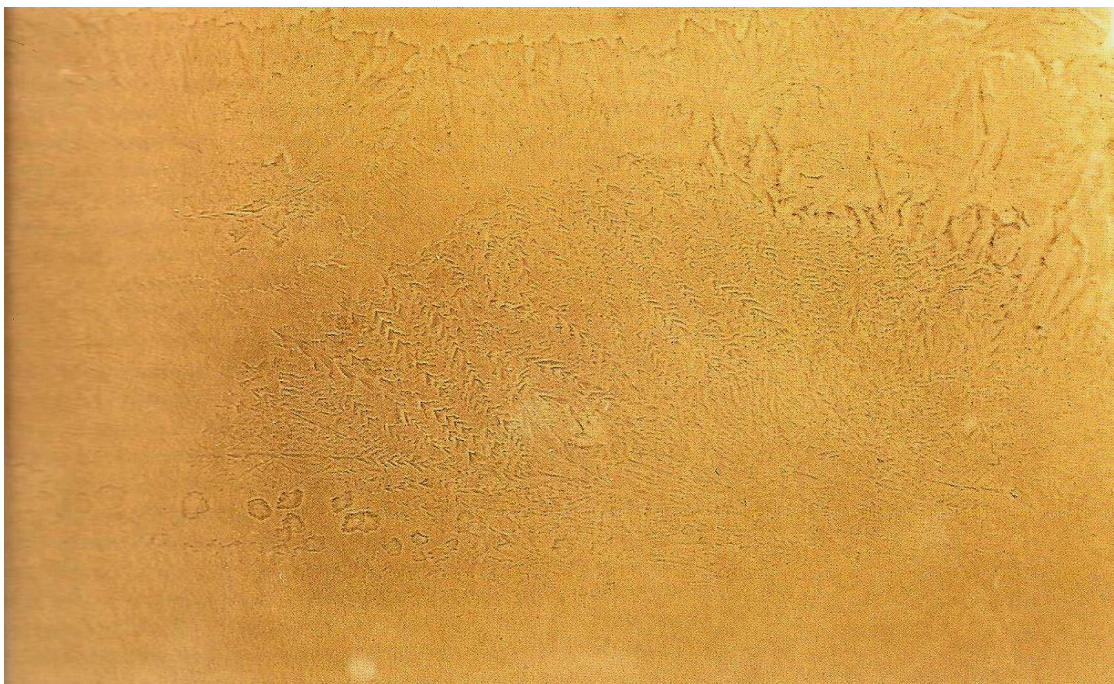


Figure 45 – *Cristallogramme* (cat. 71), 1890, 12 x 9 cm, Stockholm, Kungliga biblioteket

388 *TLF*, [en ligne] : <http://atilf.atilf.fr/>. Voir "gramme". Consulté le 07 janvier 2013.

389 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 274.

Quelques années plus tard August Strindberg réalise des images de macrocosmique qu'il nomme *Céléstographies* et qui, comme les *Cristallogrammes*, doivent inviter à la méditation ou à la rêverie sur les éléments, « en tant qu'explication *physique*, cela ne vaut pas grand chose; en tant que rêverie à propos des forces *psychiques* présentes dans l'existence, l'idée est fort suggestive [...] Durant les années 1890, l'artiste est de plus en plus convaincu que l'essence du monde environnant est spirituelle. A l'instar des représentants de la philosophie naturelle romantique, il croit que la nature se révèle à l'homme à l'aide de signes et d'images difficilement déchiffrables »³⁹⁰. Si les *Cristallogrammes* sont effectivement difficiles à lire autrement qu'une abstraction paysagère – il est trop tôt sans doute –, le regard sur les *Céléstographies* est beaucoup plus explicite.

Les *Céléstographies* (1894) sont réalisées, comme les *Cristallogrammes*, par exposition directe et donc sans appareil photographique, de plaques sensibles recevant directement la lumière des étoiles. L'épreuve résultante, offre l'interaction des composants physico-chimiques sans que la lumière y soit véritablement pour quelque chose. Le processus d'obtention de ce résultat a souvent été remis en question ; mais une fois de plus, ce qui nous intéresse ici est sans doute moins la technique que la démarche et le résultat. L'épreuve photographique réalisée peut se lire comme une révélation du cosmos, obtenue comme par accident. Strindberg désire avant tout changer le regard et la vision que nous portons sur le monde, et s'intéresse de très près à la photographie astronomique, en lecteur assidu du journal *L'Astronomie*³⁹¹. C'est cet intérêt qui motive les *Céléstographies* sachant que « le problème de la photographie astronomique réside dans une faible luminosité conjuguée à une faible sensibilité »³⁹². En se passant de l'appareil photographique, Strindberg pense lever un obstacle quant à l'expression lumineuse de la voûte céleste. Ses *Céléstographies* sont alors l'émanation directe de la clarté parcimonieuse émise par les astres, révélant ce que notre œil est incapable de percevoir. L'artiste explique dans ses *Notes scientifiques et philosophiques* :

« Afin d'élucider cette question et curieux de savoir comment le monde se présenterait émancipé de mon œil trompeur je procédai aux expériences suivantes.

Exp. 1. – Une plaque Lumière, sans chambre noire, fut exposée à la lune pendant quarante-cinq minutes. Je soulevai la plaque, l'exposai à la lumière diffuse et fixai. Le résultat : au milieu du cliché un nuage sombre avec un réseau clair alvéolé [...]

390 Catalogue d'exposition, *op. cit.* p. 121.

391 *L'Astronomie* est une revue dirigée par Camille Flammarion qui apparaît en 1893.

392 C. Chéroux, *L'expérience photographique d'August Strindberg*, *op. cit.*, p. 51.

Exp. 2. – J'exposai une plaque Lumière, sans appareil, sans lentille, au soleil couchant, trois secondes, et l'image reçue ne ressemblait en rien à celle de la lune. Toute la plaque était couverte de petites flammes.

Exp. 3. – J'exposai une plaque *Lumière*, sans appareil, sans objectif, toute seule, au firmament étoilé et dirigée vers Orion. le cliché montrait une surface unie avec des innombrables points clairs, mais de grandeurs différentes.

Réflexions. – Pourquoi le soleil et la lune ne se présentent-ils pas sur la plaque comme ils se font voir dans le miroir, sous des formes distinctes et limitées?

Ce doit donc être l'œil et sa construction qui décident de la formation de ces disques luisants »³⁹³.

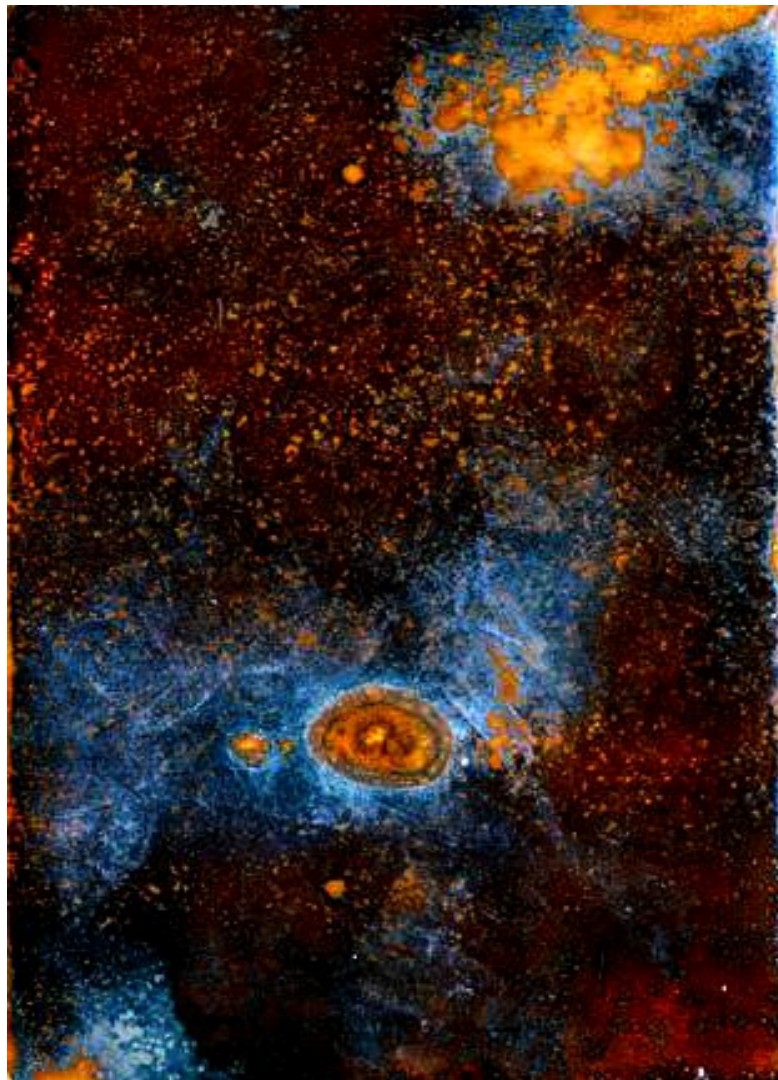


Figure 46 – *Célestographies* (cat. 74), 1894, 12 x 8 cm, Stockholm, Kungliga biblioteket

393 A. Strindberg, *Notes scientifiques et philosophiques*, paru en français en mai 1896, in *L'Initiation*, revue philosophique et indépendante des Hautes Études. Cité par C. Chéroux en texte annexe, *op. cit.*, p. 91

Avec les *Célestographies*, Strindberg tente de photographier le firmament. Il les enverra même à Camille Flammarion en quête de reconnaissance de la part du milieu de la recherche astronomique. Mais ses expériences n'obtiennent que peu de crédit pour la *Société astronomique de France*. Toutefois, du côté des symbolistes, ces dernières prennent un tout autre sens. La démarche dont ces images sont issues témoigne d'une mise en doute du regard scientifique sur le monde et révèle grâce au hasard dont les *Célestographies* sont issues, d'un symbolisme évident de la pensée et de la création. Elles traduisent une volonté de voir au-delà du monde accessible à l'œil nu et à l'œil instrumentalisé, empirique, de capturer l'invisible, entreprise pour le moins surprenante de la part d'un artiste pour le monde scientifique de l'époque. Cependant, capturer l'invisible, Strindberg y parvient d'une manière totalement créatrice et artistique. Il donne à voir des constellations, des cartographies du ciel : l'image des étoiles s'étaient imprimées de par à leur émission, sur la plaque photographique.

En réalité les zones d'ombre et de lumière, les points colorés sont le fruit d'une réaction chimique qui fit apparaître les couleurs, anticipant un tachisme à venir. Elles s'imbriquent les unes dans les autres, produisant ainsi une sorte d'image abstraite, que l'alchimiste interprète comme le reflet d'un univers magique et inaccessible, symbole de la démesure et de la beauté qui nous entoure. Ces *Célestographies* entretiennent, étrangement, des analogies plastiques avec des photographies récemment réalisées en astronomie. Comme le démontre les images ci-dessous, leur ressemblance avec des clichés scientifiques récents de notre univers est surprenante. Des œuvres oniriques obtenues au prix d'un empirisme hasardeux, anticipent-elles les images de la photographie astronomique à venir. Ces écritures *célestes*, seraient parvenues avant l'heure, à apprivoiser la magie des images que peut nous procurer le ciel. Strindberg est visionnaire dans la façon dont il leur attribue un degré supérieur de spiritualité. Pour Strindberg tout est dans tout, et nous pouvons nous interroger, à ce titre, sur le lien qui existe entre le hasard et la réalité.

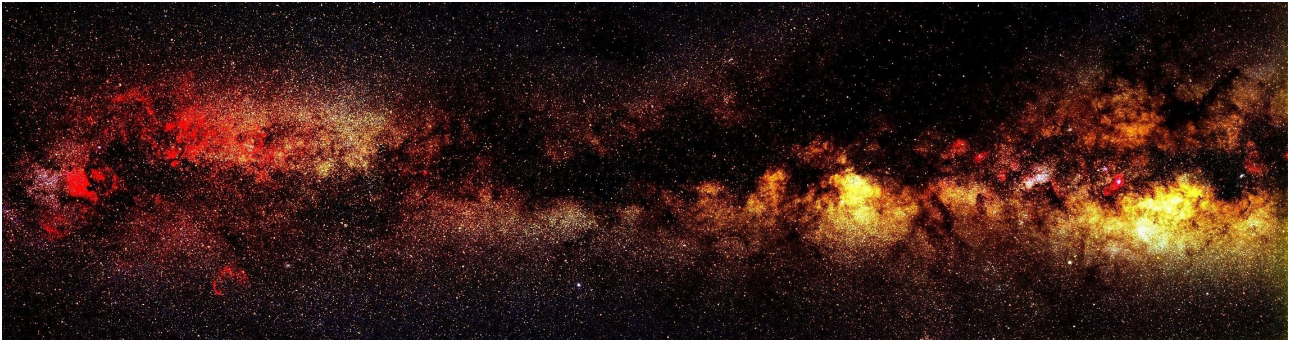


Figure 47 – John Gleason, *La Voie lactée vue de l'hémisphère Nord*, 1998.

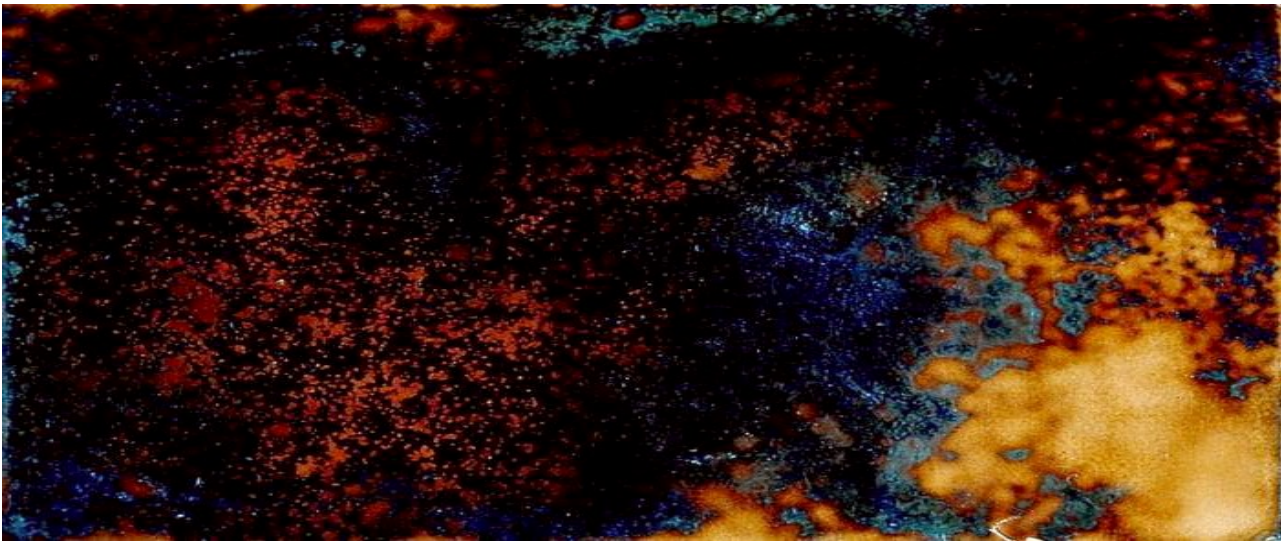


Figure 48 – A. Strindberg, *Céléstographie*, (cat. 74), 1894, 12 x 8 cm, Stockholm, Kungliga biblioteket



Fig 49. *Voie Lactée en direction de la constellation du sagittaire*, télescope VISTA, 2010, Observatoire de l'ESO, Chili



Fig 50. A. Strindberg, *Céléstographie*, (cat. 74), 12 x 8 cm, Stockholm, Kungliga biblioteket 1894.

Strindberg fait une œuvre d'art de la création relevant d'un imaginaire photographique, dont le titre, *Céléstographie*, témoigne à la fois du médium utilisé et de la fantasmagorie matérialisée.

Nous pourrions en comparer la matière ténébreuse et les trouées qu'elles ménagent à des grottes célestes, la grotte étant pour l'artiste, le lieu de toutes les mutations. Strindberg œuvre à l'expression magique et symboliste d'un ordre supérieur, fasciné par les formes qu'il retranscrit à travers un imaginaire inspiré de la nature. Renonçant à la maîtrise technique qui définit pourtant le statut de l'artiste à l'époque, il substitue à l'ordre établi une curiosité exceptionnelle à l'égard des phénomènes naturels. « L'importance des photos strindbergiennes réside, entre autres, en ce qu'elles rendent possible ce genre de double optique où le ciel étoilé et la matière terrestre donnent l'impression de se mouvoir l'un dans – et par – l'autre »³⁹⁴. Le caractère aléatoire de ses explorations techniques confère à ses productions une dimension magique, « ces images n'ont de valeur ni en tant qu'expériences scientifiques, ni en tant que reproductions d'un phénomène naturel ; leur valeur imaginaire n'en est pas moins grande. Si elles nous permettent de comprendre quelque chose, il s'agit, une fois de plus, de l'homme et non du ciel étoilé »³⁹⁵. Pour Strindberg, entre ciel et terre, nous sommes faits de poussière stellaire. Aujourd'hui nous savons grâce à l'astrophysicien Hubert Reeves que c'est précisément le cas³⁹⁶, mais à l'époque, nous pouvons dire que Strindberg en eut l'intuition intime. Il attribua à cette intuition une valeur hautement symboliste. Ces images, ouvrent vers les rêveries de l'infini et du néant, de la particule et de l'élémentaire, vers une méditation sur les relations des éléments qui nous enveloppent. Il s'agit bien d'une écriture céleste, d'un ordre qu'il s'agit pour lui de décoder, lire, un ordre propre à la nature, le reflet de son infini. Invitant à l'art de l'interprétation, « la parenté entre cristal efflorescence et image photographique partiellement fortuite est de l'ordre de l'apparition, participe d'un mystère où le jeu combiné de la nature et de l'artiste produisent un résultat lui-même ouvert à l'interprétation »³⁹⁷. Ésotérique et cosmique, cette image du monde habitera d'autres œuvres artistiques, faisant de la vision symboliste un mystère à interroger.

394 Catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 127.

395 Catalogue du musée d'Orsay, *op. cit.*, p. 124.

396 Comme l'explique l'astrophysicien et écrivain franco-canadien Hubert Reeves dans son ouvrage *Poussières d'étoiles* paru en 1984 aux éditions du Seuil et réédité en 2008, nous sommes tous des poussières d'étoiles, car tous les noyaux des atomes qui nous constituent ont été engendrés au centre d'étoiles mortes il y a plusieurs milliards d'années. La plupart des éléments qui nous composent ou qui nous permettent de vivre, tels le carbone, l'oxygène, l'azote et bien d'autres, ont été créés dans les étoiles.

397 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 125.

- 3. *L'image telle qu'elle se constitue dans l'écriture automatique : pensée de la lumière*

Avec la *théorie du hasard* et la création instrumentalisée, les portraits approchés avec la *caméra merveilleuse* et le caractère parascientifique de la création, il faut établir un lien de parenté entre le symboliste Strindberg et les surréalistes. Breton lui-même le cite aux côtés de Pascal, Nietzsche et Rimbaud dans son Panthéon personnel des hommes illustres³⁹⁸.

Si l'on glisse du mécanisme au machinal, l'automatisme³⁹⁹ s'avère un concept fondamental de la poétique surréaliste. L'invention de l'écriture automatique répond de désirs profondément enfouis car refoulés par la société. Les conditions d'exécution de tels travaux rapides et hors contrôle de la raison, requièrent un état d'entre-deux, entre sommeil et état de veille, parfois produit par la prise de drogue, parfois sous hypnose. L'automatisme ne doit pas être une représentation, il doit échapper à la vigilance de la raison. Dès lors, la photographie, prend une place fondamentale. Actionnée par la médiation d'un mécanisme, d'un automatisme, elle se voit octroyer une place privilégiée. Comme Strindberg, les surréalistes voient en l'appareil photographique un moyen de parvenir à une image incluant puis cultivant du hasard. L'expression même d'"écriture automatique", se prête à la photographie, enregistrement mécanique et automatique, dans lequel, au final, se place un nombre important d'éléments inconscients, qui n'avaient pas été remarqués à la prise de vue. Nous pouvons convoquer le "*punctum*" de Roland Barthes : « le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) »⁴⁰⁰. Ce second niveau de fiction dont parle Roland Barthes fait appel à l'inconscient, à ce qui, en nous, est latent et que le détail va ramener à la surface de la conscience interprétante. Le *punctum*, c'est l'imaginaire qui nous emmène vers un autre regard.

L'image, telle qu'elle advient avec l'écriture automatique, est une forme de photographie, écriture d'une lumière intérieure. « A ce moment, Breton doit faire face à une profonde contradiction : mettre en accord l'idée d'un modèle intérieur avec celle d'une nécessaire action sur la réalité

398 M. Abolgassemi, «August Strindberg/André Breton: A la lumière du hasard objectif », *Le surréalisme et la science*, Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Mélusine n° XXVII, Université de Paris 3, 2007, p. 245. Google Books, site des livres numériques Google, [en ligne] : <http://books.google.fr>. Consulté le 10 janvier 2013.

399 La définition d'automatisme apparaît avec la définition même du surréalisme donnée par André Breton dans le premier *Manifeste du Surréalisme* en 1924 : « automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale [...] ». André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, 1924, in *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1987, p. 328.

400 R. Barthes, *op. cit.*, p. 49.

extérieure. La photographie sera l'un des agents d'une telle réconciliation, en mettant en image l'idée, restée évidemment abstraite, d'automatisme psychique »⁴⁰¹.

Le Surréalisme a plaisir à « détourner les documents, à doter la photographies scientifique d'un sens plus onirique »⁴⁰². Si André Breton fait appel à la science, c'est dans le but de légitimer les théories surréalistes face à la critique. Il ne s'agit donc plus d'obtenir une image essentiellement poétique mais de lui conférer le poids d'une authenticité. La photographie, fusion entre science et inconscience apparaît comme moyen idéal pour légitimer ces théories et refléter l'automatisme puisque, « l'enregistrement photographique en forme la métaphore opératoire »⁴⁰³. La photographie permet de légitimer les processus de la création du hasard et, par là-même, offre une expérience: « la chose est d'importance sous l'angle de l'automatisme: l'image "toute faite", trouvée incarne aussi bien l'automatisme que l'expérimentation de laboratoire avec ses mystères physico-chimiques »⁴⁰⁴. Comme elle a été ainsi comprise par certains symbolistes, la photographie surréaliste formalise une expérience du monde en bénéficiant du label scientifique. Elle devient médium de premier rang en matière d'expérimentation. Elle permet de fonder « un monde qui est déjà perçu comme une image, mais aussi, et surtout, de produire l'expérience de ce monde, de la reproduire même: devenir un lieu expérimental qui permet de conduire le hasard, d'en formuler les enjeux stratégiques et de servir de propédeutique à une vision surréaliste »⁴⁰⁵.

L'étincelle photographiée devient dès lors la métaphore de la trouvaille poétique. André Breton va, à plusieurs reprises, illustrer ses propos par des photographies de Brassai, mais c'est celle du scientifique Étienne Léopold Trouvelot, réalisée en 1888, que Breton fera paraître dans la revue *Minotaure* et qui représentera le mieux l'image de l'automatisme. Dans ce contexte naît la photographie abstraite ainsi définie: « L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique »⁴⁰⁶. L'épreuve de Trouvelot⁴⁰⁷, est la prise photographique d'un éclair déchirant le ciel. Elle paraît mouvante et changeante, comme si les fibres qui constituaient l'éclair se déplaçaient continuellement. La forme est arrondie, comme une spirale, un vortex que seul un photographe particulièrement doué et contrôlant parfaitement la prise de vue a pu réaliser. Ce phénomène naturel devient ainsi « l'image d'un processus qui abrite une idée centrale du Surréalisme, l'idée de l'irrationnel, de l'insolite, de l'incontrôlé »⁴⁰⁸. L'image, comme forme de l'expérience, aussi

401 M. Poivert, « Politique de l'éclair, André Breton et la photographie », *études photographiques n°7*, mai 2000, Société française de photographie, p. 71.

402 P. Edward, *Soleil noir, photographie et littérature*, PUR, 2008, p. 291.

403 M. Poivert, « Image de la pensée », in *La subversion des images, surréalisme, photographie, film, op. cit.*, p. 309.

404 *Ibid.*

405 *Ibid.*

406 A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924, Paris, Gallimard, 1985, p. 49.

407 Cette photographie prise par Trouvelot date en fait de 1888 et est une photographie de laboratoire. Elle est donc réemployée et actualisée, afin d'incarner la pensée de Breton.

408 C. Klingsör-Leroy, *Surréalisme*, Paris, Taschen, 2006, p. 30.

importante que les mystères de la chimie et de la science, figure par excellence l'inspiration surréaliste. La lumière, jaillit de l'image, telle une étincelle photographiée. Elle objective, pour Breton, la rencontre entre la lumière et l'image ; l'atmosphère émanant de l'écriture automatique nimbe des « plus belles images »⁴⁰⁹.

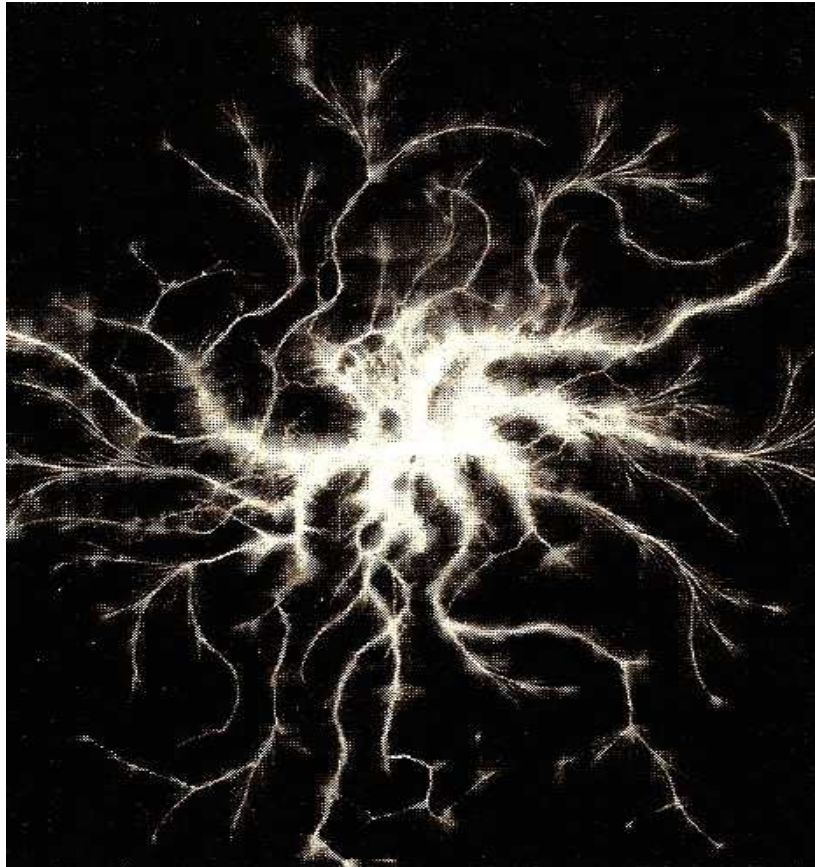


Figure 51 – *L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique*, Photographie titrée et réutilisée par André Breton. Image originale réalisée par Trouvelot, 1888.

Non sans contradiction Breton revendique cette image comme découlant d'une technique du hasard⁴¹⁰ et se rapproche de la pensée symboliste d'August Strindberg quant au « mythe d'une image qui se ferait toute seule »⁴¹¹. En fait, il s'agit, pour André Breton comme pour Man Ray, nous allons le voir, de « conduire le hasard »⁴¹² – une modalité chère aux surréalistes – au bénéfice d'une image qui naîtrait de l'accidentel, un accident que brasserait l'inconscient dans ses tentatives d'interprétation du résultat obtenu.

409M. Poivert, « Politique de l'éclair, André Breton et la photographie », *op. cit.*, p. 73

410 Pour lui, « l'objectivité ici, dans la métaphore de Breton, est indissociable de la subjectivité pure [...] La photographie pourrait à son tour être le médium qui donne à voir instantanément une intériorité qui a trouvé son expression dans une image », in P. Edwards, *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 295

411 M. Poivert, « Image de la pensée », in *La subversion des images*, *op. cit.*, p. 310.

412 *Ibid.*

En cela la démarche surréaliste rejoindrait l'activité de l'imaginaire symboliste. Au niveau de l'utilisation même de l'appareil photographique, c'est d'un usage « symbolique de la photographie dont il est question »⁴¹³. Comme l'explique Michel Poivert, Historien de la photographie, cette image est, pour André Breton, une métaphore mise en image procédant « d'une substitution du référent de l'étincelle électrique par celui de l'opération toute théorique du surgissement de la pensée »⁴¹⁴. André Breton fait une parade à la science en lui substituant une abstraction théorique. L'éclair est l'image de la pensée consciente, qui ne dure qu'un fragment de seconde. Nous pouvons rapprocher cette image abstraite d'une autofiction⁴¹⁵, d'une pensée lucide qui nous traverse comme un éclair tel un autoportrait de la pensée : « la toute-puissance de la pensée dans le savoir, l'illumination qu'elle produit dans l'obscurité de l'existence, mais aussi et surtout la prééminence du langage sur cette pensée »⁴¹⁶. L'image scientifique de l'éclair engendre une métaphore ou image intérieure, elle vient représenter l'irreprésentable⁴¹⁷ : « la seule description que Breton donne de l'image mentale, cette "blancheur" et cette "élasticité", forme une substance que l'image de l'éclair donne parfaitement à voir »⁴¹⁸. Il s'approprie donc une représentation abstraite pour illustrer un phénomène mental n'appartenant pas au langage mais à la vision, la poétique de cette image suggérant un foisonnement de métaphores. Ainsi lorsqu'il choisit de montrer cette image, c'est sa propre pensée, son éclair de conscience et sa propre théorie qu'il légitime.

De même que nous retrouvons communément le phénomène du hasard chez Strindberg et chez les surréalistes, nous pouvons également mettre en parallèle l'expérimentation de la lumière chez Strindberg avec celle du photographe surréaliste Man Ray. « L'essence des choses n'est aucunement liée à leur réalité. Il y a d'autres rapports que le réel que l'esprit peut saisir, et qui sont aussi premier, comme le hasard, l'illusion, le fantastique, le rêve »⁴¹⁹ écrit Louis Aragon en 1924. Réintroduire l'imagination comme reine de la réalité est une ambition surréaliste à laquelle Strindberg aurait pu contribuer. En effet la technique des *cristallogrammes* de Strindberg constitue une révélation, une réalité rehaussée qui retranscrit un sentiment de vie se constituant, en même temps, en une conception documentaire du monde extérieur tel que nous en fait part notre sens visuel. Les

413 *Ibid.*

414 M. Poivert, « Politique de l'éclair, André Breton et la photographie », *op. cit.*, p. 74.

415 L'autofiction photographique inclus nécessairement une volonté de se mettre en scène. La première autofiction photographique est réalisée par Hyppolite Bayard dans son *Autoportrait en noyé* en 1840, soit, avant que les symbolistes ne missent leurs idées à exécution. Mais comme ces derniers s'intéressaient à la photographie et à ses différents procédés, nous sommes tentés de penser que la plupart des symbolistes ont pu voir cette image de la première fiction photographique et qu'ils s'en sont largement inspirés ou du moins, que l'idée était dans l'air du temps. Il s'agit donc d'une mise en scène de sa pensée afin de revendiquer une existence, de faire passer un message visuel de son moi.

416 M. Poivert, « Politique de l'éclair, André Breton et la photographie », *op. cit.*, p. 75.

417 Nous sommes dans la référence à l'Allégorie : représenter par une image concrète ce qui relève d'une idée abstraite.

418 M. Poivert, « Politique de l'éclair, André Breton et la photographie », *op. cit.*, p. 86.

419 L. Aragon, *Une vague de rêve*, Paris, 2006, p. 12 cité par H. Molderings, in *L'évidence du possible*, *op. cit.*, p. 198.

expérimentations de Strindberg pourraient donc permettre de comprendre ce que la conception et l'expérimentation des images lumineuses de Man Ray ont tirés de la démarche strindbergienne, à savoir que photographier par la lumière, c'est photographier son émotion face du monde. Nous sommes en pleine conception symboliste.

Le *photogramme*⁴²⁰ surréaliste consiste à poser directement sur du papier sensible des objets et à les exposer à la lumière pendant quelques secondes. Il répond aux exigences d'une esthétique de la lumière, « il produit un effet : sublimé, rayonnant, presque immatériel »⁴²¹, source de l'émotion optique. Ainsi se constitue le symbolisme d'une vision intérieure se répercutant sur le monde extérieur. Avec ses photogrammes, Man Ray, passe du côté de la dimension freudienne, selon laquelle il existe une réalité que l'esprit transforme et interprète inconsciemment. L'interprétation est primordiale chez Man Ray, dans laquelle, chaque déséquilibre, chaque motif, chaque forme créent une émotion et saisit, dans l'imaginaire le spectateur dans sa surprise: « il s'agit de donner le sentiment qu'au-delà de l'absence de prise de vue, l'image réalisée sans appareil pose sur la toile de fond de l'esprit des objets quotidiens, mais aussi de pures formes lumineuses qui expriment la manifestation de l'activité psychique. Écriture sans langage, le photogramme apparaît aux surréalistes comme une manifestation exemplaires de la magie »⁴²². Le hasard est primordial chez Man Ray car il s'agit de donner le sentiment, qu'à travers les photogrammes, c'est l'esprit qui pose sur la plaque les objets pour en rendre des formes pures et lumineuses, découlant directement de l'inconscient créateur. A cet égard, Man Ray nous plonge dans l'univers scientifico-poétique comme l'avait fait avant lui Strindberg.

420 C'est William Fox Talbot qui est l'inventeur du premier photogramme. Le photogramme consiste à obtenir, sans appareil, des objets placés directement sur du papier photographique.

421 M. Poivert, « Politique de l'éclair, André Breton et la photographie », *op. cit.*, p., p. 45.

422 M. Poivert, « Images de la pensée », in *La subversion des images*, *op. cit.*, p. 310-311.



Figure 52 - Man Ray, *photogramme*, vers 1930

L'objectif est bien d'expérimenter, de faire des rapprochements insolites afin que l'univers et le monde qui nous entoure nous révèle leurs secrets, afin de lever le mystère planant sur chaque chose. Le photogramme est en cela au-delà du réel puisqu'il met en pièce ce dernier. Man Ray tire de l'ordinaire, l'énigmatique et l'inquiétant et parvient à retranscrire l'étrange de l'habituel. Dans ce photogramme la spirale lumineuse se recentrant sur un point précis illustre tout à fait les précipités de l'inconscient en évoquant la double possibilité d'être à la fois figuratif ou abstrait. Le photogramme recourt quoi qu'il en soit à une étrangeté des effets de matière provoquée par la saturation lumineuse qui dématérialise les substances. C'est grâce à la lumière qu'il est permis d'aborder une autre vision du monde, suscitant la rêverie poétique si chère aux symbolistes. Ce photogramme pouvant représenter par sa structure les méandres tournoyant de l'inconscient, l'entonnoir d'un temps introduisant un rythme formel. Non plus un trou noir mais un trou de lumière, une dislocation énergétique jouant entre plénitude et destruction, noirceur et clarté. Ce

photogramme répond à ce qu'exprimera Louis Aragon en 1926 dans *Le paysan de Paris*, « un objet se transfigurait à mes yeux ; il ne prenait point l'allure allégorique ni le caractère du symbole ; il manifestait moins une idée qu'il n'était cette idée même »⁴²³.

Ces différentes conceptions de la réalité alimentent l'une des grandes problématiques de la photographie : une image photographique montre-t-elle la perception du photographe ou est-elle l'image transformée inconsciente de celui qui la saisit ? Le photographe surréaliste se plaçant comme un extra-lucide ouvert sur l'invisible⁴²⁴, qui pratique la voyance. Dans les deux cas cependant, la photographie demeure, consciemment ou non, une image résultant d'une vision et d'un savoir propres. Cette image intérieurement disloquée que rend le photogramme indique bien que c'est le réel lui-même qui se compose en signe et s'ouvre à la signification du vide et du rien, de l'aveuglement et de la lucidité.

- **4. *La nuit est une chambre noire***

Photographier la lumière pour rendre compte de l'univers afin de capter la magie de l'immensité qui nous entoure est immanquablement une entreprise chimérique, une démarche rêveuse et expérimentale. Il y a dans cette photographie une constance de l'obsession du voir. Ces expériences confèrent alors une fonction fictionnelle aux techniques et à l'esprit de la photographie. Réalisées selon des techniques différentes proches de la photographie, ou en tout cas issues de techniques photographiques expérimentales, de telles images ponctuent l'histoire du faire photographique. L'expression de la lumière y est fondamentale puisque, comme le précise Jérôme Thélot lorsqu'il parle de la photographie :

« son essence se décrit comme suit : *une écriture de la lumière* [...] S'écrivant, se faisant graphie, la lumière engendre une image d'elle-même — une photo — qui est différente d'elle [...] S'accomplissant comme écart entre lumière et graphie, conformément à l'écart du monde qui lui donne en effet de s'accomplir ainsi, elle donne à voir ce monde radicalement, elle le donne à voir comme structuré conditionnellement par une différence augurale, et elle exhibe que cette différence est précisément celle à laquelle la lumière doit être visible, à laquelle le monde doit être monde [...] L'apparaître de la lumière auquel est donné le nom de photographie, tel que la lumière ne s'y auto-engendre qu'en s'y différenciant d'avec elle-même, cet apparaître donne à voir non pas les seules images nommées « photos », mais le milieu de

423L. Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, Éditions Le livre de poche, 1966, p. 143. Éditions originale de 1926, Paris, Gallimard

424Cette idée est de Edgard Morin « Extra-lucide, la photographie est ouverte sur l'invisible », in *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, Éditions de Minuit, Paris, 1956, pp. 40-41.

visibilisation auquel, en tant qu'apparaître, il est dû, doit le trait essentiel de sa possibilité comme structure de tout apparaître mondain, et comme essence du monde. La différence entre lumière et graphie — la *photo-graphie* —, en révélant ontiquement⁴²⁵ les photos comme visibles, révèle ontologiquement le monde comme différence, différence fondamentale entre la condition des phénomènes et leur apparition »⁴²⁶.

Révéler par la différence, les phénomènes et leurs apparitions, voilà ce sur quoi il faut désormais se pencher. Il faut tenter de comprendre ces éléments étranges qui nous entourent. Puisque la photographie permet de dépasser les apparences de l'être et du visible, elle pourrait peut-être être apte à prendre et à comprendre, non plus le monde mais l'univers, dans lequel l'homme doit s'épanouir. Photographier les étoiles, les éclairs, photographier la lumière et l'invisibilité du monde, hybrider les techniques afin de brouiller les frontières du visible, tout cela est une manière d'interroger la soi-disante réalité des choses.

L'artiste contemporain canadien Michaël Flomen pourrait être considéré comme le digne descendant du symboliste Strindberg. Artiste de la nuit, il travaille sa photographie tel un alchimiste visuel et tente lui aussi de transformer, en proposant la féerie de la nature. Il nous livre ainsi des abstractions visuelles qui prennent forme dans la nuit et dans la magie de la transformation : « Je pense que dans toutes les formes d'arts, on distille, on ramène le sujet dans ses parties essentielles, on réduit le sujet à son essence la plus pure. Et donc pour la photographie, de toute évidence, une des composante principale est la lumière et aussi ce qui transporte la lumière et ce qui la reflète. C'est là que tout devient minimal, que l'on peut dire qu'une photographie est abstraite »⁴²⁷.

Faisant appel au spectateur, cette photographie sollicite l'œil, l'imagination, elle joue avec le regard, se perd dans les méandres de l'esprit. Explorant des états de conscience, des cheminements poétiques, Flomen pense à son tour les matières photographiques. Explorant la nature, son œuvre photographique est une réflexion sur la relation entre dispositif documentaire et magie de l'image. L'abstraction de l'image se manifeste dans l'intense luminosité des éléments naturels. Il tire ainsi parti d'une technique qu'il s'est appropriée afin d'exprimer une vision personnelle de l'obscurité.

425 Ontiquement renvoi à ce qui relève de l'existence concrète. Heidegger appelle ontique ce qui se restreint à l'étant au lieu de l'être. L'oubli de la question de l'être en est parvenue au point qu'on ne pense plus aucune différence entre les deux et que l'être n'est plus pour la métaphysique qu'un concept vide. In [http://fr.wikipedia.org/wiki/Ontologie_\(philosophie\)#L.27ontologie_fondamentale_de_Heidegger](http://fr.wikipedia.org/wiki/Ontologie_(philosophie)#L.27ontologie_fondamentale_de_Heidegger). Consulté le 18 mai 2014.

426 J. Thélot *op.cit.*, p. 37-40.

427 M. Flomen, *La nuit est ma chambre noire*, film réalisé par André Cornellier, Montréal, Canada, production UMA, La Maison de l'image et de la photographie, 2008.



Figure 53 – Mickael Flomen, *Littoral zone*, 2010

A l'aide d'immenses feuilles de papier photographique directement exposé aux étrangetés de la nuit, Flomen est fasciné par les éléments et cherche à capturer, par un procédé expérimental, l'intuition d'une réalité parallèle. Ses photographies sont réalisées, comme l'avait déjà fait Strindberg en son temps, sans appareil photographique en exposant ses plaques à la lumière de la lune. Les substances s'y rencontrent et s'y impriment en négatif. L'artiste réalise des images dans l'ombre noire de la nuit, à travers une activité solitaire et mystérieuse. Il s'inscrit dans la lignée symboliste de par l'exploration d'univers qui nous dépassent. Il tente de comprendre les forces supérieures qui nous entourent : « un niveau de spiritualité existe. Mais nous nous sommes éloignés très loin de la nature. Nous ne percevons plus les énergies, la magie qui se retrouve dans la nature. Alors j'ai voulu créer une interprétation visuelle de ces énergies pour les dévoiler, pour que les gens puissent les percevoir »⁴²⁸.

Mickaël Flomen désigne ainsi ce dont le monde, la matière et l'organique sont constitués. Il photographie la poussière d'étoile, la froideur de la neige, la lumière des lucioles, l'ancre de la rivière. Il avance en aveugle afin de mieux voir, mieux révéler. Cette immensité cosmique, passe par des procédés photographiques qui se révèlent à travers les « énergies dans la nature dont nous sommes conscients mais qu'on ne voit pas »⁴²⁹, le sujet de ses photographies se situant quelque part entre « ces énergies invisibles et la matière »⁴³⁰. Le poète canadien Denis Samson, à tiré des liens de ces abstractions dans l'ouvrage poétique *Dormance et métamorphoses de l'œil* :

428 *Ibid.*

429 *Ibid.*

430 *Ibid.*

« Doucement,
le silence se fait chair

la terre se mélange au fleuve,
le fleuve se mélange au ciel

et c'est seulement
la surface des choses.

Dans la nuit des yeux
rampent des étoiles
d'une clarté profonde.»⁴³¹



Figure 54 – Mickaël Flomen, *Contact*, 2001.

431 D. Samson, M. Flomen, *Dormance et métamorphoses de l'œil*, Québec, Éditions J'ai VU, 2005, p. 33.

Ainsi sommes-nous confrontés en permanence à la multitude de phénomènes que nous ne voyons pas mais dont nous connaissons néanmoins l'existence. Ces images font de nous les spectateurs d'un nouvel univers cosmique voire sismique, cet inconnu et inquiétant qui déclenche un imaginaire fécond en montrant l'existence fascinante des éléments constitutifs. Flomen réalise ainsi des photographies expérimentales pour capturer des images poétiques. Les phénomènes insaisissables à l'œil nu sont néanmoins étalés par la photographie. Sensation étrange que ces particules lumineuses qui nous entourent sans cesse sans que nous ne nous en apercevions. Il s'agit bien ici de processus physiques imperceptibles que l'artiste met en œuvre, ouvrant les vannes à tout un imaginaire visuel. C'est une mise en œuvre du presque rien, de la vie qui nous entoure et des changements de la matière, une structure de l'invisible. Mickaël Flomen photographie ainsi la nature dans sa simplicité et son invisibilité.

Ce "rien" dont sont constituées les choses ouvre la voie à une quantité d'interprétations et de projections. Pour l'homme occidental, ce "rien", ce vide, n'est pas concevable. Une certaine vérité habite les photographies de Flomen, une puissance visuelle, une puissance esthétique. Nous mesurons avec lui à quel point le vide est un plein, « je m'intéresse à la genèse de l'univers, je m'intéresse à la condition de notre planète dans le cosmos, je veux provoquer la réflexion chez les gens. Qui sommes-nous? Que sommes-Nous? Où sommes-nous? Que faisons-nous? »⁴³², questionnement qui n'est pas sans rappeler celui dont Gauguin titra un tableau : *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*⁴³³



Figure 55 – Mickaël Flomen, *Fragile*, 2007.

432 M. Flomen, *La nuit est ma chambre noire*, op. cit.

433 Cette œuvre de Paul Gauguin est réalisée en 1897-1898

A travers les différentes démarches artistiques, nous venons de voir que la photographie a cette faculté de faire éclater le discours sur la raison grâce à l'irruption de l'imaginaire. Nous pénétrons véritablement dans la projection de l'acte de voir. La photographie, servirait donc, de passage, à transmettre un message visuel sur le monde. C'est ce message qui, par le biais de l'image, serait une vérité parmi d'autres. L'image photographique ne nous montre pas une simple représentation du monde, elle en est un questionnement. Elle est en plus d'être une interprétation, une reconstruction du réel. D'où peut-être sa parenté avec la rhétorique du divin : « révéler », « développer », « créer »... C'est une nouvelle façon de fabriquer le monde et de manipuler la lumière. Cependant, comme l'affirme Serge Tisseron, il ne s'agit pas de se prendre pour Dieu car « révéler une image du monde n'est pas révéler le monde lui-même ! Mais le propre de l'imaginaire photographique est de confondre les deux »⁴³⁴.

Servant aussi bien le domaine de la science que le domaine de l'esprit, la photographie n'a pas besoin « d'être surréaliste pour être surréaliste »⁴³⁵, cela signifiant qu'elle atteint par le trouble du réel un haut degré d'intimité, une projection, voire une émanation du moi. Ainsi met-elle le réel à distance afin de mieux nous le révéler. Et, si jusqu'à présent nous avons vu l'influence qu'a eu la photographie scientifique sur l'imaginaire symboliste, il s'agit désormais d'aborder plus directement la photographie faite par les symbolistes. Ce qui était intuition devient manifestation. Cela pose directement des problèmes d'ordre esthétique. La photographie peut-elle transcender l'outil ? A-t-elle le pouvoir de se tourner vers un art de la vie en métamorphosant la vision de l'œuvre ?

La chambre noire des symbolistes se fait, d'une part plus assumée et, d'autre part, permet à certains artistes de passer au-delà des apparences. En décroissant la photographie des autres arts – par hybridation –, ces derniers sont précurseurs d'une photographie plasticienne.

434 S. Tisseron, *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient, op.cit.*, p. 61.

435 P. Edwards, *Soleil noir, op. cit.*, p. 293.

PARTIE II

Au-delà des apparences.

L'univers photographique symboliste.

Les symbolistes nous proposent de passer outre les apparences, même s'il n'est pas aisé, selon Aurier, de trouver les vérités qu'elles cachent derrière, car « il serait peut-être téméraire d'affirmer que nous avons tous une vision parfaite de cette réalité idéique, que nous savons tous lire nettement, à travers les apparences, les radieuses Vérités qu'elles signifient »⁴³⁶. Il est du rôle de l'œuvre d'art symboliste d'en opérer la traduction afin que ces vérités prennent forme aux yeux de tous. C'est « dans l'art ainsi compris, continue Aurier, la fin n'étant plus la reproduction directe et immédiate de l'objet, tous les éléments de la langue picturale, lignes, plans, ombres, lumières, couleurs, deviennent, on le comprendra, les éléments abstraits qui peuvent être combinés, atténués, exagérés, déformés, selon leur mode expressif propre, pour arriver au but général de l'œuvre : l'expression de telle idée, de tel rêve, de telle pensée »⁴³⁷. L'œuvre symboliste ne doit pas être réaliste mais vivante et novatrice. Il est donc nécessaire, voire capital, que les manières et les styles pour y parvenir soit différents d'un artiste à l'autre. Certaines œuvres explorent déjà les limites de la représentation pour annoncer les débuts de l'abstraction, leurs auteurs tâchant d'extraire l'essence des choses et des êtres pour en extraire l'essentiel. Afin d'y parvenir, l'artiste met à profit et invente un nombre infini de techniques, quitte à les hybrider pour percer à jour les abîmes de l'âme et atteindre leur objectif. Il n'est pas étonnant que la photographie ait un rôle majeur à jouer. Non seulement, elle se prête à l'expérimentation, étant elle-même une technique hybride, mais elle obéit à l'impératif spirituel qui consiste à investiguer toujours plus loin le champ des apparences. Particulièrement sensibles à la dématérialisation du réel et de ses codes, les symbolistes tentent d'en explorer les manifestations, d'en révéler les substances. C'est l'essence qui doit être rendue dans l'œuvre et non la chose elle-même. La fusion des moyens est une voie privilégiée pour y parvenir. Les symbolistes, en recourant aux procédés photographiques ne reproduisent pas seulement une vision mentale mais interrogent aussi notre vision sur le sens de la représentation. Ainsi la photographie comprise par le symbolisme est-elle soumise à différentes variations et différents phénomènes d'apparition qui ne peuvent que

436 J-A Aurier, *op. cit.*, p. 56.

437 *Ibid.*

modifier nos perceptions. La théâtralité photographique procède à la recherche du sens.

La photographie, de par sa nature entretient le domaine des apparences que l'esthétique donne pour « l'aspect sous lequel un objet se manifeste, en tant que cette présentation se distingue de la chose manifestée ainsi. Ce sens général peut prendre des nuances diverses, selon qu'il s'agit d'un phénomène, ou bien d'une présentation trompeuse, c'est-à-dire d'une illusion, ou bien enfin d'une présentation entraînant une certaine adhésion du jugement, c'est-à-dire d'une vraisemblance »⁴³⁸. La réhabilitation des apparences par les symbolistes est motivée par le « caractère esthétique [que l'art] leur confère, tandis que la réalité serait généralement anesthésiante. On a même pensé que l'irréalité elle-même serait un caractère de beauté »⁴³⁹. Il ne s'agit donc pas d'opposer l'être au paraître, mais, bien au contraire de rechercher l'être dans le paraître, le sens à travers l'expérience visuelle. L'apparence chez les symbolistes reflète ainsi l'aspect de la chose ou la manière d'exister de cette dernière. La photographie, contrairement à ce que nous pouvons penser, ne rend pas la réalité absolue mais s'emploie à la voiler pour réconcilier l'être avec son image. C'est à cette conclusion que parvient également Francis Wey, dans l'article intitulé "De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts" et publié en 1851 par *La Lumière*, la revue de la Société Héliographique. Wey remarque « que tout comme un visage humain change sans cesse d'aspect dans le regard de son voisin et ne se forme qu'à partir d'un grand nombre d'images intérieures, l'objectif de l'appareil photo ne propose qu'un nombre d'images concurrentes d'un être humain. Par leur effet elles divergent tant les unes des autres que, pour quelqu'un qui n'aurait jamais vu le modèle en réalité, il est même souvent impossible de reconnaître une seule et même personne, qu'elle ait été photographiée à des moments différents ou dessinée par plusieurs artistes »⁴⁴⁰. Le Symbolisme impose l'idée que la photographie est l'émanation lumineuse du réel qui transcende les choses et que l'image photographique, matérielle et intelligible, répond d'une intelligence et de la cohérence entre intériorité et extériorité, spiritualité et tangibilité.

Notre seconde partie va donc s'intéresser à la récupération technique de la photographie par les symbolistes et à l'usage qu'ils en ont fait. Si la première partie a privilégié l'influence de la photographie scientifique sur leurs créations, la seconde met en valeur l'entreprise photographique symboliste quant à métamorphoser l'œuvre et créer du mystère. L'obscurité doit révéler le monde des apparences recherchant une synthèse esthétique. L'art symboliste exprime un besoin fondamental en cette période d'introversión, celui de se tourner vers la vie via la renaissance de

438 E. Souriau, *op. cit.*, p. 141.

439 *Ibid.*, p.142

440 F. Wey, « De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts », in *La Lumière*, vol. I, 9 février 1851, cité dans *L'évidence photographique, op.cit.*, p.23.

l'être ; « ce qui caractérise le Symbolisme, c'est la passion du mouvement au geste infini, de la Vie même, joyeuse ou triste, belle de toute la multiplicité de ses métamorphoses, passion agile et protéenne, qui se confond avec les heures du jour et de la nuit, perpétuellement renouvelée, intarissable et divers comme l'onde et le feu, riche du lyrisme éternel, prodigue comme la terre puissante, profonde et voluptueuse comme le MYSTÈRE »⁴⁴¹. La photographie comprise par le Symbolisme se fait manière d'évoquer et d'interpréter. Elle sera l'instrument par excellence du rêve et de la suggestion, percera la pensée, mettra en scène les états d'âme. En cela, elle s'impose chez certains symbolistes comme le médium idéal pour basculer de la réalité à la fiction. De même, les transformations opérées sur la réalité, donnent « aux gens le souvenir de quelque chose qu'ils n'ont jamais vu »⁴⁴². La photographie ne sert pas à expliquer ni décrire, mais suggère. Elle est souple et docile à utiliser comme à réaménager, elle se laisse détourner de sa valeur de preuve par l'image pour procurer une épreuve de l'imaginaire. Les symbolistes la mette ainsi au défi de rendre l'impression, la charge poétique, l'effervescence spirituelle recherchées. Ce même concept traversera la photographie contemporaine pour toucher la photographie plasticienne. Marc Tamisier, auteur de *La Photographie Contemporaine* l'explique clairement:

« En affirmant, dans sa plastique même, le réalisme comme un simple effet, la photographie contemporaine critique jusqu'en ses présupposés les plus fondateurs, cette idée d'un décalage photographique. Bien plus, en affirmant, par la force de la globalité et de la dispersion de sa surface, son objectivité d'image, elle interdit la croyance en une adhérence du réel et impose la certitude d'une facticité visuelle, à la fois artifice et irréductible. Dans un sens la photographie se trouve alors libérée du poids de l'illusion réaliste et des usages qu'elle fondait. Perdant ce que l'on tenait pour sa spécificité, elle s'ouvre en même temps à l'hybridation et à la contagion par tous les arts et toutes les idées, ne subsistant qu'à titre de procédés dont le photographe semble pouvoir faire usage sans compte à rendre »⁴⁴³.

La réflexion à venir, se penche donc sur la contamination de l'art photographique par les autres arts. Nous verrons comment l'expérimentation de ses possibilités esthétiques sera sciemment utilisée pour devenir une structure réflexive ? En intégrant d'autres formes artistiques cet art se leste de significations. En devenant surface projective de la représentation de soi elle révèle sa double nature : « aussi bien icône qu'index, image mise en scène que trace accidentelle »⁴⁴⁴. Dans un

441F. Vielé-Griffin, « Le Symbolisme », cité dans *La Phalange*. 15 janvier 1907. Cité par Guy Michaud in *La Doctrine Symboliste (documents)*, Paris, Librairie Nizet, 1947, p. 104.

442Ch. Morice, "Réponse à une enquête (1891)", cité dans J. Huret par *Enquête...*, p. 85. *Ibid.*, p. 74.

443M. Tamisier, *op. cit.*, p. 143

444S. Slanina, « La négation de la ligne », in *L'évidence du possible, op. cit.*, p. 27.

premier temps nous mettrons en avant une utilisation hybride des techniques dans laquelle nous ferons un parallèle entre le symboliste Fernand Khnopff et le photographe contemporain Keith Cottingham, tout en continuant d'observer la filiation avec l'art photographique surréaliste. Nous nous pencherons ensuite sur la vision de l'inexactitude et le rejet du réalisme formel, observés chez les symbolistes dans le but de tendre vers un nouveau système de représentation du monde à même d'évoluer et de s'adapter à la photographie contemporaine. Loin de rejeter la théâtralité de l'image photographique, nous examinerons comment les photographies symbolistes, grâce à l'invraisemblance temporelle et un "surcroît de théâtralité", ont assumé totalement l'illusion photographique. Ils accordent dès lors une place déterminante à l'interprétation de l'instant dramatique. L'intimité du corps mise en scène dans la chambre noire symboliste, conclura cette partie et interrogera sous cet angle la résurgence et l'appropriation de figures légendaires ou mythiques. Seront passés en revue les corps-écran d'Ophélie et de Salomé pour en découdre avec la vision pétrifiante de Méduse, allégorie symboliste, s'il en est, de la photographie car combinant à l'extrême le tragique et l'irréversible.

Chap. 1

Ignorer les frontières

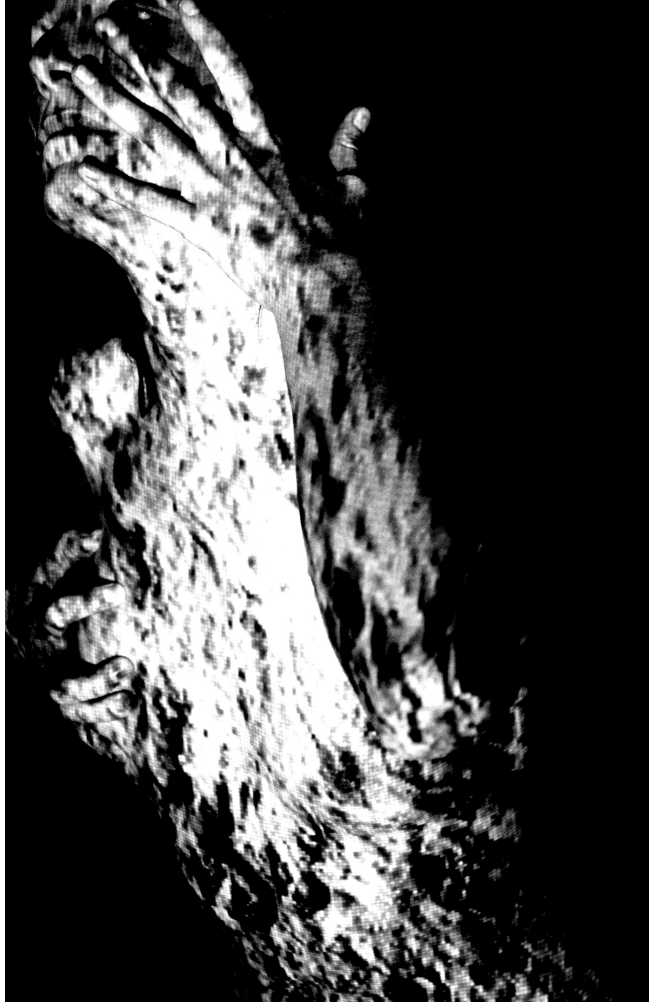


Figure 56 – Sans-titre, série « Les spectres », 30 x 40 cm, 2013

« Le spectre photographique, en passant par la défiguration, l'interrogation de l'ordre du visuel et sa construction initiale en vue d'un nouvel l'ordre de récit, d'une nouvelle fiction. Résulte d'une « osmose étrange, labyrinthique, du réel et de l'imaginaire, dont l'équivalent le plus proche paraît être le récit du rêve ou, plus précisément, avant même que le rêveur ne normalise déjà son rêve en le racontant, ce rêve même et ses "hiéroglyphes", le "rébus" du rêve »⁴⁴⁵. (Extrait du Chapitre 4).

445 D. Arasse, *op. cit.*, p. 134.

A/Hybridations

- 1. *Effacer les frontières techniques de l'œuvre*

Le livre de chevet des symbolistes fut *Le Monde comme volonté et comme représentation* de Arthur Schopenhauer, dont la traduction avait été publiée par Burdeau en 1888 :

« Le monde est ma représentation. — Cette proposition est une vérité pour tout être vivant et pensant, bien que, chez l'homme seul, elle arrive à se transformer en connaissance abstraite et réfléchie. Dès qu'il est capable de l'amener à cet état, on peut dire que l'esprit philosophique est né en lui. Il possède alors l'entière certitude de ne connaître ni un soleil ni une terre, mais seulement un œil qui voit ce soleil, une main qui touche cette terre ; il sait, en un mot, que le monde dont il est entouré n'existe que comme représentation, dans son rapport avec un être percevant, qui est l'homme lui-même. [...]

Aucune vérité n'est donc plus certaine, plus absolue, plus évidente que celle-ci : tout ce qui existe existe pour la pensée, c'est-à-dire, l'univers entier n'est objet qu'à l'égard d'un sujet, perception que par rapport à un esprit percevant, en un mot, il est pure représentation. Cette loi s'applique naturellement à tout le présent, à tout le passé et à tout l'avenir, à ce qui est loin comme à ce qui est près de nous ; car elle est vraie du temps et de l'espace eux-mêmes, grâce auxquels les représentations particulières se distinguent les unes des autres. Tout ce que le monde renferme ou peut renfermer est dans cette dépendance nécessaire vis-à-vis du sujet et n'existe que pour le sujet. Le monde est donc *représentation*»⁴⁴⁶.

Fidèles à cette philosophie, les symbolistes s'attachent à représenter le monde, non comme il est, mais en réhabilitant sa représentation et ses apparences. L'irréalité ne s'oppose plus à la réalité, l'œuvre présente une synthèse esthétique soumise aux variations subjectives de l'être dans son rapport au monde. Il ne s'agit pas de voir ce qui est, mais bien de concevoir que ce qui est, dépend de l'instance du regard. Chaque chose peut donc être perçue différemment d'un individu à un autre relativement à la manière dont chacun observe la réalité, par conséquent interprétée. Il existe donc autant de mondes et de réalités changeantes, qu'il existe de sujets doués de pensée : « par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait »⁴⁴⁷. Voilà ce qui caractérise la pensée symboliste qui incorpore la création. Toute création symboliste doit être indirecte, suggérer au lieu de dire, symboliser au lieu d'expliciter. L'œuvre

446 A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduction par Auguste Burdeau, Paris, Librairie Félix Alcan, 6^e édition, 1912, Tome 1, p. 2-5. Édition originale Brockhaus, Leipzig, 1819.

447 C. Chassé, *Le mouvement symboliste dans l'art du XIX^e siècle*, Paris, Librairie Floury, 1947, p. 46.

symboliste est à déchiffrer, elle évoque plus qu'elle ne décrit. Gustave Moreau ne conseille-t-il pas « ne luttez pas de "vérité objective" avec la nature et ne croyez pas égaler les effets de la lumière. L'art, même très objectif, est appuyé sur la réalité, on le transpose parfois »⁴⁴⁸. « La vérité photographique, continu-t-il, n'est qu'une documentation, un renseignement »⁴⁴⁹. La photographie ne dit pas la vérité mais renseigne sur le réel. Autrement dit, elle offre un recours au besoin d'expression.

L'utilisation de la photographie va permettre aux symbolistes d'hybrider des techniques et de donner naissance à des œuvres particulièrement étranges, non dénuées de poésie, proches des images surréalistes à venir. Le but vise, chez une part des symbolistes à effacer les frontières techniques des œuvres, à créer un trouble dans la lisibilité des constituants de l'image, à renforcer le caractère bizarre qui peut sourdre du rapprochement entre réalité et fiction, à donner à la figure humaine un aspect éthéré, proche de la dématérialisation.

Les peintres vont alors croiser ou tester des techniques. Gauguin se servira par exemple du monotype, procédé proche de la photographie et particulièrement du daguerréotype, qui fonctionne par impression unique et donne une empreinte inversée du sujet représenté sur la plaque qui sert de matrice.

« Forme hybride faisant appel au dessin et à l'impression, le monotype correspond au transfert d'un dessin ou d'une peinture d'un support sur un autre. Au cours de cette opération, seul le pigment utilisé devient à l'aide d'un solvant le véhicule de l'image, sans qu'une structure physique en relief participe à l'impression. Proche de l'empreinte, et présentant peu d'intérêt pour la diffusion puisqu'il ne permet de tirer qu'un nombre très limité d'épreuves, le monotype participait essentiellement d'une dématérialisation de la peinture par l'impression, qui y introduisait un élément de hasard supplémentaire et en accentuait l'imprécision. Degas notamment, avec ses monotypes de 1890-1891, avait précédé Gauguin dans cette voie. En généralisant plus tard cette pratique, qu'il transformera en créant de façon empirique le dessin-empreinte ou encore en pratiquant l'impression directe sur papier à partir de sculptures préalablement encrées, Gauguin inaugurerait une forme de création spontanée où l'indécision et le flou intervenaient »⁴⁵⁰.

Paul Sérusier, tâchant d'établir une hiérarchie sur la base de l'intelligence en art plaçait Gauguin et les symbolistes dans le domaine de l'imagination, « stade intermédiaire entre la sensibilité et la

448 G. Moreau, cité par C. Chassé, *Ibid.*, p. 46.

449 *Ibid*

450 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 147

cérébralité pure »⁴⁵¹. Comme nous l'avons vu précédemment, l'artiste symboliste Mieczyslaw Jakimowicz obtient, grâce aux mélanges empiriques des techniques, des œuvres fusionnant photographie et dessin, forgeant une étrangeté fantomatique, une représentation sans fondement matériel. La subtilité de cette démarche demeure dans le fait que l'imprécision photographique et graphique reste impénétrable. Gustave Moreau pour sa part exprime ses fantasmes en combinant peinture tachiste et parfois matiériste des fonds et précision graphique du motif au point de se qualifier lui-même d'ouvrier technicien : « lorsque le peintre (Moreau) se définit comme un "ouvrier assembleur de rêve", il emploie un terme technique étranger au domaine de l'art, puisqu'il fait référence au montage des différentes parties d'une machine. Cette image d'une extraordinaire modernité porte en elle une définition de l'artiste où la faculté créatrice repose moins sur la volonté consciente que sur une démarche permettant de sauvegarder les qualités propres à l'imaginaire »⁴⁵².

Eugène Carrière peint de son côté des œuvres à l'huile dont l'aspect monochrome aux teintes sépia rapprochent du calotype. Leurs lignes courbes et flottantes dirigent une danse des corps qui fait songer au mouvement des fluides. Félicien Rops quant à lui, se familiarise à l'héliogravure dans le désir de confronter le travail manuel à l'activité machinique :

« les trucages auxquels se livrait Rops, dont on connaît la curiosité pour les procédés de photogravure, pourrait bien révéler autre chose que la recherche de facilité qu'on a trop souvent voulu y voir. L'usage abondant – et dissimulé pour des raisons commerciales évidentes – qu'il fit de l'héliogravure, représente un détournement esthétique de ce qui au départ est strictement une technique de multiplication de l'image. L'héliogravure, procédé dans lequel l'œuvre est reproduite sur métal par report photographique, était utilisée par Rops afin de transférer ses dessins sur cuivre [...] Il consigna ses expériences dans plusieurs manuscrits, regroupés sous le titre *d'Omniana artistique*, confrontant pratique artisanale et reproduction industrielle. Le paradoxe de cette position est qu'elle conduit, à partir d'un dessin original, à utiliser la reproduction photochimique comme point de départ à la recreation d'une œuvre où l'intervention de la main garde une part essentielle. Elle institue donc en méthode créatrice un savoir-faire que l'on estimait être du ressort du technicien de l'impression et non de l'artiste »⁴⁵³.

Chacun de ces artistes recherche, à travers l'abolition des frontières entre techniques, une singularité artistique, écho énigmatique et introspectif d'un imaginaire de l'isolement. Dans cette optique, la photographie fonctionne comme « une machine à capter plutôt qu'à représenter. Capter des forces,

451 C. Chassé, *op. cit.*, p. 196.

452 *Ibid.*, p. 47.

453 *Ibid.*, p. 152.

des mouvements, des intensités, des densités, visibles ou non ; non pas représenter *le* réel, mais produire et reproduire *du* visible (non *le* visible) »⁴⁵⁴. Ainsi le monde des formes ne se rattache-t-il plus à une quelconque matérialité. Cette voie novatrice, fruit d'une alchimie sophistiquée, confère apparence à l'immatériel. Les symbolistes impliquent la photographie dans leurs processus créatif afin de concocter un style artistique propre. « La photographie a largement contribué à libérer la peinture de son obligation de représenter fidèlement le monde »⁴⁵⁵. Si le mouvement ne peut se classer selon un style bien défini, c'est justement parce que ce qui rassemble les symbolistes c'est une même volonté « d'échapper aux contingences déterminant l'œuvre d'art »⁴⁵⁶. Cette transgression des frontières techniques engendre donc une dématérialisation de la peinture qui aspire à l'impression et à l'indifférenciation matérielle de la création. Le goût est à l'impression et à l'indifférenciation matérielle et technique et, comme le confient ces mots, « il y a un moment fatal où un art se transforme pour prendre les qualités des arts voisins. C'est à ce moment que les esprits courts et étroits crient à la décadence »⁴⁵⁷. Apparences hybrides pour une pensée hybride, où les possibilités techniques doivent se conjuguer à l'imaginaire, à contre-courant d'une pensée matérialiste. Ce phénomène d'hybridation des codes qui substitue l'effet et la perception au primat d'une pureté technique, est d'une importance capitale, déterminant en tant que réaction contre la tentative de liquider la "valeur de l'esprit" pour reprendre les termes de Paul Valéry⁴⁵⁸. En hybridant la photographie reléguée au rang d'outil mineur, méprisée parce que mécanique, modeste par rapport aux autres techniques, les symbolistes entendent bien défendre une prise de position esthétique. Cette implication esthétique de la photographie dans l'art symboliste se réalise grâce à la convergence de différentes pratiques, à l'invention d'astuces, de recettes, et au métissage des médiums, ce qui suppose au final un solide sens de l'unité par la diversité. Nous abordons, ici, un domaine propre à la photographie plasticienne au sujet de laquelle Dominique Baqué expliquera : « [la photographie plasticienne], celle qu'utilisent les artistes, celle qui ne s'inscrit pas dans une histoire supposée pure et autonome du *médium* mais, tout au contraire, vient croiser les arts-plastiques, participant ainsi de l'hybridation généralisée des pratiques, du décroisement toujours plus manifeste des champs de production »⁴⁵⁹. L'expression de l'idée s'accommode donc d'un certain chaos technique induit par l'intuition, le pressentiment et l'imagination. Qu'importe la manière d'y parvenir si au final l'œuvre expose l'être dans sa complexité. La notion de mobilité est

454 A. Rouillé, *op. cit.*, p. 38

455 A. d'Hooghe, « Une histoire de malentendus », in *Autour du Symbolisme*, *op. cit.*, p. 11.

456 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 145

457 G. Moreau, *Écrits sur l'art*, Éditions Peter Cooke, Fontfroide, 2002, t II, p. 258.

458 P. Valéry utilise ce terme dans l'ouvrage *Regards sur le monde actuel*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, date de parution 1931.

459 D. Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Éditions Du Regard, 1998, avant-propos

inhérente Symbolisme dans la mesure où le sentiment de vague à l'âme ne peut s'enfermer dans des contours précis, si ce n'est s'épancher au gré d'une indétermination et d'une imprécision techniques propres à traduire les frémissements des passions et le mouvement de l'âme. Le dynamisme généré par les moyens plastiques s'ingénie à figurer les fluides, les ondulations, les spectres de la mémoire. Pas de profil arrêté, mais un flou stimulant l'émotion. L'image mentale, les pensées et les qualités morales ne se manifestent donc qu'à partir d'équivalents formels, lesquels supposent chez le spectateur une aptitude à percevoir des correspondances. Ainsi la photographie impliquée dans les œuvres symbolistes doit-elle être, pour reprendre Sérusier, « un moyen de communication entre les âmes »⁴⁶⁰. Et Maurice Denis d'ajouter que même la photographie d'un primitif suffisait, « dans le désordre et le tumulte de la vie, à rappeler ce qu'est notre âme et que ses geste étaient sublimes »⁴⁶¹. L'impression fugitive doit trouver forme, ce en quoi excelle la photographie qui intègre dès lors le panel des techniques de communication avec l'esprit. Comme le note Régis Durand dans *La part de l'ombre* : « la vision et l'appareil qui permet d'en enregistrer une trace, deviennent les instruments d'analyse privilégiés d'une pensée hybride, avatar de l'idéalisme platonicien certes, mais suffisamment marquée par le siècle matérialiste pour accorder la plus grande importance aux dispositifs technologiques [...] S'il est possible de savoir quelque chose sur la relation de la photographie avec le réel, ce ne sera donc sans doute pas en recueillant des témoignages, mais plutôt en interrogeant le dispositif photographique à un moment donné de son histoire »⁴⁶².

L'œuvre photographique de Fernand Khnopff est représentative de cette conception inédite de l'être au monde et de l'exister, c'est à travers elle que nous allons maintenant interroger la photographie en tant que modèle cohérent de la pensée symboliste.

- **2. Paradigme de la représentation du visible : Memories.**

Capter les impressions, capter l'être dans son intériorité, éviter d'en représenter l'aspect physique à des fins de reproduction littérales, mêler le photographique à d'autres techniques afin de brouiller les frontières du visible, c'est ce que fit Fernand Khnopff. Peintre symboliste de père autrichien, venu s'installer en Belgique, il est aussi le protagoniste de photographies rehaussées et retravaillées au dessin. Lorsqu'il fit construire sa villa, il y fit inscrire la devise suivante : "On n'a que soi". Contrairement à ce que l'on a pu avancer, la photographie ne lui sert pas tant de document

460Sérusier est citer ici par Charles Chassé, *op. cit.*, p. 135.

461M. Denis, « Notes sur la peinture religieuse », in *L'Art et la Vie*, octobre 1896. Cité par Charles Chassé, *Ibid.*, p.138.

462Régis Durand, *La part de l'ombre, essais sur l'expérience photographique*, Paris, Éditions La Différence, 1990, p. 15-16.

que de motif reproductible. Elle est alors pour lui une sorte de paradigme de la représentation, offrant un ancrage dans le réel pour mieux le fictionnaliser. Il s'agit donc d'une stratégie d'appropriation du visible à des fins oniriques. La représentation se veut mentale, abstraite, comme hors de portée. La photographie est une médiation qui introduit à la méditation, loin de « le ramener à la stricte figuration des apparences, au visible, elle va, au contraire, l'en libérer »⁴⁶³.

Comme l'explique Rodolphe Rapetti à propos des différentes versions photographiques des *Lèvres rouges* en 1897,

« Fernand Khnopff appose ainsi des retouches de couleurs sur une reproduction photographique d'un de ses dessins. Non seulement le processus de création échappe ici à la codification habituelle par le cumul de deux techniques distinctes, mais l'œuvre semble se dérober au regard qui rechercherait la trace de l'artiste, par la confusion introduite entre graphisme et peinture, entre touche et impression née du bain photographique, la couleur demeurant volontairement immatérielle, indécise, comme dans une aquarelle insolée qui s'efface peu à peu sous l'action du temps »⁴⁶⁴

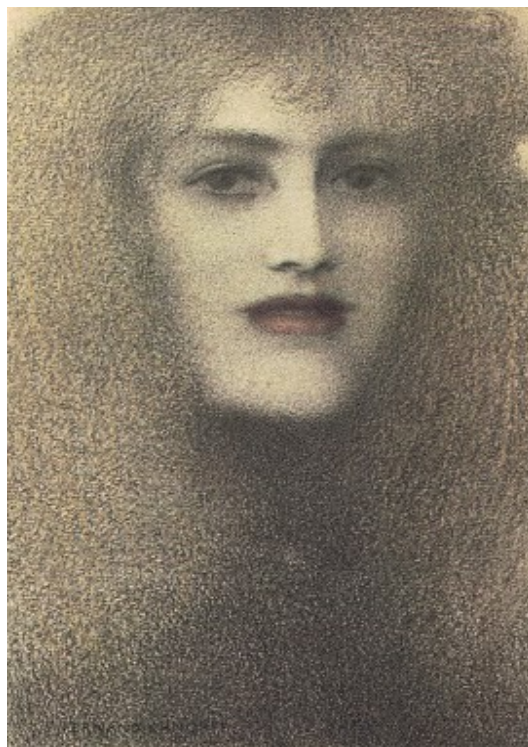


Figure 57 – Fernand Khnopff, *Les lèvres rouges*, Planotype d'Alexandre et rehauts de Khnopff, 1897

463 H. Juin, "Fernand Khnopff et la littérature", *Fernand Khnopff, 1858-1921*, catalogue d'exposition, Paris, Ministère de la communauté française de Belgique, Musée des arts décoratifs, 10 octobre-31 décembre 1979, p. 25.

464 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 151.

La photographie lui offre la possibilité de composer une sorte de théâtre, dont il va, appuyer plastiquement et manipuler les données : altérer le modelé, minimiser la lumière et les ombres pour conférer un aspect statique, une "absence" hiératique à ses modèles qui sont sa signature. Transcendant l'aspect documentaire, son travail de la mise en scène implique la photographie dans le processus créateur. Elle lui procure une image charnière, malléable, se prêtant au jeu entre surface et profondeur, entre apparence et intériorité. Il aboutit à une image intériorisée, ambiguë donnant l'illusion des apparences objectives. Comme Fernand Khnopff le précise lui-même, « le procédé est peu ; l'impression est tout »⁴⁶⁵. L'artiste met ainsi en avant une conception véritable de l'art symboliste, à savoir que tout procédé, toute technique et tout mélange de procédés et de techniques ne sont que des supports, des moyens pour parvenir au rêve. Ce qui constitue l'œuvre est donc, au départ, de l'ordre du vraisemblable et de la matérialité qui par combinaison diverses vise l'au-delà, l'in vraisemblable. N'écrit-il pas également que « le réel et l'irréel ignorent sans cesse leurs frontières »⁴⁶⁶ ?

Faire apparaître le trouble, voilà sans doute la volonté de Fernand Khnopff et des symbolistes, alors qu'expire le XIX^e siècle. Comme s'il fallait "suspendre" le temps dans une société prise dans la marche accélérée du progrès et du bouleversement le monde à l'extrême⁴⁶⁷. Cet artiste recherche en conjuguant différentes techniques une image de l'intangible, faisant en sorte que l'on ne puisse discerner sa facture personnelle, ni même identifier les savoir faire mis en jeu. Les œuvres doivent répondre avant tout d'un pur esprit⁴⁶⁸.

Memories, réalisée en 1889, est une œuvre picturale qui tire son charme d'une étrange ambiguïté. Les sept images de femmes ont toutes le même modèle : Marguerite Khnopff que son frère faisait poser pour des photographies, ressourçait sa démarche picturale. En photographe averti, il tente de contrôler parfaitement l'aspect technique ainsi que la mise en scène. Il porte un intérêt tout particulier aux motifs des robes, les choisissant pour Marguerite. Paradoxalement, nous ne retrouvons pas sur la toile, les motifs présents dans les épreuves préalables. Ainsi la transposition de

465 F. Khnopff, lettre à O. Maus, in *L'art moderne*, Bruxelles, 38 décembre 1890, p. 411. Cité par P. Roberts-Jones, « Khnopff en perspective », Catalogue d'exposition, *Fernand Khnopff, 1858-1921, op. cit.*, p. 13,

466 *Ibid.*, p. 14

467 Les principaux bouleversements économiques, sociaux, religieux et idéologiques sont principalement liés à l'industrialisation qui se développe au cours du XIX^e siècle en Europe.

On assiste au XIX^e siècle à la transformation des modes de production en liaison avec les progrès scientifiques, aux mutations sociales engendrées par l'évolution du système économique. Cela touche à la hiérarchie sociale, à la répartition spatiale, à la mobilité et aux conditions de vie, à la transformation du rapport à la foi (principalement chrétienne) générée par les mutations sociales et les progrès scientifiques ainsi que l'émergence d'idéologies nouvelles, et enfin à l'apparition d'idées et de mouvements politiques liés aux bouleversements sociaux et économiques, comme le libéralisme et le socialisme.

In A. Duval, *Le XIX^e siècle, l'Âge industriel*, Groupe de travail académique. [En ligne]. Disponibilité et accès : http://ww2.ac-poitiers.fr/hist_geo/IMG/pdf/Age_industriel_1.pdf. Consulté le 12 janvier 2014.

468 C'est à dire en accord parfait avec les principes et les valeurs de l'artiste.

l'image dans le tableau opère un filtre et laisse à penser que les images photographiques ont été travaillées et réfléchies de manière indépendante. L'ordre de la distribution spatiale des figures féminines est également important, quatre femmes en robes à motifs, une en robe noire et une en robe blanche sont intercalées les unes entre les autres, amenant une certaine dynamique à la scène. Comment le recours à la photographie, dont on sait qu'elle bénéficie encore largement de son poids de "preuve par l'image", a-t-elle pu se muer une image d'expression au détriment de sa nature première d'enregistrement ?

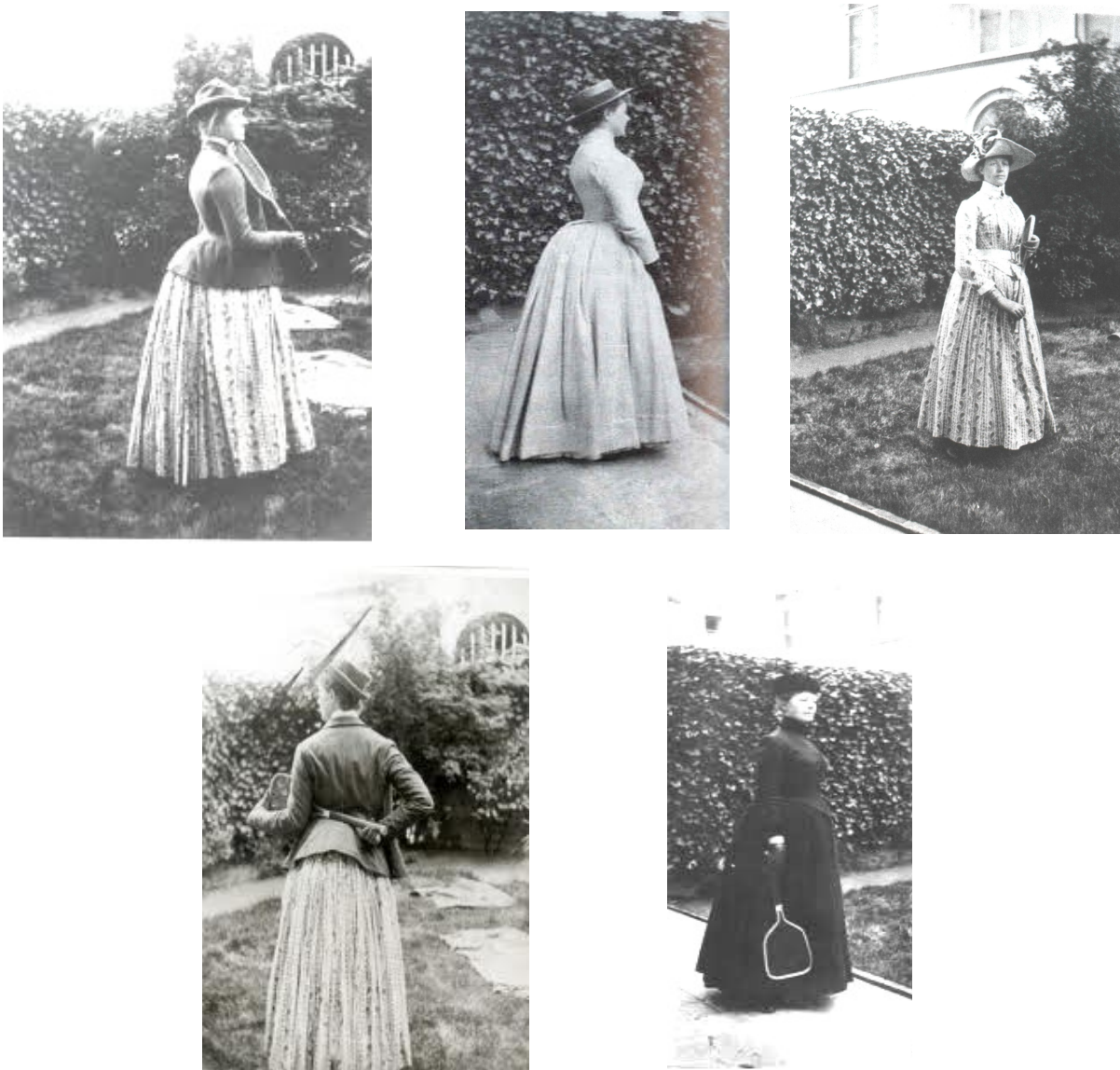


Figure 58 – Fernand Khnopff, *Photographies de Marguerite Khnopff*, vers 1888, épreuve sur papier à noircissement direct, Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique

Ses approfondissements photographiques constituent « un champs d'essai et un fond imaginaire pour l'artiste. Khnopff cherche à obtenir des images statiques, intemporelles [...] il compose des "tableaux vivants" artificiels et minutieusement préparés, qui se posent en écran entre la réalité et l'art »⁴⁶⁹. L'artiste investit chaque composante d'un sens intérieur. Il contrôle méticuleusement les poses et nous pouvons remarquer qu'à chaque fois, le cadrage et les points de vue sur Marguerite sont parfaitement centrés. D'une photographie à l'autre, le modèle tourne sur lui-même : profil, trois quart face, trois quart dos, et change intégralement ou partiellement de tenue vestimentaire, ce qui laisse à penser que le vêtement a de l'importance dans l'image. Le mouvement semble arrêté net sur une indication du photographe, d'où l'aspect figé des attitudes et le climat d'étrangeté de la scène peinte. Tous les clichés ont été pris dans la même lumière étale, devant la même haie, le même parterre. Il met donc en scène plusieurs moments de la journée dans laquelle sa sœur apparaît telle une muse que la toile nimbera ensuite d'une atmosphère onirique, dans un contexte indéfinissable et un temps suspendu. Les personnages, comme posés sur le sol, ne semblent affectés d'aucune pesanteur.

469 G. Metken, "Fernand Khnopff et la modernité", Catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 44



Figure 59 – Fernand Khnopff, *Memories*, 1889, pastel, 127 x 200 cm,
Musée Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles

Les pieds des femmes sont coupés, exactement comme sur l'image photographique, donnant ainsi l'impression au modèle de ne pas toucher terre. Séparées les unes des autres, d'une indifférence à la limite du somnambulisme, effigies résiduelles, « toutes ses femmes tournent en rond comme un manège autour du pivot qu'est la figure de dos. Celle-ci est différente des autres : vêtue de blanc, tête nue, elle ne porte pas de raquette. On a dit que la mémoire seule pouvait la rallier aux autres qui ne sont pas réelles »⁴⁷⁰. En photographiant son modèle à l'aide d'un objectif Steinheil, Khnopff réalise une image d'image, une mise en abîme. Ainsi que le souligne G. Metken, il « préparait certains tableaux par des prises de vue élaborées qui dépassent de loin la documentation photographique que les artistes se constituaient depuis Delacroix »⁴⁷¹. Les modèles, dans ses photographies, sont statiques et intemporels, ils offrent au final des tableaux/écran, tenant de la projection réelle (la photographie) et de la projection fictive (l'image latente dans l'imaginaire du spectateur), dépourvus de toute spontanéité, au profit d'un univers figé au temps suspendu.

Il s'agit d'investir un seul et même corps pour convoquer une multitude de symboles et de sens et

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 43-44. Il évoque les nombreux clichés photographiques qu'Eugène Durieu prit pour le peintre Eugène Delacroix. Un exposition réalisée avec le concours exceptionnel de la Bibliothèque nationale de France intitulée *Delacroix et la photographie* montrait du 28 novembre 2008 au 2 mars 2009 au Musée national Eugène-Delacroix à Paris, l'extraordinaire collection de photographies que le peintre avait réunies.

stimuler l’imaginaire du spectateur, inviter à développer différents degrés de lecture. Cette même femme multipliée pourrait alors représenter, soit des moments existentiels, flashes retenus par la mémoire, soit des états successifs « de sa propre vie, des états successifs de son propre moi »⁴⁷². Fernand Khnopff, mettant ainsi sa sœur en scène comme allégorie de sa propre mémoire, réalise une œuvre introspective, dans laquelle les deux êtres se rejoignent pour n’en former plus qu’un seul. La femme qui ne porte pas de chapeau en témoigne, qui rappelle le " modèle en cheveux " – disait-on alors – du fameux *Portrait de Marguerite Khnopff* réalisé en 1887 deux ans avant *Mémoires*. Elle y arbore la même robe blanche et les mêmes gants. L’artiste avait également pris une photographie pour réaliser ce portrait dans lequel les pieds étaient déjà coupés. Ce portrait compte parmi ses œuvres préférées, il ornaît la pièce dans laquelle Khnopff aimait à se retirer pour écouter de la musique. Sur un socle, devant le portrait, était déposée comme sur un autel une raquette, parfaitement similaire à celle que l’on retrouvera dans *Memories* deux ans plus tard. Ces choix sont dus à l’anglophilie que manifestait Khnopff. C’est la première fois que nous trouvons dans son travail des figures à l’allure et au type anglais, qu’il recyclera par la suite dans d’autres travaux. Il rend ainsi hommage au tennis, adaptation anglaise du jeu de paume né entre 1858 et 1870 et très à la mode en Europe continentale⁴⁷³.



Figure 60 – Fernand Khnopff, *Portrait de Marguerite Khnopff*, 1887, huile sur toile marouflée sur bois, 96 x 75,5 cm, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Dans *Memories*, vêtue de la seule robe blanche de la scène, Marguerite dévoile ses longs cheveux

⁴⁷² *Ibid.*, p. 34.

⁴⁷³ En effet, dès 1878, le premier club de tennis fut créé en France, à Dinard, en Bretagne.

châtains, symbole de sa féminité, de sa volupté et de sa beauté. A la différence des autres, elle ne tient pas de raquette. En photographiant puis en multipliant les vues de sa sœur, Khnopff sème un doute profond sur la lisibilité du monde réel, « les photographies ne résolvent pas le doute. Qui est le modèle réel, qui est son double ? Au contraire, elles distillent une crainte diffuse. Peut-être ne savons-nous plus distinguer entre les apparences, entre la réalité et le simulacre [...]. Nous ne sommes pas un, nous sommes plusieurs »⁴⁷⁴.

Ce symbolisme photographique et pictural est d'autant plus fort qu'il est mis en tension avec le caractère d'"authenticité" de la photographie. Cette œuvre où fusionnent peinture et photographie, pourrait également faire référence au théâtre du XVII^e siècle et à la trilogie des unités de temps, de lieu et d'action. Toutes les Marguerite Khnopff sauf une tiennent dans leurs mains une raquette et sont campées sur un terrain qui pourrait s'apparenter au *green* d'un terrain de tennis. Ancêtre du tennis, le jeu de paume, dérivait à la fois du théâtre et du sport. Les traités de ce jeu recouraient à des maximes reconnues par tous, sorte de leçons de vie et de conduite à appliquer, imprégnant ainsi l'imaginaire collectif. Ce jeu disciplinait le corps et l'esprit et était image allégorique du terrestre : faire sa vie de la même manière que l'on joue au jeu de paume, c'est-à-dire à deux, loyalement, dans les règles. Il est possible que Khnopff ait mis entre les mains de sa sœur une raquette, pour faire d'elle un symbole de discipline, de loyauté, un idéal de vie. En tous les cas, la geste et la spatialité de ce sport offrent la mise en espace d'une scène de genre d'un nouveau type. En effet la France du XVII^e siècle voit les troupes de théâtre s'installer dans espaces dévolus aux jeux de paume, lesquels comprenaient une scène surélevée. Tout autour, des galeries étaient aménagées pour les spectateurs, privilégiant ainsi, non pas le face à face, mais la multiplication des points de vue au détriment d'un point de vue unique. Le fait d'avoir multiplié Marguerite Khnopff de sept manières différentes pourrait-il être une référence au théâtre de cette époque ou à la mobilité du jeu ? Vivre serait-il un jeu d'adresse, d'esquive, ou une performance dont l'on ressort gagnant ou perdant ?

De nombreuses œuvres peintes avant la Renaissance procédèrent à la démultiplication des personnages et des moments d'une action comportant plusieurs points de visibilité et de lisibilité pour donner accès à une narration, au gré des divers épisodes et à des strates successives de sens. Or les œuvres des symbolistes se distinguent entre autre par la multiplicité des interprétations possibles à l'adresse de l'imaginaire des spectateurs. Dépasser les éléments visibles et matériels de la réalité pour explorer des horizons nouveaux, découvrir la véritable raison de l'être, « découvrir l'idée à travers sa représentation figurée [...] saisir les rapports des choses visibles, sensibles, tangibles du

474 J. Fontcuberta, *Le baiser de Judas*, op. cit., p. 183.

monde avec l'essence intelligible dont elles participent [...] remonter des effets à la cause, des images aux prototypes, des phénomènes et des apparences au sens mystérieux ; — et réciproquement de présenter une chose par ses qualités extérieures, de revêtir l'idée d'une signification figurative et d'exprimer des vérités par des images et des analogies »⁴⁷⁵. Fernand Khnopff, dans cette œuvre maîtresse, mélange non seulement les techniques mais également les disciplines et les ordres de considération de ce tableau.

Mais peut être plus encore, la multiplication de Marguerite est-elle une référence à la reproductibilité mécanique et par conséquent à la photographie. Nous pouvons penser, ici, à Roland Barthes qui, dans *La Chambre Claire*, écrit que la photographie est « le Réel dans son expression infatigable »⁴⁷⁶. Le Réel serait "infatigable" car infini et changeant ; par conséquent, il n'est pas capturable, sinon partiellement, de manière fragmentaire. Essayer de capter le réel dans l'absolu à travers une représentation est une entreprise vouée à l'échec. La photographie est une expérience de la discontinuité, reductible à l'infini. Photographier le réel, c'est donc avant tout se placer du côté de la multitude. La répétition rythme l'ensemble de la scène comme les séquences de différents actes. Un peu plus tard, les tirages photographiques que prit l'artiste de sa sœur furent confiés au photographe français Alexandre. Le procédé au platine⁴⁷⁷, métal précieux, conférait une longévité à ces épreuves qui, présentées sous passe-partout et encadrées furent exposées et proposées à la vente. Par là-même Khnopff reconnaissait à la photographie le statut d'œuvre d'art forte d'une valeur esthétique et marchande. L'artiste se prit même à en retoucher certaines, les rehaussant de couleur ou de traits, les promettant au statut d'œuvres originales, signées et monogrammées ; « de surcroît, l'image photographique autorisait la distance voulue entre la stricte réalité et l'idéal imaginaire, tout en plongeant ou replongeant l'artiste dans ces limbes du souvenir qui lui étaient si chères »⁴⁷⁸. Khnopff en intervenant directement sur ses épreuves photographiques, en jouant sur la répétition mais également en mettant en scène ses images et leur support, ainsi qu'en les considérant comme œuvres, semble « dénoncer l'illusion de réalité que la reproduction pourrait créer »⁴⁷⁹. Rappelons que le terme *symboliste* comporte l'idée de « lier ensemble »⁴⁸⁰, encourageant les relations entre des

475 G. Vanor, *L'art symboliste, op.cit.*, pp. 29-30.

476 R. Barthes, *op. cit.*, p. 15-16

477 De tous les procédés existants, le plus fascinant allie la prise de vue argentique à la chambre de format 20x25 et le tirage contact aux sels métalliques (platine, palladium, ziatype) sur papier d'art. La durabilité de ce genre de tirages est quasiment infinie, l'image est parfaitement stable et la photo dure le temps que dure le support lui-même. A l'heure actuelle ces tirages représentent la plus grande longévité mondiale pour la photographie.

In *Galerie 20 x 25*, le Site Français de la Photographie Haute Résolution. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.galerie-photo.eu.com/>. Consulté le 14 janvier 2014

478 A. d'Hooghe, *op. cit.*, p. 85.

479 G. Metken, Catalogue d'exposition, *Fernand Khnopff, op. cit.*, p. 45.

480 TLF. *Site du Trésor de la langue française*. TLF. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://atilf.atilf.fr/>. Consulté le 10 janvier 2013.

images apparemment très éloignées, afin de restituer, dans l'œuvre, l'idée d'une harmonie universelle. Une telle conception a donc largement contribué à faire voler en éclats la croyance en un réalisme photographique et à préparer progressivement le terrain aux surréalistes puis à la photographie contemporaine.

- **3. Révélation du merveilleux et fertilité poétique de la photographie Surréaliste : entre l'être et l'œuvre des possibles.**

La définition de l'image photographique chez les surréalistes ne donne pas lieu à une théorie précise ni même à une définition claire sur son apport au mouvement ou, inversement, sur ce que le Surréalisme a pu apporter à la photographie. La place de la photographie au sein du Surréalisme n'est pas évidente, sinon qu'elle doit présenter « une analogie avec la définition de l'image énoncée dans le Premier manifeste du surréalisme en 1924. Breton y avait défini l'image surréaliste dans les termes de Pierre Reverdy, comme résultat "du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique" »⁴⁸¹. Louis Aragon compléta cette définition en y ajoutant la notion de merveilleux qui, dans l'image, apparaît comme la contradiction du réel même⁴⁸². Aragon est le premier à affirmer que la révélation du merveilleux passe par la technique d'enregistrement, c'est la définition-même de la photographie. Elle capte les non-frontières, débusque la sensibilité d'un parapluie, discute l'apparente absence de contradiction du réel, stupéfie par le rendu du détail jusqu'alors inexploré dans l'image. Tout est une question de rencontre⁴⁸³ chez les surréalistes. Le meilleur moyen de provoquer et fixer les rencontres du merveilleux, de l'étrange et du fantastique dans le monde réel passe de manière privilégiée par la photographie. Le style de la photographie surréaliste n'est pas unitaire ; chaque tempérament, qu'il s'agisse de René Magritte, de Claude Cahun ou de Man Ray, développe une empirique stylistique répondant pour chacun à un modèle intérieur et correspondant à la définition donnée par André Breton à l'image. Là repose tout le paradoxe de la photographie surréaliste : photographier la réalité extérieure pour créer une vision intérieure. Les surréalistes œuvrèrent sur cette contradiction de la

481 A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924, Paris, 2008, p. 31, Cité par Herbert Moldering, *op. cit.*, p. 194,

482 L. Aragon, « Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel », in *Le paysan de Paris*. Paris, Éditions Le livre de poche, 1966. Paris, Gallimard, 1925 pour l'édition originale, p. 30.

483 Il est d'ailleurs particulièrement intéressant de savoir qu'étymologiquement le mot *Rencontre*, subst. masc. apparaît en 1234 et signifie d'abord « action de combattre ». Nous retrouvons ce sens chez les surréalistes. In *TLF*. Site du Trésor de la langue française. TLF. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://atilf.atilf.fr/>. Consulté le 14 janvier 2013.

même manière que les symbolistes l'avaient fait.

Baudelaire, précurseur du Symbolisme n'affirmait-il pas déjà que « l'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai ? » Et qu'elle était « positivement apparentée avec l'infini »⁴⁸⁴? Ainsi des surréalistes qui réintroduisent l'imagination comme essence et comme reine de la réalité, mettent la photographie en devoir de révéler « la part invisible de la réalité physique »⁴⁸⁵.

A l'instar des codes photographiques pratiqués et employés en nombre, la photographie surréaliste se moque du cadrage, de la hiérarchie des plans, du point de vue, en jouant avec les techniques de l'image photographique. Misant sur différents type de langages, de montages, entraînant une dialectique singulière, la photographie surréaliste hybride pour délivrer une composition mentale, intuitive et inventive au détriment d'une restitution de la réalité. Ainsi, la photographie révèle des expériences qui consistent à dématérialiser ou à sublimer le réel et permet de recevoir différemment une image visuelle comme en témoignent les photogrammes, photos-collages, brûlages et autres solarisations de la dynamique de l'expérimentation surréaliste. Ce qui était intuition chez les symbolistes prend l'allure de manifeste chez les surréalistes et d'impératif normalisé dans la photographie actuelle. Nous nous permettrons de reprendre à François Soulages, cette proposition tirée de l'ouvrage *Esthétique de la photographie* édité en 2005, tant elle nous semble coller à l'esprit de la photographie : « une photo de quelque chose permet toujours d'imaginer autre chose »⁴⁸⁶. Ainsi la photographie ne saisira jamais strictement la réalité, mais ouvrira à d'autres réalités au bénéfice d'un trait fondamental : remettre en cause et perturber notre perception pour élargir notre vision du réel. Symbolistes et surréalistes ont bien compris, en considérant l'imaginaire comme l'essence de la fiction, que cette dernière était « peut-être le meilleur moyen pour comprendre la réalité »⁴⁸⁷. Les artistes surréalistes ont démontré par la pratique que « le procédé photographique était suffisamment souple pour leur permettre de réaliser des images poétiques, métaphoriques ou philosophiques. Ils y sont parvenus grâce à trois stratégies visuelles différentes : 1) la littéralisation de la photographie, 2) la fictionnalisation de l'objet photographique, 3) l'occultation du réalisme photographique »⁴⁸⁸. Ces trois stratégies, comme nous avons pu le voir, furent également des concepts-clés de la doctrine symboliste. Nous ne pouvons pas parler de théorie concernant le Symbolisme, mais bien de doctrine, le symbole ayant un rôle catalyseur. Inspiration, émotion,

484 C. Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », Salon de 1859, in *id.*, *Œuvres complètes*, 2 vol., Paris, t. II, p. 616-617. Cité par Herbert Moldering, *op. cit.*, p. 198.

485 H. Moldering, *op. cit.*, p. 199.

486 F. Soulages, *op. cit.*, p. 67.

487 *Ibid.*

488 H. Moldering, *op. cit.*, p. 198.

expression poétique, suggestion trouvent à travers lui une finalité dans la synthèse. « Cette notion du symbole commande même la technique de l'expression poétique et les conditions de sa libération, en même temps qu'elle rend compte de la nature de l'obscurité qu'elle porte nécessairement avec elle. Considérée dans cette perspective, on conçoit mieux la force révolutionnaire d'un mouvement qui s'oppose aussi totalement à des habitudes de pensées coutumières ; on aperçoit la cohésion de sa doctrine et la volonté de synthèse qu'elle représente ; on comprend aussi qu'après être remonté aux origines, il ait retrouvé le sens de la création poétique et se soit retourné vers la vie »⁴⁸⁹. Ainsi la photographie se combine aussi avec différentes disciplines, peinture, sculpture, théâtre, littérature, pour rendre visible les strates invisibles du sentiment, de la pensée, voire de l'existence elle-même. Nous sommes proches de l'automatisme psychique pur à travers lequel les surréalistes proposaient d'exprimer le fonctionnement réel de la pensée. La photographie est à l'image de l'appareil enregistreur qu'est notre cerveau inconscient et a pour résultat des images à l'atmosphère hallucinatoire et débordant d'énigmes visuelles, et dont la désinvolture est bien souvent calculée.

Malgré la place importante que les surréalistes accordèrent au hasard dans l'image photographique, « l'emploi d'accessoires dans la mouvance surréaliste, la diversité des éclairages attestent d'une démarche où le hasard, l'improvisation ne sont que de façade [...] Le "N'ayez pas l'air de travailler" relève de la posture propre à donner le change au client digne d'intérêt, à enjôler l'ami »⁴⁹⁰. Un concept commun fondamental anime la photographie symboliste et la photographie surréaliste : l'invention d'une photographie pensant à l'infini. Comme l'explique très bien Herbert Moldering, cette photographie ne saisit pas le passé, la mort ; elle « met en forme l'avenir, qui ne dirige pas l'imagination du spectateur vers le passé, mais vers l'infini du pensable, vers un événement qui n'est pas encore advenu, qui n'a pas encore "été" [...] Dans un joli trait d'esprit, Jean Cocteau a dit de Marcel Duchamp qu'il était " le chef d'un réalisme irréel qui sera le signe du siècle". Il aura caractérisé aussi, du même coup, un trait essentiel de la photographie surréaliste »⁴⁹¹. A partir de là, toutes les métamorphoses, les expériences photographiques, les mascarades sont permises. Non seulement elles font voler en éclat la tradition photographique mais elles deviennent aussi le moyen d'abolir les certitudes et les ordres établis. La représentation symboliste comme la photographie surréaliste ont donc pour mot d'ordre le possible, afin de « libérer la vision, pour joindre l'imagination à la nature, pour considérer tout ce qui est possible comme réel, pour nous montrer

489 G. Michaud, *op. cit.*, avant-propos, p. 9.

490 F. Denoyelle, « Man Ray. La photographie à l'envers », Paris, Centre Georges Pompidou/Le Seuil, 1998, *Études photographiques*, 5 Novembre 1998, [En ligne] : http://etudesphotographiques.revues.org/index182_ Html . Consulté le 10 janvier 2013.

491 H. Moldering, *op. cit.*, p. 204.

qu'il n'y a pas de dualisme entre l'imagination et la réalité, que tout ce que l'esprit de l'homme peut concevoir et créer provient de la même veine, est de la même matière que sa chair, que son sang et que le mode qui l'entoure »⁴⁹². Nous sommes confrontés à la dématérialisation du monde, pourtant donné à voir comme matériel. L'illusion de réalité, l'évidence des mondes possibles, la réalité inventée se conjuguent à la substance de la réalité existante. Il fallait donc mettre en transparence les fondements du dispositif technique et chimique de la photographie afin de pouvoir, selon une expression de Tristan Tzara, « prendre la photographie à l'envers »⁴⁹³.

Le Jeu de Paume à Paris exposait de mai à septembre 2011 les œuvres hybrides de l'écrivain, femme de théâtre et photographe parisienne Claude Cahun⁴⁹⁴. En son temps, l'artiste réunit des choix formels et techniques très divers et parvient à une unité de la représentation. Si elle s'est « peu exprimée directement sur le rapport que pouvait entretenir la photographie et la pratique littéraire, ou encore celles-ci et l'activité théâtrale, plastique, politique, pour en rester à quelques un de ses modes d'expression, il n'en reste pas moins que ce rapport est toujours implicite et qu'il confirme, dans son esprit, la prééminence de l'image »⁴⁹⁵. Tout est support et matériau chez l'artiste, son corps et son visage ne dérogent pas à cette règle et sont travaillés comme éléments physiques, plastiques et iconiques malléables de la même manière que peut l'être l'esprit, ouvert à toutes les métamorphoses.

Claude Cahun hybride les techniques jusqu'à l'extrême, questionnant la représentation, poétisant l'expérience, transformant son apparence et fustigeant son existence, « nous sommes au point où l'aventure invisible et l'aventure visible, la vie imaginaire et la vie réelle, forment un entrelacs »⁴⁹⁶. Menant à bout la déconstruction des genres, entre mascarade, jeu théâtral et hybridation, l'artiste explore les stéréotypes sociaux. Son aspect prône l'unicité, au détriment du système binaire homme/femme instauré. S'auto-photographiant de manière systématique, elle fait de son corps un art, mélangeant les catégories et les disciplines artistiques comme affirmation de sa différence, de son originalité.

En expérimentant la permutation sexuelle, en se représentant en homme ou en être androgyne elle intervertit les genres, les catégories et les disciplines. revendiquant sa différence, elle traite « son corps et son visage comme un matériau mental et plastique, comme un élément physique aussi

492 P. Eluard, *L'Évidence poétique*, Paris, 1937, non paginé. Cité par H. Moldering, *ibid.*, p. 215.

493 T. Tzara, « La photographie à l'envers », in *Œuvres complètes*, Paris, éditions Henri Béhar, Flammarion, 1975, T.1 pp. 415-416.

494 *Claude Cahun (1894-1954)*, Exposition organisée par le Jeu de Paume, Paris, Chicago, Art Institute of Chicago. Commissaires d'exposition Juan Vicente Aliaga et François Leperlier, du 24 mai au 25 septembre 2011.

495 F. Leperlier, « L'image première », in *Claude Cahun*, Catalogue d'exposition, Paris, Éditions Hazan et Edition du Jeu de Paume, 2011, p. 51.

496 *Ibid.*, p. 52.

malléable que l'esprit, ouvert à toutes les mascarades et à toutes les métamorphoses »⁴⁹⁷. Elle ne cesse de remettre en cause les normes, les ordres, les certitudes, les catégories et les valeurs sociales établies, faisant fusionner dans son œuvre symbolisme et surréalisme. Elle tente d'inventer un troisième genre, distinct, unique, suprême, à la fois dans la création et dans l'identité. Cette recherche n'est pas sans rappeler la longue épopée symboliste concernant la figure de l'androgynie. Cet aspect la touchant au plus près, elle en appelle, aux mythes les plus anciens. Cette figure réunit les deux corps et les deux âme de l'homme et de la femme, elle incarne l'être dans toute sa perfection. L'androgynie devient alors un symbole de ralliement en réaction aux mœurs⁴⁹⁸ du XIX^e siècle et agit sur l'identité au XX^e, brouillant les sommations sexuelles. A travers ses photcollages et photomontages, Claude Cahun revendique un travestissement narratif et photographique combinant texte et image.

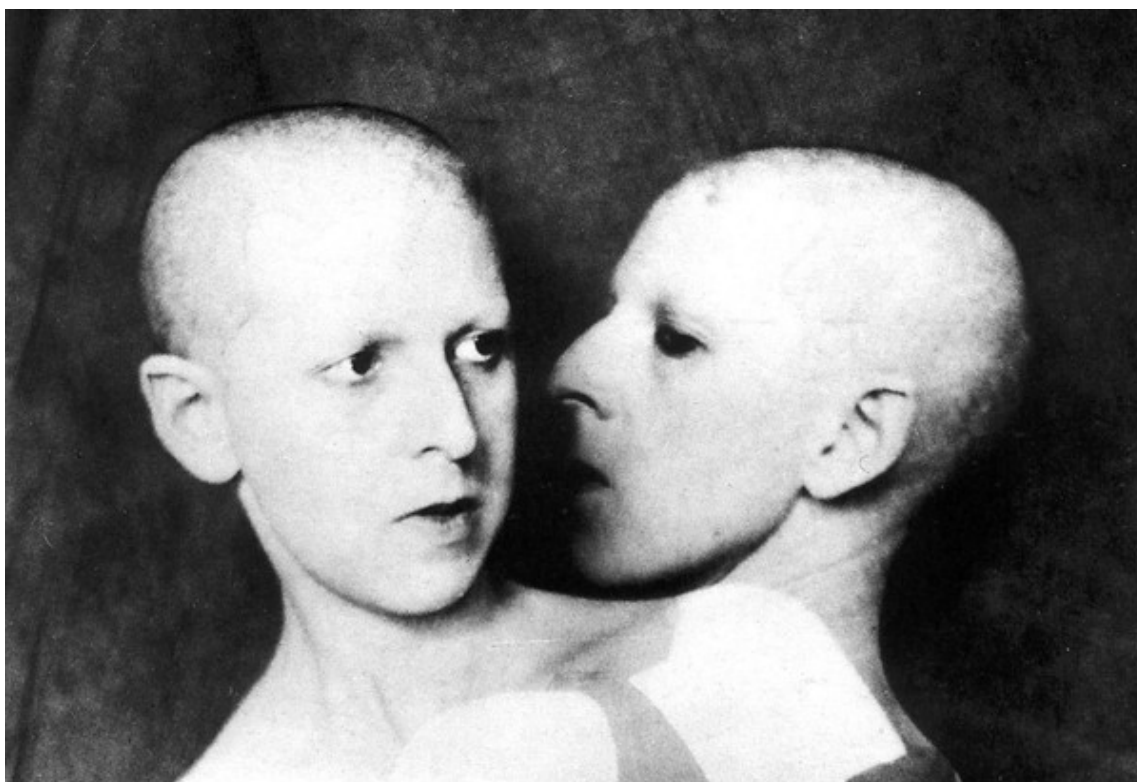


Figure 61 – Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, photomontage, 1928, Paris, Collection privée.

497H. Molderings, « L'évidence du possible », in *L'évidence du possible*, *op. cit.*, p. 205.

498Face à la morale cadennassée d'une société bourgeoise, soucieuse de répondre des principes immuables de la religion judéo-chrétienne.

Les planches photographiques réalisées pour le livre anti-autobiographique, *Aveux non avendus*, en 1930 témoignent du double dispositif entre acte photographique et écriture, ouvrant l'expérience du regard entre la fiction textuelle et le miroir de l'âme. L'exploration du moi s'accorde à l'exploration de l'appareil photographique, multipliant et associant les prises de vue et les représentations pour aller au-delà du discours et de la représentation dans ce qu'elle nommera son "aventure invisible"⁴⁹⁹ mettant sans cesse au défi la photographie et la poésie. Claude Cahun, en digne héritière et revendicatrice du Symbolisme de par l'influence que son oncle Marcel Schwob, auteur des *Vies imaginaires*, – écrivain symboliste associé à Mallarmé, Jarry et Wilde – eut sur elle, ne cessera de montrer que la photographie est poétique et réciproquement. Le photomontage lui permet donc de se fonder sur un rapport dialectique entre agencement antinaturaliste et invraisemblance et élément d'autobiographie.

La photographie confère à chaque élément son indépendance et unifie d'un même geste le tout dans l'espace imaginaire. Elle raconte quelque chose qu'il faut décrypter, à la manière d'une dissection de la cervelle, déchiffrer petit à petit chaque élément, lire à travers les méandres du cerveau. Le photomontage constitue à lui seul une planche narrative « portant sur les articulations des images à l'exclusion de leur texture même [...] Ils mettent ainsi en question les lois traditionnelles de la perspective qui norment l'usage de la *camera obscura* pour substituer à la cohérence du visible une logique du sens dont les articulations se seraient perdues mais où chaque image ou chaque fragment d'image, fussent-ils indéchiffrables, apparaissent comme l'équivalent d'un mot »⁵⁰⁰. Le photomontage apparaît donc comme le procédé poétique par excellence d'une hybridation entre un éclatement de points de vue et des interprétations virevoltant sur plusieurs niveaux.

499 François Leperlier affirme que "L'aventure invisible" est une formule que Claude Cahun préférera à celle que lui proposait Pierre Mac Orlan "l'aventure intérieure" dans sa préface à *Aveux non Avenus*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930, in F. Lerperlier, « L'image première », Catalogue d'exposition *Claude Cahun, op. cit.*, p. 51.

500 *Ibid.*, p. 175.



Figure 62 – Claude Cahun et Moore, *Aveux non avendus*, planche VIII et X, photomontages, 1929-1930.

- **4. Héritages et revendications : « Réalité du virtuel »**

La photographie continue donc à se référer à d'autres disciplines et crée ses propres espaces de visibilité. Depuis son invention, d'une manière naïve chez les symbolistes, plus affirmée chez les surréalistes, refait surface la subversion du réalisme photographique, inaugurée ponctuellement par Hippolyte Bayard en 1840 avec l'*Autoportrait en noyé*. Son utilitarisme préconisé par Comte, son pragmatisme prôné par Peirce, son perfectionnisme porté aux nues par Arago au milieu du XIX^e siècle se trouvent mis à mal par la conquête de différents univers artistiques célébrant l'imagination et l'abstraction visuelle. Comme l'explique Alexandre Quoi, « c'est en effet dans un cadre général d'élargissement des frontières de l'art et de redéfinition radicale des critères et des valeurs esthétiques, que la photographie s'est révélée comme un matériau propice à l'instauration d'une nouvelle praxis artistique fondée sur une hybridation disciplinaire »⁵⁰¹. La forme photographique apparaît dès lors, au sein d'un jeu de relations, comme une composante essentielle au service des représentations. Qu'elle est la postérité d'une telle photographie?

501 Alexandre Quoi, « Qu'est-ce que la photographie », in *L'évidence photographique, op.cit.*, p. 249.

Découlant de ce mode visuel, la photographie actuelle est désormais considérée comme un art de l'Idée. Cette Idée soutenant la forme imparfaite, allant au-delà des apparences, s'emploie à discerner et à mettre en avant une autre réalité, a contrario de l'idéalisation du concret. Ainsi, la photographie actuelle rencontre-t-elle une fois de plus le Symbolisme comme en témoigne ces mots de René Ghil en 1886, pouvant s'appliquer à une certaine photographie aujourd'hui : « L'Idée, qui seule importe, en la Vie est éparse. Aux ordinaires et mille visions (pour elles-mêmes à négliger) où l'Immortelle se dissémine, le logique et méditant poète les lignes saintes ravisse, desquelles il composera la vision seule digne : le réel est suggestif SYMBOLE d'où, palpitante pour le rêve, en son intégrité nue se lèvera l'Idée prime et dernière, ou Vérité »⁵⁰². De telles lignes ne vont pas dans le sens du vérisme photographique ; ainsi, l'image est narrative et liée à l'existence. La seule vérité qui tienne face à l'image photographique serait celle du discours que l'on va lui attribuer. Considérée ainsi, la photographie se range du côté de la représentation et de l'interprétation. Elle ne rend pas visible mais « permet de rendre visible, de faire en sorte que la fictive condition humaine [...] nous donne à comprendre notre condition humaine phénoménale »⁵⁰³.

Selon la conception symboliste, les objets ne sont que des apparences révélatrices des idées, l'utilisation de la photographie considère le réel comme un effet qui se prête à l'Idée que l'auteur veut exprimer. De fait aujourd'hui, la notion d'empreinte ou d'authenticité photographique est plus que jamais ébranlée par la photographie numérique et virtuelle. La photographie contemporaine admet et revendique son caractère d'image de fiction. Elle est la fixation d'une idée. Comme le précise Marc Tamisier :

« En particulier, le réel ne s'oppose plus à la fiction, l'un glissant vers l'autre et réciproquement [...]. L'effet photographique prépare en cela le retour du signe dans la photographie contemporaine. [...] En affirmant, dans sa plastique même, le réalisme comme un simple effet, la photographie contemporaine critique jusqu'en ses présupposés les plus fondateurs, cette idée d'un décalage photographique. Bien plus, en affirmant, par la force de la globalité et de la dispersion de sa surface, son objectivité d'image, elle interdit la croyance en une adhérence du réel et impose la certitude d'une facticité visuelle, à la fois artifice et irréductible. Dans un sens la photographie se trouve alors libérée du poids de l'illusion réaliste et des usages qu'elle fondait. Perdant ce que l'on tenait pour sa spécificité, elle s'ouvre en même temps à l'hybridation et à la contagion par tous les arts et toutes les idées, ne subsistant qu'à titre de procédés dont le photographe semble pouvoir faire usage sans compte à rendre »⁵⁰⁴.

502 R. Ghil, *Traité du Verbe*, édition de 1887, pp. 32-33, cité par Guy. Michaud, *La Doctrine Symboliste*, op. cit., p. 56.

503 F. Soulages, *Esthétique de la photographie*, op. cit., p. 99.

504 M. Tamisier, *Sur la photographie contemporaine*, op. cit., pp. 142-143.

Son intégration parmi les arts-plastiques ouvre à la photographie de nouvelles perspectives et favorise l'élaboration de nouveaux concepts. Elle infiltre et contamine les autres arts, se nourrit de leurs héritages, adopte les influences historiques et artistiques. Ainsi, loin d'occulter l'influence de la peinture et plus encore, de l'histoire de l'art, les photographes actuels prennent part active à la réflexion plastique générale, attestant ainsi de la dimension culturelle et épistémologique, qui, jusqu'à présent, était portée par les arts traditionnels. D'autre part, l'hybridation des techniques dans la photographie contemporaine va développer une posture critique repoussant encore davantage les limites du possible.

Les photographes, en revendiquant de possibles influences relevant de domaines différents et en s'affranchissant des idées toutes faites sur leur propre médium, n'ont plus besoin de justifier leur art. Leurs travaux manifestent clairement une évolution dans la manière de voir et de percevoir la photographie. Art à part entière, elle revendique une histoire, des mythes, des influences littéraires et théoriques en partage avec les autres arts. Elle les intègre et les fait siens. Avec la photographie contemporaine, les frontières entre l'image et le visible s'estompent. Des mutations⁵⁰⁵ techniques apparaissent, qui sont de l'ordre de la virtualité photographique. Elles mettent en évidence un réel inconsistant, n'ayant plus pour ancrage une émanation photonique⁵⁰⁶ du monde extérieur mais puisant directement dans l'imaginaire intérieur de l'auteur, atteignant au plus profond la représentation de soi. L'image photographique n'est une preuve qu'au niveau photonique, qui est un niveau quantifiable et calculable, sa production reste néanmoins une motivation humaine dont l'objectif est d'être interprétée : « "L'objectivité" de la photographie est liée à la thèse d'existence, sa "subjectivité" à l'interprétation »⁵⁰⁷.

La photographie se donne de plus en plus comme l'image de notre vision intime du monde. Elle ne doit plus être comprise comme le témoignage de la réalité mais comme la concrétisation d'un référent virtuel forgé à l'intérieur de soi. Ce phénomène de mutation photographique est

505 Par mutation, il faut comprendre que la photographie est en proie à des changements profonds dû aux technologies du virtuel. Il s'agit de réfléchir aux problèmes de tous ordres que soulève l'irruption des images virtuelles (fabriquées à l'aide d'ordinateurs) dans les médias et dans la vie publique.

Mutation est d'ailleurs le titre d'un ouvrage dirigé par Julien Frydman, directeur de Paris Photo et Chantal Pontbriand, critique d'art, commissaire et consultante en art contemporain paru aux éditions Steidl en 2011. Ils explorent le champ actuel du médium, le rôle qu'il joue dans les contextes socio-politiques et différentes cultures du monde, ainsi que ses liens avec la science et les autres disciplines artistiques. *Mutation, Perspectives sur la photographie*, Paris, Editions Steidl, 2011.

506 L'émanation photonique renvoie à une logique de la distanciation. Comme l'explique Jean-Marie Schaeffer : « Dans le cas qui nous intéresse » écrit-t-il, « la photographie, cet élément intermédiaire, n'est autre que le flux photonique de la théorie de l'information, le flux photonique, modalisé par le dispositif, constitue un canal d'information. Puisque la photographie est une empreinte à distance, elle est située d'entrée de jeu dans une tension spatiale qui implique l'absence de tout contact direct entre l'imprégnant et l'empreinte ». In, J-M. Schaeffer, *L'image précaire du dispositif photographique*, op. cit., p. 17.

507 *Ibid.*, p. 58.

fondamental aujourd'hui pour aborder cette nouvelle approche du voir et du faire, « l'image devient flexible, polymorphe, plus que jamais temporelle mais aussi corporelle [...] Derrière la photographie, il y a une pensée qui s'ouvre, un espace qui se crée avec des formes, des couleurs, des matériaux durs, mais aussi, maintenant, avec de l'informe et du virtuel qui font que la photographie aujourd'hui, semble parfois quitter le réel pour se faire de plus en plus fluide et évanescence »⁵⁰⁸.

Comme le rapporte Slavoj Žižek, Gilles Deleuze a instauré une différence fondamentale entre *réalité virtuelle* et *réalité du virtuel*, « la réalité virtuelle, en soi est plutôt une idée pauvre : elle renvoie à l'imitation de la réalité, à la reproduction de son expérience par un médium artificiel. La réalité du virtuel, en revanche, affirme la réalité virtuelle en tant que telle et assume ses effets et conséquences réels [...] Le virtuel n'est-il pas finalement le symbolique en tant que tel »⁵⁰⁹. Le virtuel induit des possibilités infinies d'actions et de représentations tandis que la capacité première de l'œil est d'identifier à partir du substrat de la mémoire. Au niveau de sa temporalité, l'être se situe toujours dans le présent en se référant au passé et en anticipant le futur. Avec ce devenir virtuel, le corps devient gérable, il perd sa tactilité et sa densité. En même temps, il n'a pas de mémoire car il n'a pas de passé, ne sera jamais présent puisqu'il est immatériel et ne se concrétisera donc jamais réellement dans le futur. Les hybrides virtuels, en plus de questionner le devenir en soi, interrogent notre vision de l'image photographique et la remettent en cause.

Au-delà de ces nouvelles évolutions, le rapport à l'image du corps – de notre rapport au corps – ainsi qu'à la représentation de soi connaît des changements. Le visage et le corps étaient la marque d'une représentation physique, éthique et morale. Ils étaient la marque d'une identité. Avec la photographie et la société contemporaines, le sujet lui-même bascule du côté de l'objet pour aller se projeter vers la sphère du virtuel. L'identité se trouve confrontée à un non-être, dans un entre-monde, entre deux réalités sociales, l'une intérieure, l'autre extérieure, détachées, au final, de toute base corporelle concrète. Le terme de "mutations" paraît dès lors approprié, « perceptibles de l'extérieur, [...] elles sont aussi sensibles à l'intérieur de soi », elles « affectent l'être dans ce qu'il a de plus fragile. Elles remettent en question le réel existant. Et en même temps signalent le potentiel de la vie »⁵¹⁰.

Datant de presque vingt ans, l'œuvre de Keith Cottingham reste ancré dans l'actualité contemporaine, en ce qui concerne la photographie virtuelle, et peut s'interpréter d'un point de vue symboliste. L'ensemble de ses travaux repose exclusivement sur la manipulation des images sur

508 C. Ponbriand, « Les mutations en photographie », in *Mutations, perspectives sur la photographie*, op.cit., p. 13.

509 S. Žižek, *Organes sans corps, Deleuze et conséquences*, Paris, Éditions Amsterdam, 2003, p. 15.

510 C. Pontbriand, « Les mutations en photographie », in *Mutations, perspectives sur la photographie*, op.cit., p. 6.

ordinateur, grâce à des outils et logiciels de peinture et du montage numérique. Nous pénétrons le langage informatique de l'œuvre, de photographies numérisées et interprétées dans le dialecte mathématique de la machine. Le matériau-source devient « malléable, car entièrement décomposé en chiffres indépendants »⁵¹¹. Il est difficile de ne pas s'y intéresser.

L'artiste part de son propre corps façonné avec de la terre glaise afin de réaliser des autoportraits hybrides et fictifs. *Triplés* de 1993 est ainsi réalisé à partir de son propre buste auquel se sont ajoutés des dessins anatomiques, ainsi que différentes photographies de personnes trouvées dans les magazines. De race, d'âge et de sexe différents, ils construisent une nouvelle réalité virtuelle à forme humaine. Ces adolescents n'ont jamais existé ; ce sont, comme le rapporte Joan Fontcuberta, des « fantômes rescapés du vide »⁵¹², à l'image trop parfaite, proposant ainsi une nouvelle race fictive. L'artiste catalan commente d'ailleurs les paroles de Cottingham: « " j'essaie de mettre en évidence la fragmentation et le divorce entre l'image et la matière, entre l'âme et le corps ". Le faux réalisme dans son travail agit comme un miroir qui nous renvoie moins à nous-mêmes qu'à nos inventions, et cela nous produit à la fois fascination et nausée »⁵¹³. Si Keith Cottingham a choisi de montrer des adolescents réalisés à partir de son propre corps, c'est pour mieux nous rappeler que c'est à l'adolescence que l'être se construit et que la réalité agit de la même manière que cette construction identitaire, toujours en mouvement, insaisissable.

511 M. Rush, *Les Nouveaux Médias dans l'art*, Paris, Éditions Thames et Hudson Sarl, 2000, p. 184.

512 J. Fontcuberta, *op.cit.*, p. 39.

513 *Ibid.*, p. 42.



Figure 63 – Keith Cottingham, *Fictitious portraits, Triple*, image numérique, 150 x 130 cm, 1993, Paris,
Courtesy galerie Yvanor Palix

Comme chez Khnopff, un être unique est représenté plusieurs fois dans un même espace, comme une répétition en écho, image de la non-communication entre les êtres. Chez les deux artistes, la figure est idéalisée et affirme un reflux de la réalité, « ou plutôt une perte de contact avec le réel,

avec une impuissance à avoir prise sur les choses »⁵¹⁴. Nous sommes face à une nouvelle conception de l'espace qui démultiplie et intègre la conscience du temps photographique et du temps de lecture de l'image. Interrogeant le statut même de l'image comme représentation, cette démarche se rapproche de l'œuvre symboliste.

Un telle production métisse à la fois codes techniques et virtuels d'une part et savoir faire d'autre part ; car pour que l'image photographique « participe de l'hybridation, se métisse, contamine et soit contaminée, il faut qu'elle ait quelque chose comme un code génétique par lequel elle fusionne, recoupe, remplace, gène par gène ou totalement les codes des autres matériaux »⁵¹⁵. "Les triplés", malgré un caractère totalement fictif, dépassent la réalité en se plaçant au-delà du réalisme, ils sont sur-réalistes. Keith Cottingham sape le mythe réaliste qui colle à la peau de la photographie en mettant en scène « l'effet photographique »⁵¹⁶, et en exposant une œuvre qui a rompu avec tout référent tangible, qui ne découle d'aucun acte "canonique", elle brouille de la sorte les cadres de notre perception, de notre visible et de la représentation de notre moi. Notre croyance en une vision photographique est ainsi ébranlée puisqu'il ne s'agit plus de reconnaître ce qui est, ou ce qui a été, mais de comprendre ce qui peut être réalisable à l'intérieur d'un processus de dématérialisation, sous l'instance du psychisme humain.

B) La Vision trouble. Rejet du réalisme formel et "fautographie".

• 1. Vers l'abstraction

Fin XIX^e siècle, nombre d'artistes sont fascinés par le renouvellement de l'image émanant de différentes disciplines et champs d'activités. Les symbolistes, loin de s'imposer un code technique commun qui déterminerait un style dans la création artistique, cherchent leur inspiration dans tout ce qui peut apparaître comme une vision novatrice, une approche inédite d'aborder les choses. Le fait d'associer création et transgression technique amène une déréalisation de la substance et de ses formes. La photographie, une fois de plus, va jouer un rôle capital dans la spiritualisation des œuvres symbolistes. Comme l'explique Rodolphe Rapetti:

514 G. Metken, catalogue d'exposition, *Fernand Khnopff, op. cit.*, p. 76.

515 M. Tamiser, *op.cit.*, p. 92.

516 *Ibid.*, p. 18.

« On assiste à partir des années 1880 à l'apparition d'une tendance à transgresser les caractéristiques techniques propres à chaque discipline artistique. Les pratiques qui en découlent ont été considérées *a posteriori* par la critique formaliste comme visant à mettre en évidence les matériaux et l'acte même de création artistique, qu'elles tendraient à affirmer comme finalité en soi, dans une sorte de mouvement réflexif. Il semble cependant, si l'on observe attentivement le substrat idéaliste qui préside à leur naissance, que celle-ci correspondait d'avantage à une volonté de rompre avec la consistance matérielle de l'image quant au sens que pouvait revêtir selon la tradition ses aspects strictement techniques : cette inventivité, qui va de pair avec la recherche de style, se présentait comme un des éléments d'une création qui échappait aux contingences héritées de la pratique artistique. La dissociation de la création et des codes techniques la définissant produisait une relativisation de l'œuvre dans sa substance même, une dématérialisation par laquelle elle était soustraite au monde de la réalité ».⁵¹⁷

De nombreux symbolistes tentent d'effacer la lisibilité des composantes de l'œuvre grâce à l'indétermination technique – un mystère poétique. Il faut dire également que la production d'images qu'offre par exemple la photographie scientifique s'approche d'une abstraction formelle, avec des formes floues, indéterminées, vagues, représentant néanmoins une chose existante mais invisible à l'œil non averti et relevant malgré tout de paramètres spécifiques et concrets. L'apparition des rayons X vers 1895 propose pour sa part une vision par traversée des substances et les radiographies changent radicalement la manière d'aborder la matière en pénétrant l'opacité des corps. Simultanément, le développement de l'occultisme auquel adhèrent de nombreux symbolistes et celui de la photographie spirite présentent « une grande variété de scènes [...] Elle fait la part belle aux surimpressions, aux reflets, aux nuées, aux flous, aux taches ou aux éclats de lumière, à toute forme indistincte par laquelle se manifeste le mystère »⁵¹⁸.

L'ensemble de la création tend à passer la matière au tamis, à désintégrer ses contours, à supprimer le reflet par des jeux de déformations habiles aux perspectives dépravées, incohérentes et aux formes irréelles. Or, là où le partisan d'une photographie perfectionniste verrait des "défauts photographiques", attestant d'une maîtrise déficiente de l'appareil, surgit une tout autre manière d'appréhender le réel. Les bougés, les brouillés, les contours imprécis, les distorsions photographiques sont considérés comme les signes d'une présence immatérielle, la preuve d'un monde invisible qu'il reste à découvrir et qu'il faut chercher à capturer par ce biais inédit de création.

517 R. Rapetti, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 145.

518 D. Grojnowski, *op. cit.*, p. 260.

Les symbolistes, en pleine crise existentielle, doivent à l'évidence forger un langage propre, un visible qui, malgré des différences de styles entre artistes se recourent sur une cohérence de la pensée et de l'expérimentation. Cette ambiguïté stylistique exprime au mieux l'intellectualité, qui fait par exemple de la ligne « la manifestation la plus abstraite de la pensée du peintre »⁵¹⁹. L'approche significative du trait chez des artistes comme Edvard Munch, Eugène Carrière ou encore Matthijs Maris et Léon Spilliaert rend compte d'une modernité incontestable, « en ce sens, le symbolisme est indissociable de la notion de modernité [...] La vision nostalgique propre au symbolisme établit ainsi une relation entre expérience sensible et conception historique pessimiste. La codification de la forme et de la couleur, le recours à des lois géométriques aboutissant à une harmonie abstraite, témoignent d'un éloignement à l'égard des contingences par lequel l'œuvre d'art pouvait prétendre renouer avec le mythe des origines »⁵²⁰. La contestation du décisif et du définitif investit l'œuvre symboliste au-delà de ses frontières matérielles et anatomiques. L'œuvre se dématérialise ainsi en même temps que l'être accorde à la pensée une valeur prévalant sur le corps, lequel confine à la transparence et l'immatériel. S'il s'agit désormais de passer à travers la matière, la photographie va jouer un rôle décisif. Il ne faut pas oublier que les années 1880 voient le triomphe élargi de la photographie instantanée, l'appareil photographique se libère du trépied, léger et inventif, accessible à tous. L'expérimentation du mouvement et de la vitesse, la multiplication des prises de vue donnent le nouveau mot d'ordre de la représentation, et l'instantané se définit selon le fait que tout objet en mouvement, paraît totalement immobile. Cette réduction de l'instant restituant une image nette, est mal perçue par les symbolistes, qui voient là un artifice grotesque et le déplorent. S'attachant au devenir intérieur de la perception du réel, ils trouvent dans les défauts photographiques, dans l'accident fertile, dans le flou et le dédoublement le moyen technique à cultiver pour restituer le mouvement et la fluidité des gestes. Le mouvement ne doit pas être net et immobile comme le veut désormais le progrès, mais comme l'inscription d'une dynamique, comme un passage, une foulée. Il faut tourner le dos à la précision.

Les "défauts photographiques" vont être une des bases de l'inspiration stylistique symboliste. Les lignes se font courbes, les visages et les corps fondent ou se désagrègent petit à petit. D'un point de vue technique, les traits se fluidifient, le rôle structuré de l'espace disparaît, les plans s'évaporent, la picturalité devient mouvante et vivante, tel un serpent ondulant à la surface du tableau. Les êtres s'y révèlent habités par une puissance étrange, tantôt morbide et macabre, tantôt lyrique mais, d'une manière ou d'une autre, toujours troublés et dédoublés. Ainsi, les spectres de la vision, les personnages sont les fantômes qui habitent l'esprit de leur créateur. De même, les corps

519 R. Rapetti, *op.cit.*, p. 155.

520 *Ibid.*, p. 144.

disparaissent petit à petit et les visages perdent la vue, l'être ne se reflète plus dans le miroir mais devient son propre reflet, son double, l'autre. C'est à ce stade que la photographie va trouver un sens symbolique proche de celui du miroir. Forte des troubles visuels qu'elle engendre, elle est ce lieu de rencontre entre la raison et la folie, mais plus spécifiquement entre la vie et la mort. Cette recherche du monde surnaturel à partir du monde intelligible et tangible doit conduire à la révélation du secret de la vie et bien entendu de la mort.

Ainsi voilà ce qu'exprimait Georges Vanor dans son essai sur l'art symboliste dans les années 1880 :

« la relation existant entre le monde physique et le monde moral s'établira entre le monde moral et le monde surnaturel ; l'esprit de l'homme, c'est-à-dire le monde intelligible, sera comme un écran de verre transparent entre ces deux miroirs, et, la nature étant l'image de l'image de l'homme, l'homme sera l'image de Dieu, et, nous ajoutons : sa preuve [...] Le poète doué de la science de cette langue, en déchiffrera et en expliquera les hiéroglyphes; ce qui est en dehors de lui le conduisant à la connaissance de ce qui est en lui, et ce qui est en lui le conduisant à la connaissance de ce qui est au-dessus de lui, après avoir pénétré les symboles du monde intelligible dans le monde de la matière, il devinera les symboles du monde surnaturel par le monde intelligible, et, un jour, dira aux hommes le mot de Dieu et le secret de la vie »⁵²¹.

Le principe d'unité qui régit le symbolisme ainsi que celui de la synthèse des arts et de la fusion des disciplines artistiques témoignent d'un rapport d'analogie entre l'homme et l'univers. La perception symboliste du monde implique l'idée d'une harmonie universelle qui ne peut se constituer sans transgresser les frontières entre les différentes disciplines, fidèle à la quête du *Gesamtkunstwerk* que l'on retrouve dans les textes de Richard Wagner et que la revue wagnérienne⁵²² faisait apparaître comme l'un des piliers du Symbolisme. Et Georges Vanor de continuer, « l'œuvre du poète symboliste serait [...] de découvrir l'idée à travers sa représentation figurée ; de saisir les rapports des choses visibles, sensibles et tangibles du monde avec l'essence intelligible dont elles participent;

521 G. Vanor, *L'art symboliste*, *op.cit.*, p. 41

522 La *Revue wagnérienne* est une expérience singulière dans la longue liste des revues françaises de la fin du XIXe siècle. Son titre laisse à penser qu'elle concerne principalement Richard Wagner et la sphère musicale. En réalité, si la *Revue wagnérienne* (qui parut entre le 8 février 1885 et le 15 juillet 1888) a bien pour but de diffuser l'œuvre du compositeur, elle s'impose rapidement comme le lieu d'une réflexion intense sur la nature de l'art et l'évolution de la littérature. Elle est une tribune pour les symbolistes qui s'interrogent sur le lien entre les arts, et particulièrement entre la littérature et la musique. Wagner est considéré comme l'artiste complet capable de composer musique et livrets mais aussi comme un théoricien de l'art total. Ses écrits théoriques sont étudiés au même titre que ses drames musicaux. Le wagnérisme est alors une question aussi bien littéraire que musicale, et on voit dans le compositeur et son œuvre, un moyen d'appréhender la modernité. In F. Gagneux, « Préface-Revue Wagnérienne T1 », *Littératures françaises des XX^e et XIX^e siècles*, Site de littérature 20 Paris-Sorbonne. [En ligne] : <http://litterature20.paris-sorbonne.fr/preface-revue-wagnerienne-t1-page-0-gagneux-113.html>. Consulté le 20 janvier 2014.

de remonter des effets à la cause, des images aux prototypes, des phénomènes et des apparences aux sens mystérieux »⁵²³. La photographie permet alors par excellence de produire des effets autant que des images. Elle amène à la visibilité, des phénomènes et des apparences extérieurs. Elle nourrit ainsi la recherche spirituelle et philosophique des symbolistes.

Enfin, la photographie s'incruste définitivement dans les pratiques des symbolistes en tirant bénéfice de ses composantes chimique, analogique, hasardeuse et imprévisible quant à associer divers éléments. Comme observé chez August Strindberg, la hasard joue un rôle important et constitue une véritable innovation dans la démarche artistique, qui préfigure selon Göran Söderström la future *Action Painting*: « "Le peintre n'allait plus vers son chevalet, une vision en tête ; il s'avancait, ses matériaux en mains pour faire quelque chose de cette autre matière qu'il avait devant lui. L'image était le résultat de ces rencontres" Cette description d'Harold Rosenberg pourrait tout aussi bien s'appliquer à la peinture d'August Strindberg des années 1890 qu'à la peinture contemporaine dite "action painting" »⁵²⁴. La provocation du hasard vise à rompre la trame commune de l'œuvre, c'est-à-dire, au XIX^e siècle, l'intrigue générale de l'œuvre. La photographie participe des "circonstances imprévues" qui capturent au hasard des bribes de réel, des analogies avec le réel. La photographie en ce sens a l'avantage de la duplicité, « d'être à la fois elle-même et l'autre »⁵²⁵. Le hasard vécu comme la surprise, comme l'accident opportun fait du flou ou du bougé photographique des signes "magiques" de la représentation. Ainsi, chez les symbolistes, « le "beau chaos de l'existence" correspond à l'heureuse illusion d'une "providence personnelle" »⁵²⁶. Par le truchement du hasard, la photographie fait entrevoir des échantillons de la duplication du réel, nommée aussi l'Autre Monde. Manifestation du dédoublement, elle incarne, à la révélation de l'image dans le laboratoire, une surprise : « spectacle de l'oracle réalisé [...] L'unique, le réel, l'événement possèdent donc cette extraordinaire qualité d'être en quelque sorte *l'autre de rien*, d'apparaître comme le double d'une "autre réalité qui s'évanouit perpétuellement au seuil de toute réalisation, au moment de tout passage au réel [...] C'est l'"autre" que ce réel a biffé qui est le réel absolu, l'original véritable dont l'événement réel n'est qu'une doublure trompeuse et perverse. Le réel véritable est ailleurs »⁵²⁷. Alors que les surréalistes font correspondre, comme nous l'avons vu la notion de hasard à celle d'improvisation, chez les symbolistes le hasard est synonyme d'imprévisibilité⁵²⁸. Il prend en compte

523 *Ibid.*, p. 38.

524 G. Söderström écrit cette phrase en préface du livre d'August Strindberg, *Du hasard dans la production artistique*, Paris, L'Echoppe, 1990 pour la présente édition et pour la préface, 1894 pour la parution originale in *La Revue des revues*, Paris, Revue fondée en 1886.

525 C. Rosset, *Le réel et son double, essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1984 pour la nouvelle édition revue et corrigée, p. 19.

526 J-F Chevrier, *La trame et le hasard*, Paris, Éditions L'Arachnéen, 2010, p. 9. Il cite ici F. Nietzsche, *Le Gai Savoir* (1882), § 277, « Providence personnelle », Paris, Gallimard, 1985, pp. 189-191.

527 C. Rosset, *op. cit.*, pp. 42-45.

528 La nuance est ténue, alors que l'improvisation représente l'art, l'action de composer et d'exécuter simultanément,

la notion de destin qui ne désigne pas le caractère inévitable de toutes choses mais son caractère imprévisible et par ce même biais créateur par la dialectique de l'ici et l'ailleurs. Ainsi, comme l'explique Daniel Grojnowski, "l'aura" de la photographie, telle que développée par Walter Benjamin, « trace la "brûlure" d'un moment qui s'est éternisé, l'étincelle d'un hasard dont l'image porte l'empreinte, l'interpellation d'un être qui demande à être nommé, tant sa présence s'impose à qui le considère. A observer un à un les exemples auxquels s'attarde W. Benjamin, on doit admettre que l'émanation auratique procède moins d'un état de fait que de projections qui sont propres à un individu »⁵²⁹. Le réel, insuffisant à rendre compte de lui-même, c'est l'expression d'un autre réel, qui va conférer sens et réalité à l'œuvre. Le hasard participe d'une poétique et d'une poïétique du merveilleux au même titre que la photographie. Tous deux sont les catalyseurs « d'une puissance imaginative qui remplace la fonction auteur [...] En se confiant au hasard, l'artiste a été révélé à lui-même. Le hasard est l'agent d'une bifurcation nécessaire de l'expérience artistique »⁵³⁰. Chez les symbolistes, à la magie du hasard, s'ajoute donc la dimension spirituelle de l'analogie et de l'action poétique. Cependant et pour reprendre la pensée de Mallarmé, si le hasard produit des effets, il ne fait pas une œuvre pour autant. Entre les mains des symbolistes, la photographie adopte les stratégies du hasard, produisant des effets, des phénomènes poétiques, participant de l'œuvre. Devenue nécessaire – voire omniprésente dans toute création – elle ne donne le meilleur d'elle-même que dans l'ombre. Les modèles invités à poser deviennent les héros de l'ombre. "Dans l'ombre" ne signifie pas pour les symbolistes "caché ou dissimulé", « l'ombre symbolise ici la matérialité, l'incarnation de l'héroïne dans l'unicité d'un ici et maintenant, et par voie de conséquence l'aptitude à vivre et à reproduire la vie »⁵³¹. Cet espace-temps entre analogie poétique et analogie mystique est propre à la dynamique de la magie de la perception du hasard. Pour Vilém Flusser il est également celui de la photographie, « cet espace-temps propre à l'image n'est autre que le monde de la magie – monde où tout se répète et où toute chose participe à un contexte de signification »⁵³². Cette magie du hasard participe également d'un « surnaturalisme qui, comme le terme lui-même l'indique, est l'intégration dans la nature d'une dimension spirituelle, plus qu'un rejet de la nature au profit du surnaturel et d'une croyance spiritualiste »⁵³³. La mise à contribution du hasard dans la technique de création est corollaire d'un rejet du réalisme formel et d'une compréhension autre de la réalité. L'abstraction s'y abreuve et nous ne pouvons sous-estimer le rôle joué par le Symbolisme dans cet

l'imprévisibilité désigne ce qu'on ne peut pas prévoir. *TLF*. Site du Trésor de la langue française. *TLF*. [En ligne].

Disponibilité et accès : <http://atilf.atilf.fr/>. Consulté le 02 février 2013.

529 D. Grojnowski, *op. cit.*, p. 288.

530 J-F Chevrier, *La trame et le hasard, op. cit.*, p. 11

531 C. Rosset, *Le réel et son double, op. cit.*, p. 90.

532 V. Flusser, *Pour une philosophie de la photographie [Essai], op.cit.*, p. 10.

533 J-F Chevrier, *op. cit.*, p. 14.

avènement. Dès lors, « se pose le problème de la façon dont on présentera la naissance de l'abstraction, soit en magnifiant la rupture formelle qu'elle représente, comme on a pu le faire après 1945, au moment où l' "art abstrait" est devenu une problématique connue de la critique et du public, soit au contraire en cherchant à retrouver la trame d'une pensée philosophique et d'un tissu esthétique reliant les deux siècles »⁵³⁴.

- **2. Eugène Carrière, la poétique du flou**

Vers la fin des années 1880, le peintre Eugène Carrière renonce à utiliser la couleur. Ce choix revendique la volonté de rompre avec l'instant du jour ou le temps qu'il fait qui a tant motivé les pratiques impressionnistes. Son œuvre devient dès lors frappée d'intemporalité. La lumière n'est plus celle de l'actualité et témoigne d'une représentation dépourvue de réalisme. Carrière illustre, par cette nouvelle approche "la déformation subjective" de Jean Moréas sur laquelle concluait le *Manifeste*. L'espace pictural est alors un espace de flottement. Isolée, la figure se combine à cette atmosphère indécise, prise dans une nuée tourbillonnante aux courbes amples, « très tôt la peinture de Carrière se définit donc par un double refus : celui du témoignage naturaliste comme celui de la fidélité à la lumière du jour. Mais si les figures de Carrière visent à l'intemporalité, elles n'en demeurent pas moins profondément ancrées dans leurs temps »⁵³⁵. Le regard de Carrière sur la figure humaine et sur son époque se traduit par des valeurs intimistes brassées par l'étrangeté et la métaphore. Ses tableaux à l'huile empruntent les couleurs de terre glaise utilisée pour le modelage et la sculpture et les teintes sépia de la photographie. Ses noirs dans la lithographie deviennent profonds, obscurs, ondulants, tournent parfois à l'hallucination. Il est vrai qu'à cette époque, si elle représente l'instant présent, la photographie n'est pas à même de rendre la couleur, d'où un certain caractère d'intemporalité. Au niveau de la liberté linéaire, « des corps se gonflent à la lumière, tourbillonnent un instant; puis les visages s'échappent, le regard déjà perdu vers les ténèbres où ils retournent bientôt »⁵³⁶. La technique du peintre recourant au frottage et au grattage fait de ce dernier un sculpteur d'ombre et de lumière. Cette image d'un Carrière "modeleur" de peinture sera d'ailleurs très souvent reprise et interprétée dans les écrits sur l'artiste jusqu'à mettre souvent son œuvre en relation avec celle de son ami Auguste Rodin.

534 R. Rapetti, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 290.

535 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 135.

536 V. Bajou, *Eugène Carrière*, Lausanne, Éditions Acatos, 1998, p. 11.

Le dépouillement formel et chromatique est tel que nous ne pouvons que rapprocher ces manifestations du flou et du bougé photographiques, symptômes d'une mobilité de l'âme. La technique insaisissable de Carrière fait écho à la manière de regarder et observer les choses. La lumière revêt dès lors une importance première et la figuration doit être fluide, légère, diaphane. La sinuosité des lignes, le mystère du flou font apparaître des espaces énigmatiques où se meuvent des figures fantomatiques. En s'inspirant d'un "défaut" typique de la photographie, « Carrière élimine tout aspect documentaire et son sujet lui est prétexte à mettre en scène le thème de l'émotion et du regard »⁵³⁷. Parfois les visages se décomposent et les yeux se font trous noirs tandis que la bouche se tord. D'autrefois les orifices se sont substitués à d'immenses cavités béantes. De tels êtres font penser à des poupées de tissus cousues avec de la toile de jute, auxquelles l'artiste aurait ôté les yeux. Toute matérialité est évincée, les lignes serpentent sous notre regard. Carrière est un peintre de la suggestion, un peintre de la tendresse et de la vision tragique. Il piège une présence humaine en mouvement dans une monochromie qui déconcerte notre regard. Il « conçoit les scènes comme un tout homogène et continu, suggérant les formes dans un décor à la fois touffu et dépouillé, encombré, mais presque abstrait »⁵³⁸.



Figure 64 - E. Carrière, *Maternité*, vers 1901,
Musée des Beaux-Arts de Budapest.



Figure 65 - E. Carrière, *Autoportrait*, 1901
Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg
1m 847 × 2 m 238

Le caractère imprécis des œuvres d'Eugène Carrière est d'une importance capitale et nous sensibilise à une esthétique de l'inachevé dont le ferment – le geste et la touche – cultive les contours nébuleux, les halos lumineux d'où émergeront des traces de figures. Les photographies de l'artiste illustrent

537 R. Rapetti, *op.cit.*, p. 197

538 V. Bajou, *op. cit.*, p. 88.

parfaitement la technicité de ses prestations. Elles sont volontairement floues, d'un noir graphique et profond, ou prennent une teinte sépia. Il paraît difficile d'ignorer le rapport entre la photographie et l'œuvre du peintre. S'il peut paraître paradoxal quant à une visée de l'intemporel, ce rapprochement éclaire une certaine conception du mouvement du temps. Ainsi, « Aurier voyait dans l'œuvre de Carrière une suggestion de l'écoulement du temps, et une opposition significative à tout ce qui procédait de l'instantanéité »⁵³⁹. Or si la photographie triomphe, à l'époque, avec l'instantané, capable de reconstituer avec netteté des choses les plus fugitives, allant donc à l'encontre de la pensée de Carrière, le flou photographique en revanche ouvre sur une autre dimension. Possiblement influencé par ce procédé, Carrière entend bien représenter l'abîme du souvenir, « le rapport qu'Aurier établit entre l'imprécision du style de Carrière et la création subjective d'un temps où la durée s'oppose à l'instant pourrait donc se situer dans une mouvance bergsonienne. Ainsi, Carrière peindrait non l'image de la réalité, mais l'apparition ou la disparition de cette image à la conscience, selon une temporalité subjective »⁵⁴⁰.

Le rapport de Carrière à la photographie résulte d'une contamination du regard mais n'est pas revendiqué comme tel. Cependant en refusant de représenter ce qui est figé, Carrière a pu s'inspirer des spectres flottants photographiques pour élaborer un langage stylistique personnel et nouveau. Si la photographie, depuis son invention tente de capter l'âme du modèle, Carrière tente, lui aussi, de donner forme et consistance à l'invisible, au mouvement intérieur de la pensée sous une lumière sourde, entre hallucination et fantastique. Quoi qu'il en soit le flou apparaît et s'impose avec la photographie, et l'utilisation qu'en font les peintres atteste de l'influence technique que cette dernière a pu exercer. Ainsi, la technique ne répond plus à un savoir faire mais doit correspondre à la manière de voir et de regarder pour égaler la fluidité de la lumière, pour aller vers les formes dont les limites sont imaginaires. En appliquant les lois de la vision trouble, les symbolistes cultivent une clarté qui hiérarchise les éléments de l'œuvre par gradation de valeurs.

539 *Ibid.*, p. 198.

540 *Ibid.*



Figure 66 – *Eugène Carrière dans son atelier*, photographie, 1905, Musée Eugène Carrière, Gournay sur Marne.

Si le flou relève du domaine de la perception, mais aussi d'une pratique défectueuse, « la photographie est l'une des prothèses que l'homme s'est fabriquée pour porter plus loin son regard et tenter de percer les mystères du monde, repousser les limites de ses connaissances. Ce procédé technique de vision et d'enregistrement permet de voir mieux ou autrement ; en cela il se fait révélateur de ce à quoi le regard – couple de l'œil et du cerveau – ne peut physiologiquement être attentif (trop rapide, trop loin, trop près, trop petit, trop grand). Le flou photographique apparaît figé chimiquement et physiquement »⁵⁴¹. Le flou en photographie résulte inexorablement du mouvement, aussi supposons-nous que Carrière n'ignore pas cela et si l'activité photographique au XIX^e siècle alimente une polémique contre le flou, de nombreux artistes voient néanmoins dans ce "défaut photographique" une aubaine à saisir au compte d'un regard et d'une vision encore inédits en peinture. Comme nous l'avons évoqué les années 1880 à 1910 sont qualifiées d'ère de l'instantané et l'on atteint des vitesses du 1/100 au 1/1000 de seconde. Cela permet de saisir le sujet en mouvement de manière parfaitement nette et arrêtée. L'appareil, beaucoup plus léger et maniable est accessible à tous : c'est, en 1888, la fameuse diffusion de Georges Eastman, l'appareil Kodack.

Ainsi, les contraintes photographiques qui conféraient aux personnes posant des postures figées à l'extrême, voire une allure pétrifiée, toutefois prisées par la société car synonymes de netteté et de maîtrise, sont devenues pour les symbolistes la chose à éviter, à prendre à contrepied. Le

541 D. Arlettaz, *flou allié*, Mémoire suivi par Marie-Haude Caraës, Ensci - Les Ateliers, juillet 2010, p. 22. [En ligne] : http://www.ensci.com/uploads/media/memoire_damien_arlettaz.pdf. Consulté le 15 février 2013.

développement de l'instantané entraîne progressivement la disparition de la durée, « l'histoire du temps photographique se résumerait à une raréfaction progressive de la durée dans l'instantané, suscitant une vision nouvelle, aussitôt contrecarrée par un besoin de retrouver l'étalement de la durée. Ainsi s'installe une rivalité conquérante entre *le provisoire incontrôlé de l'instantané* et *la contemplation de l'instant vital* »⁵⁴². Pour les artistes symbolistes, l'instant désigné ne doit pas relever de l'instantané mais s'expanser dans une durée indéterminée, préférant renouer avec l'intérieur des choses. Cette durée, ce mouvement, doivent être visibles dans l'image. La représentation ne doit plus rechercher l'immobile puisque « le simple tremblé d'une ligne, l'hésitation d'un profil peuvent saisir l'âme d'une durée »⁵⁴³. Capturer l'impression lumineuse et temporelle est primordial. Le flou photographique offre un régime de lecture et stimule un processus de narration atemporelle, prometteur d'effets poétiques. Il ne s'agit pas de rénover le mouvement mais d'offrir à nos yeux une impression vitale, une énergie et une fluidité de la représentation. Le flou possède une certaine magie que les symbolistes ont su s'approprier.

Comme l'exprime très bien le critique, écrivain et théoricien Raymond Bellour, au sujet de l'histoire de la photographie du bougé et du flou :

« Le bougé, qui paraît l'impulsion même, est aussi une des façons les plus sûres qu'a la photographie de se désigner en tant qu'artifice, de se désirer en tant qu'art. En cela le bougé est comparable au flou. Après avoir été pendant longtemps l'extraordinaire aura fantomatique dans laquelle plusieurs générations ont surtout reconnu la part à payer pour que la photographie existe et puisse se soumettre ce qui lui préexiste, le flou est devenu, souvent, dans la pratique moderne et contemporaine où on en fait le plus souvent un usage relatif et partiel, un indice de réel et d'immédiat, une sorte de garant moral de l'instantané. Il en prouve le caractère d'événement et d'évidence, il confirme le photographe dans sa position de témoin, attaché à l'instant qui passe à ses accidents possibles. Mais le flou permet aussi de mieux voir, ou plutôt de voir autrement ce qui est net; il devient ainsi l'instrument d'une recherche qui peut aller jusqu'à informer l'essentiel de la photo et la signer en la différenciant – comme autrefois les pictorialistes choisissant, face à la montée de l'instantané, le flou généralisé comme signe manifeste d'une affirmation d'art »⁵⁴⁴.

Le flou objet de prospection et d'introspection, voire de méthode, ce flou dont parle Raymond

542M. Frizot, « Un signe du temps », in *Le temps d'un mouvement, aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, Centre National de la Photographie, 1986, p. 11.

543 Y. Bonnefoy, « Le temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento », in *L'improbable*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 73. Cité par M. Frizot, *Ibid.*, p. 13.

544 R. Bellour, « La redevance du fantôme », *Le temps d'un mouvement, op. cit.*, p. 109.

Bellour et que les pictorialistes ne tarderont pas à exploiter habilement le centre de la quête symboliste. Nous ne pouvons d'ailleurs ici que rappeler le lien étroit existant entre les pictorialistes et les symbolistes, les deux mouvements émergeant à la même période et réclamant nombre de points communs tant en matière d'esthétique que de technique, de références et de thèmes. Ainsi, « Robert Demachy, dont l'œuvre est à rapprocher de Khnopff et Spilliaert, Alfred Stieglitz ou Adolphe de Meyer sont les contemporains exacts de la génération symboliste, et l'on sait qu'Édouard Steichen admirait l'œuvre de Carrière »⁵⁴⁵. Les rapprochements entre peinture et photographie au XIX^e siècle sont donc inévitables et « même si d'autres facteurs y ont également conduit, la photographie a largement contribué à libérer la peinture de son obligation de représenter fidèlement le monde »⁵⁴⁶. Le flou photographique ouvre donc un nouveau territoire où fiction et création travaillent de concert. Il s'impose aux symbolistes comme un indice révélateur. Pour les pictorialistes, il sera la clé de leur esthétique.

Il faut insister sur le fait que la technique du flou utilisée par Carrière n'est pas uniquement empruntée au domaine de la peinture et au *sfumato* en version atténuée, lequel permettait d'évincer la ligne nette et d'adoucir les contours afin de permettre la transition d'un ton sur l'autre et de fondre les couleurs. Le fait que Carrière utilise une monochromie similaire à celle de la photographie, permet d'affirmer qu'il s'agit bien d'une technique se substituant au flou photographique. Si à l'époque l'on oppose clairement le flou pictural au flou photographique, l'un recherché volontairement, l'autre mis à projet opportunément, nous ne pouvons qu'aller à l'encontre d'une telle affirmation. De nombreux photographes s'insurgent contre la netteté et se lancent à la recherche "d'effets" calculés. Quand aux symbolistes, c'est Baudelaire lui-même qui introduit l'importance de la notion de flou dans la photographie ; Ainsi en 1865, dans une lettre à Mme Aupick⁵⁴⁷, « Baudelaire exprime clairement ce paradoxal flou pictural de la photographie lorsqu'il lui demande d'aller se faire tirer le portrait, à la condition qu'elle ne le fasse pas chez des photographes médiocres: "Ils prennent pour une bonne image une image où toutes les verrues, toutes les rides, tous les défauts, toutes les trivialités du visage sont rendus très visibles, très exagérés; plus l'image est dure, plus ils sont contents. [...] Il n'y a guère qu'à Paris qu'on sache faire ce que je désire, c'est-à-dire un portrait exact, mais ayant le *flou* d'un dessin"»⁵⁴⁸. Cette esthétique du flou photographique, d'une extraordinaire nouveauté, que jamais n'avait pu percevoir le regard humain, fort prisée des symbolistes, sera donc aussi caractéristique de la photographie pictorialiste.

545 R. Rapetti, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 287.

546 A. d'Hooghe, *Autour du Symbolisme, op. cit.*, p. 13.

547 Caroline Aupick est la mère de Charles Baudelaire, avec laquelle il entretiendra une longue correspondance.

548 P. Martin, « Le flou du peintre ne peut être le flou du photographe », in *Études photographiques*, revue semestrielle, n°25, Paris, Société française de photographie, mai 2005, p. 209. Elle cite ici Charles Baudelaire, "Lettre à Mme Aupick" (Bruxelles), samedi 23 (décembre 1865).



Figure 67 - Eugène Carrière.

Femme aux seins nus.

peinture à l'huile, 61 x 49 cm, Musée d'Orsay



Figure 68 - Edward Steichen, *Nu avec chat*, 1903

Reproduction en demi-ton, 10,8 x 13,4 cm.

Avec les perfectionnements photographiques et l'apparition de l'instantané, le flou photographique accidentel disparaît progressivement et, avec lui, la sensation de mouvement non maîtrisé qui lui était associée, pour laisser place à l'impression de mouvement que procure le "pris sur le vif". Ainsi devient-il progressivement synonyme de défaut et de faillite dans l'utilisation de l'appareil photographique ; la netteté est l'apanage de la "bonne photographie" alors que l'image du mouvement, de la durée tente, au même moment d'être réhabilitée. D'un côté la netteté fait son entrée comme maîtresse incontestée de la technique, de l'autre le flou devient l'heureuse erreur alors même qu'il est gage de spatialité et de temporalité dans l'image. Paradoxalement, au plus fort de l'instantané, le flou que les techniciens « s'étaient évertués à chasser de leurs images réapparaît comme l'unique manifestation visible du mouvement. Accepter de la réintroduire dans l'épreuve, c'était aussi renier les plus récents progrès de la technique, c'était manquer volontairement son image - gageure que les photographes refuseront le plus souvent d'admettre jusque dans les années 1910-1920. En cette fin de XIX^e siècle, l'image rêvée est une image ratée »⁵⁴⁹.

Il n'est donc pas étonnant que le flou et la distorsion photographique aient été recherchés et cultivés au bénéfice du renouvellement de la vision, car procurant aux peintres symbolistes une manière inédite de voir allant à l'encontre de la norme visuelle en vigueur. Tandis que se développe la vision

⁵⁴⁹ C. Chéroux, « Vues du train. Vision et mobilité au XIX^e s. », in *Études photographiques*, revue semestrielle, n°1, novembre 1996, Paris, Société Française de Photographie, p. 81.

objective de la photographie, mise au service de la réalité, les symbolistes favorisent indirectement la représentation d'une vérité intérieure en faisant allégeance aux défauts photographiques et à ses "mensonges". Cela aura permis, également, de mettre au diapason mouvement des corps, mouvement de l'esprit et énergie de la machine humaine.

- **3. *La vision de l'inexactitude traitée par le Surréalisme.***

Il existe différents types de flou. Le flou de mise au point qui est un flou spatial et le flou de bougé qui est un flou temporel sont les deux principaux protagonistes de l'inexactitude photographique. L'un est provoqué par un réglage inadéquat de la distance focale sur l'optique de l'appareil, l'autre par un temps de pause trop long ou inadapté, amenant des parties confuses, difformes. Ces différents types de flou sont mis à contribution dans les œuvres symbolistes. Munch va cultiver un flou temporel et mouvant, garant d'une réalité déformée, qui trouve difficilement référent dans le réel. En cela la vision symboliste a préparé un surréalisme de l'abolition des frontières. Le flou prend la consistance du précipité argentique, dépôt de matière qui solidifie "l'informe", pour reprendre le substantif de Georges Bataille, et stimule la volonté d'éliminer toutes les limites de la représentation dans « le tremblement poétique d'une présence manifeste »⁵⁵⁰.

Faisant fi du débat purement techniciste dénué de toutes considération artistique et ne pouvant appréhender les choses de l'esprit, les surréalistes poussent à son paroxysme la pensée symboliste en retournant la problématique. Ainsi, entre leurs mains, l'automatisme photographique investit le domaine du subjectif en lui donnant l'autorité d'une instance de vraisemblance. Ils légitiment ce qui aurait pu passer pour des chimères, une vision empreinte de subjectivité et de fantastique via des techniques inédites, déviantes et toutefois plausibles. A nouveau, la photographie inscrit l'artificiel dans le naturel et dans ce que Paul Eluard qualifie « d'évidence poétique »⁵⁵¹. Il faut en finir avec le dualisme existant entre imagination et réalité. Comme le confirme Herbert Molderings, à partir de là,

« la photographie participait d'une double stratégie : alors qu'il s'agissait d'une part, dans les photo-fictions, de faire oublier le médium et sa matérialité pour mieux renforcer le caractère

550 R. Bellour, « La continuité du mouvement, pour l'instant », in *Le temps d'un mouvement, aventures et mésaventures de l'instant photographique*, op.cit., p.119.

551 Paul Eluard propose cette critique au sujet du naturalisme dans une conférence ayant lieu à Londres à l'occasion de l'Exposition surréaliste de 1936. Herbert Molderings insiste sur le fait que cette critique « aurait pu s'adresser tout aussi bien – et même à plus juste titre – aux photographes », in *L'évidence du possible*, op. cit., p. 215.

d'authenticité de l'image, envisagée comme un véritable décalque de la réalité, il importait d'autre part, quand on intervenait dans le processus de reproduction photographique, d'en rendre au contraire visible la matérialité, d'en tirer et d'en développer un potentiel expressif autonome, afin d'affaiblir le lien de la photographie à la réalité extérieure »⁵⁵².

Ainsi Man Ray détournera-t-il la photographie de sa fonction première – être au service du réalisme – afin de la constituer en moyen d'expression équivoque et énigmatique. La démarche de Man Ray vis à vis de la photographie est particulièrement intéressante. Comme il l'affirme, il a commencé comme peintre, puis photographié ses toiles et découvre l'intérêt de leur reproduction en noir et blanc. L'aboutissement de cette démarche verra la destruction de l'original pour n'en garder que la reproduction. Il opère le basculement fondamental de la conception photographique comme œuvre. Le flou participe également du méconnaissable ainsi que de la surenchère de significations qu'incite l'inexactitude. Les défauts du médium poussés à l'extrême manifestent à quel point la faute photographique a pris une place déterminante dans le Surréalisme, Man Ray lui-même se qualifiant de "fautographe"⁵⁵³ et Raoul Ubac allant jusqu'au sabotage photographique avec ses "photo-reliefs". Le portrait de *la Marquise Casati* est en ce sens particulièrement significatif puisque, à l'origine, Man Ray le considère comme une photographie ratée. Si l'erreur est humaine, chez le photographe elle est également œuvre.

552 H. Molderings, *Ibid.*, p. 216.

553 Man Ray, « Man Ray. Fautograph », entretien avec Irmeline Lebeer, in *Les Chroniques de l'art vivant*, n°44, novembre 1973, p. 25. Ce terme est utilisé par H. Molderings, in *L'Évidence du possible*, *ibid.*, p. 220.



Figure 69 – Man Ray, *La Marquise Casati*, 24 x 18 cm, plaque de verre gélatino-argentique, 1922, Paris, Centre Pompidou.

Ainsi Man Ray relate-t-il la fameuse histoire de la marquise : « Ce soir-là, je développai les négatifs: ils étaient flous, je les mis de côté et considérai cette séance comme un échec. N'ayant pas de mes nouvelles, la marquise me téléphona peu après ; je déclarai que les négatifs ne valaient rien, mais elle insista pour les voir, si mauvais qu'ils fussent. J'en tirai quelques-uns où l'on distinguait un semblant de visage ; sur un des négatifs, on voyait trois paires d'yeux. On aurait pu le prendre pour une version surréaliste de la Méduse. C'est précisément cette photo qui l'enchantait : j'avais fait le portrait de son âme, dit-elle »⁵⁵⁴. C'est elle parce qu'on ne la reconnaît pas, ou parce qu'elle même ne se reconnaît pas de manière physique. En ce sens voit-on dans ce portrait autre chose, de plus intérieur, de plus intime, de plus spirituel. Nous renouons avec le culte du portrait comme traversée de l'âme humaine et constatons que c'est très précisément l'erreur⁵⁵⁵ photographique qui va "initier" ce

554 Man ray, cité par G. LeGall, in *La subversion des images, op. cit.*, p. 280.

555 *Erreur* : subst. Fem : Action d'errer moralement ou intellectuellement ; état d'un esprit qui se trompe.

Étymol. et Hist. 1. Fin du x^e s. *error* « tromperie, imposture » (*Passion de Clermont*, éd. D'Arco Silvio Avalle, 365); 2. a) ca 1125 « action de se tromper » (*Grant mal fist Adam*, éd. H. Suchier, 15 f); b) ca 1200 « action regrettable » (*Jourdain de Blaye*, éd. P. Dembowski, 3864); ca 1355 plur. (BERSUIRE, f^o 28 r^o ds LITTRÉ : humaines erreurs); 3. a) ca 1200 « jugement, opinion, doctrine fautive » (*Dialogue Grégoire*, 10, 6 ds T.-L. : maîtres d'error); b) 1549 dr. (EST.); c) 1585 « fautive, inexactitude » (N. DU FAIL, *Contes et discours d'Eutrapel*, t. 2, p. 12 ds IGLF : erreur de calcul). Du lat. class. *error*, *erroris* « erreur, illusion, méprise, fautive » lat. chrét. « doctrine fautive, hérésie ». *TLF, Site du Trésor de langue française*. [En ligne] : <http://atilf.atilf.fr/>. Consulté le 18 juillet 2013.

procédé. Rendre son image à l'âme d'une personne ne peut décidément pas se faire d'une manière calculée, d'une manière qui restitue la réalité apparente dans sa netteté, sa fermeté. Réaliser une "image de l'âme" requiert un subterfuge photographique, cette erreur qui viendrait s'insérer, s'interposer directement dans l'appréhension entre la forme et le temps. De la même manière que Carrière utilise le flou poétique pour ménager un espace qui inscrit l'intemporalité de la matière et de la forme, les images du film *L'étoile de mer*⁵⁵⁶ de Man Ray en 1928, caractérise la personnalité changeante et mouvante de l'auteur. A travers la perte des repères spaciaux et temporels se crée l'image d'un heureux hasard, un raté fait apparaître l'inconnu.

⁵⁵⁶ Man Ray, *L'étoile de mer*, 1928, durée 15 min avec André La Rivière, Robert Desnos, Kiki de Montparnasse Lors de la réalisation de *L'étoile de mer*, Man Ray, en est déjà à son quatrième film. Le film a pour point de départ la lecture à voix haute du poème du même nom par Robert Desnos.



Figure 70 – Man Ray, *L'étoile de mer*, épreuve gélatino-argentique, 21, 1 x 29, 6 cm, 1928, Paris

Le merveilleux surgit, fidèle à la doctrine, là où on ne l'attend pas. *L'étoile de mer*, comme le portrait de la *Marquise Casati*, suscitent des formes inédites.

Il est étonnant de comparer les propos de la Marquise à ceux que la célèbre danseuse américaine Isadora Duncan exprimera en voyant son portrait peint par Carrière en l'associant au Christ: « He had the strongest spiritual presence I have ever felt. Wisdom and light. A great tenderness for all streamed from him. All the beauty, the force, the miracle oh his pictures were simply the direct expression of his sublime soul. When coming into presence I felt as I imagine I would have felt had I met Christ »⁵⁵⁷.

557 Isadora Duncan, *My life*, New-York, 1927, pp. 91-92, in *Eugène Carrière, op. cit.*, p. 12 : « Il avait la plus forte présence spirituelle que je n'ai jamais ressentie. Sagesse et lumière. Une grande tendresse découlait de lui. Toute la beauté, la force, le miracle oh ces images étaient tout simplement l'expression directe de son âme sublime. En sa présence, j'imagine que je me sentais comme je me serais senti si j'avais rencontré le Christ »



Figure 71 – Eugène Carrière, *Isadora Duncan*, huile sur toile, 1901,
Musée Fabre, 41 x 325 cm, Montpellier,

Dans les deux prestations, le flou, s'il ne met pas en valeur les femmes pourtant célèbres et célébrées par l'image, opère bien ici une différence fondamentale dans la manière d'aborder ce qu'elles représentent. Les deux vedettes jaugent dans leur portrait surimpressionné pour l'une, insaisissable pour l'autre, une abstraction qu'elles interprètent comme ce qu'elles sont véritablement, des personnalités à la recherche d'elles-mêmes. Ainsi « le portrait de la Marquise Casati opère sur trois niveaux transparents : c'est d'abord un portrait à la mode, languide et désinvolte ; c'est ensuite une image subtilement dépersonnalisée, voire abstraite, et c'est, enfin, l'image d'un visage de femme retouché, déformé. Tous ces niveaux jouent avec une force égale et délibérée »⁵⁵⁸. Il s'agit là d'une véritable transformation poétique, passage de la représentation du concret au surgissement de l'abstrait, de l'informel, de l'indicible. Avec le flou, l'intériorisation du monde prônée par les symbolistes et exaltée par les surréalistes fait surface.

Si la restitution mimétique, fer de lance de la photographie positiviste trouve avec le portrait (faciès, forme du crâne etc.) sa concrétisation idéale avec Alphonse Bertillon, elle est fort mise à mal par la conception symboliste et surréaliste en la matière. Ici, la question de l'identité n'a plus à

⁵⁵⁸ J. Livingston, « Man Ray et la Photographie Surréaliste », in *Explosante-Fixe, photographie et surréalisme*, op. cit., p. 135.

débattre avec la transparence des phénomènes. Au contraire, c'est par le brouillage technique des frontières photographiques que l'identité est amenée à se révéler. C'est également à ce point de transformation qu'elle modifie nos habitudes perspectives et bouleverse la compréhension de l'image.

- **4. Du sans-visage à l'anti-visage.**

« Derrière le "flou" il y a l'intuition d'une mise au point impossible sur le réel, l'impossibilité de rendre compte du monde dans sa fluidité, son éphémérité, son inexactitude – et donc d'en être témoin et d'en porter témoignage. C'est le parti pris d'en saisir le mouvement, le mode d'apparition, dans une sorte d'anamorphose et d'improvisation »⁵⁵⁹. Voici ce qu'écrivait Jean Baudrillard à propos du collectif photographique *Tendance Floue*. Formé en 1991 et toujours actif sur la scène photographique contemporaine, ce collectif aime à se définir avant tout par le nom qu'ils ont choisi : *Tendance floue*, c'est « un nom en deux temps qui se détruisent autant qu'ils s'associent et se complètent puisque *tendance* fait semblant d'inscrire le projet dans un accompagnement des modes qui aujourd'hui se succèdent aussi vite qu'elles s'évanouissent dans la consommation de tout et une inclinaison au flou qui se gausse de la "belle" et "bonne" image prônée par des puristes d'une photographie immuable »⁵⁶⁰.

Explorer les potentialités expressives du médium photographique à la faveur d'un éclatement du réel, voilà sans doute ce qui se dégage des démarches photographiques intéressant le flou, qu'elles émanent des symbolistes, des surréalistes, ou d'une certaine photographie contemporaine. La tendance au flou, à la fluidité des représentations met en évidence une réalité et une identité en crise, multipliant d'autant les points de vue et les questionnements. Faire apparaître ce qui va disparaître ou devrions nous dire désormais faire disparaître ce qui devrait apparaître, voilà sans doute le trouble que secrète la photographie actuelle. Son utilisation du flou ou de l'effacement de certains signes caractéristiques de l'identité alimente un langage à part entière, une source d'invention, une manière de saper le réel et de le fragmenter.

De nombreux photographes pourraient aujourd'hui se revendiquer de Carrière selon deux directions. La première concerne la révision de la pratique du portrait, ou ce qu'il convient désormais d'appeler les "sans-visages" ; la deuxième concerne l'aspect technique. Aucune en effet, « ne peut être réduite à un seul médium unifié, les artistes contemporains se servant de la photographie comme d'un

559 J. Baudrillard, citation écrite au sujet de *Sommes-nous ?*, Troisième volet du collectif *Tendance Floue* en 2006.

560 C. Caujolle, « Introduction », *Tendance floue, douze pour un*, Arles, Éditions Actes Sud, 2011, p. 1.

médium poreux aux frontières fluides »⁵⁶¹.

Nous portons tout d'abord notre attention sur le traitement de la vérité photographique par l'Américain Anthony Aziz et le Vénézuélien Sammy Cucher avec *The Dystopia Series* de 1994. Avec des portraits photographiques dont la bouche et les yeux ont été gommés par retouche numérique, ce binôme crée des portraits déshumanisés, et interroge la perte de la sensorialité, l'absurdité des pratiques eugéniques⁵⁶². L'obsession de la perfection humaine et post-humaine jusqu'à l'anéantissement de la personnalité, de la subjectivité, de l'identité interroge l'idée que notre être profond nous échappe, que nous en serions dépossédés par un certain usage et marché des images. Ils témoignent du « terrifiant "formatage" auquel la culture américaine livre des corps de plus en plus dociles, de plus en plus normés »⁵⁶³. La disparition des yeux et de la bouche confère un effet flouté à ces parties de visages somme toute conventionnels, défauts de signes distinctifs. Pointant l'impossibilité d'établir une communication réelle avec le monde réel, les auteurs dénoncent l'image spectacle, l'illusion de présence et la perte de la quête identitaire. Si de tels portraits nous livrent des inconnus, inconnus d'eux-mêmes, nous pouvons une fois de plus faire un clin d'œil au portrait d'Isadora de Carrière. Connue du grand public, elle se reconnaît à travers un portrait sans yeux et sans bouche, dont seul le titre du tableau indique qu'il s'agit bien d'elle. Rappelons qu'elle ne se reconnaît pas physiquement mais qu'elle reconnaît une certaine image d'elle-même, une image méconnaissable, une sans-visage qui peut être tous les visages, un visage latent. Le portrait pose la question de savoir comment coïncider avec son image ? Les sans-visages hantent l'œuvre de Carrière. Isadora a cet avantage d'être revendiquée par le peintre mais de nombreux autres portraits témoignent de cette perte d'orifices à l'identité abolie. En rendent compte les nombreuses *Têtes de femmes*, « le visage humain : ses fonctions de férocité et de suprême animalité masquées. Les nuances de l'intelligence [...] Les portraits d'êtres et les portraits des fonctions sociales. La tendance du modèle à se dérober au peintre et la complicité du peintre courtisan ; — ce qu'on est et qu'on croit être »⁵⁶⁴.

561 R. Marcoci, « Le temps de l'image », in *Mutations, perspectives sur la photographie, op. cit.*, p. 199.

562 Eugénisme : Ensemble des recherches (biologiques, génétiques) et des pratiques (morales, sociales) qui ont pour but de déterminer les conditions les plus favorables à la procréation de sujets sains et, par là même, d'améliorer la race humaine. In *TLF. Site du Trésor de la langue française. TLF. [En ligne] : <http://atilf.atilf.fr/>*. Consulté le 30 juillet 2013

563 D. Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain, op.cit.*, p. 217.

564 E. Carrière, notes pour une conférence sur « Le portrait », avril 1902, citées dans Eugène Carrière. *Écrits et lettres choisies, portrait d'Eugène Carrière par lui-même*, Paris, Mercure de France, 1907, p. 40.

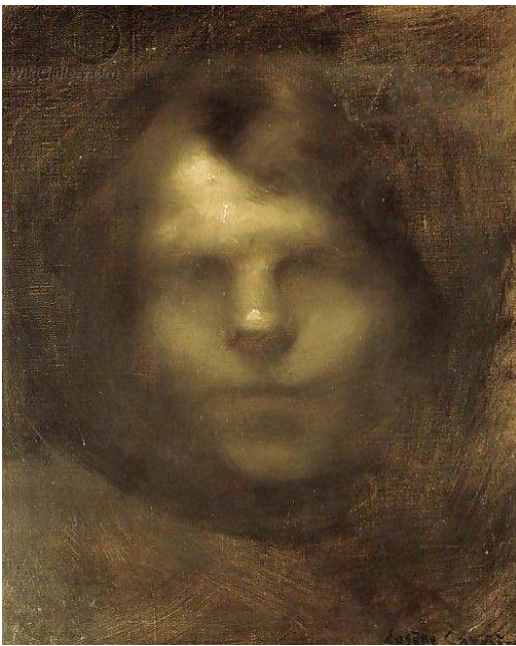


Fig. 72 - E. Carrière, *Tête de femme*,
huile sur toile, vers 1890, Montpellier

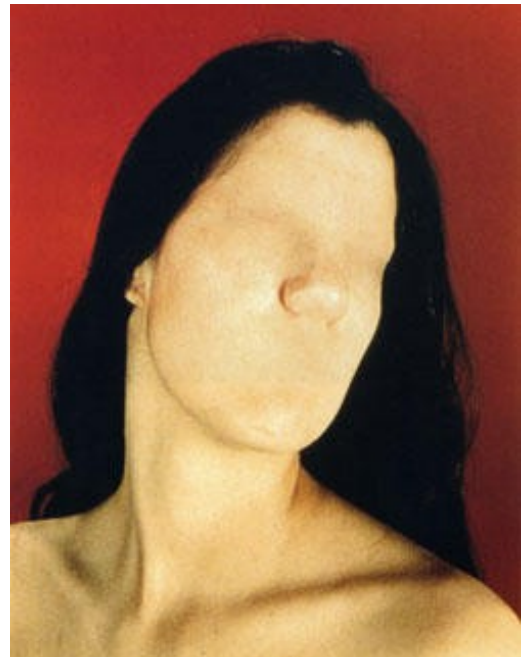


Fig. 73 - Aziz et Cucher, *Sans titre*,
extrait de la série "Dystopia", 1994.
Image numérique, tirage cibachrome

L'utilisation du flou décelable dans l'imagerie virtuelle actuelle est une alternative pour tourner le dos au réel et à ses normes afin de suggérer plutôt des effets d'identité et « encore, ces effets ne sont-ils pas des leurre, mais finalement, la seule réalité visible; une réalité fluide et mouvante, comme réalisation d'une potentialité, et non en opposition avec le réel »⁵⁶⁵.

Le rapport à l'autre et au monde se formalise à travers la modification corporelle, les signes habituellement distinctifs étant amputés de leurs capacités à révéler. Ce phénomène de la modification passe également par la photographie que l'on prive de la capacité à restituer l'identité des choses et des êtres qui instruisait sa suprématie dès 1839. De cette identité contrariée, brouillée, subsiste l'image actualisée d'un réalisme abstrait qui fait conclure à Marc Tamisier : « le haut degré d'abstraction du moi biologique autant que de son référent visuel, le réalisme de la photographie reste la condition de l'identité contemporaine »⁵⁶⁶. Privé de regard le visage est inopérant, il ne peut plus ni dévisager, ni scruter ni démasquer. Défait de ses organes sensoriels, de ses attaches, il n'a plus de vérité de représentation et échappe à tout moyen de communication et de contrôle.

Le photographe américain contemporain Jason Salavon, quant à lui, photographie uniquement des visages flous. Dans ses différents *Impression fusion*, des moments significatifs de photographies familiales sont prélevés sur internet, puis fractionnés et fusionnés par l'artiste par le biais d'un

565 M. Tamisier, *Sur la photographie contemporaine*, op. cit., p. 42.

566 *Ibid.*, p. 59.

logiciel informatique.



Fig. 74 - Jason Salavon, *100 Special Moments, Jeunes mariés*, 2004

Le flou est si poussé qu'il compromet toute tentative de reconnaître qui que ce soit. Ces photographies sont prises lors de ces rites sociaux que sont le baptême, le mariage, la remise de diplômes etc., moments forts et significatifs de l'existence, symboles puissants d'une évolution et d'une réussite sociales. Ce qui devient flou, ce sont les rituels-mêmes de la société et ses valeurs.

De cette société de l'image, qui formate tout individu sur un modèle prédominant, Jason Salavon pousse le processus d'uniformisation à son paroxysme, l'individu étant finalement absorbé par l'image que l'on veut lui coller. Le flou rend alors leur existence absente, sans caractéristiques

distinctives. Il éclate le réel, met en pièce la représentation typique de l'image familiale sacrifiée au rituel social ne laissant plus que des fantômes, des personnes effacées qui n'existent plus désormais. Ici son utilisation a bien pour objectif l'effacement total du détail et de la personnalité de l'individu photographié laissant seulement visible la défiguration ou ce que nous pourrions nommer la dévisagété⁵⁶⁷. Il ne s'agit plus de sans-visage mais d'anti-visage. Jason Salavon développe ainsi un art calculé du raté des photographies familiales, celles qui lors du développement seraient inscrites dans la longue lignée des "non facturés". La technologie de la précision utilisée est contrecarrée par le flou formant une effigie au bord de l'abstraction, présentant une plasticité formelle indéniable. Elle élimine tout ce qui fait différence au profit du même, de l'identique au mépris du général, du générique au déni de la diversité. Traitant de la surabondance d'images et d'informations qui affectent l'aujourd'hui, de la manipulation médiatique dans l'image, Salavon fracture cette dernière jusqu'à l'effacement de la réalité numérique.

Les séductions du flou dans la photographie contemporaine, au service d'un discours critique sur l'identitaire de l'individu, interrogent sans prétendre à la démonstration. Le flou est désormais le signe d'une perception "juste" de la photographie. Le constat d'une mise au point impossible sur le réel préoccupe de nombreux artistes contemporains qui métaphorisent la fluidité de l'identité subjective ; le flou nous contraint à regarder en face des identités vagues, à la fois fragiles et obscures. C'est pourquoi il s'agit maintenant de traiter de la fluidité inhérente à une certaine photographie dont la composante symboliste demeure.

C) L'art de la "désubstantiation"

- *1. La danse des fluides*

Le terme "flou" vient du latin *fluidus* et signifie fluide. Sous cet angle, que révèle la photographie fluide ? Mettant en jeu des lignes courbes ondulantes, prenant la forme du contenu qui l'enferme, le fluide articule le corps et l'esprit. Le fluide, au sens propre, n'a pas de forme consistante, il relève du domaine des impressions. Nous pouvons ainsi émettre l'hypothèse que la photographie des fluides expérimentée par Étienne-Jules Marey et la photographie fluide pratiquée par l'occultisme ont indéniablement exercé une influence sur les artistes symbolistes.

⁵⁶⁷Ce couplage, que Deleuze et Guattari appellent la machine abstraite de visagété, donne au signifiant sa surface d'inscription, une carte de la subjectivation.

Si l'on veut comprendre et apprécier l'importance des fluides à cette époque, nous ne pouvons passer sous silence l'expérience d'Étienne-Jules Marey sur le mouvement. Le spectacle que procure la machine est sans doute à l'origine des ses photographies, bien plus que son goût pour les mathématiques et la physique. Marey est obsédé par le mouvement, « tout ce qui bouge l'intéresse, que ce soit la circulation du sang dans les veines, le vol de l'oiseau, la locomotion de l'homme, le mouvement de tous les animaux, la chute d'un chat ou d'un objet, les circonvolutions d'un fluide, les gestes d'une danseuse, les vibrations *a priori* invisibles du son, etc. Sa première mission est d'enregistrer, graphiquement ou chronophotographiquement, la trace de ces mouvements, de les rendre *visibles* »⁵⁶⁸. Marey n'est bien évidemment pas le seul à s'intéresser au mouvement. Ainsi en 1862, l'acousticien Rudolph Kœnig étudie les mouvements de l'air et des flammes pour la phonétique, en 1893 le physicien Ludwig Mach crée une Machine à fumée. Ces expériences seront connues de Marey et constituent les bases de la soufflerie aérodynamique qu'il réalisera en 1899 et dont une seconde version sera construite en 1901. L'étude des fluides est donc dans l'air du temps en cette fin de XIX^e siècle. Marey désire non seulement voir l'invisible mais également le capturer.

568G. Didi-Huberman, L. Mannoni, *Mouvements de l'air, Étienne-Jules Marey, Photographe des fluides*, Catalogue d'exposition, Paris, Éditions Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2004, p. 53.

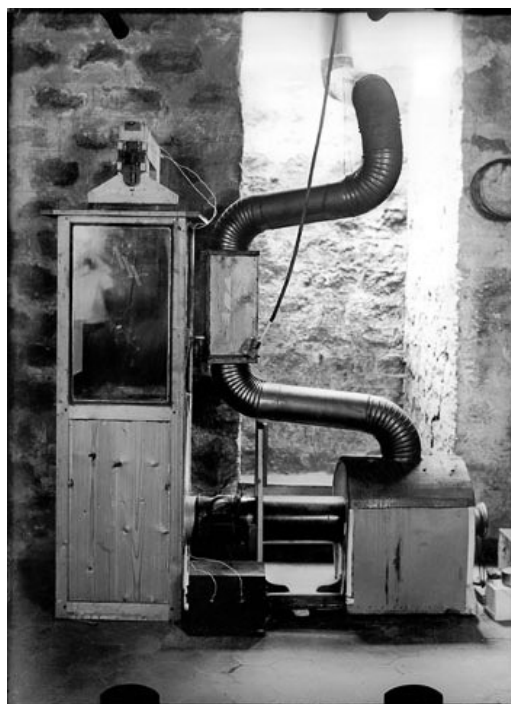


Fig. 75 - *La machine à fumée* d'Étienne-Jules Marey, 1901

Cette grande machine (deux mètres de haut), destinée à calculer la durée des mouvements mérite notre curiosité. Marey capture par le biais de la photographie instantanée un spectacle d'une étrange et hypnotique beauté. Les fumées génèrent des flux qui se font et se défont, ondulent comme la longue chevelure féminine ou ondoient comme les flots d'une rivière. Des fumées de Marey, sourd une poésie, « il y a quelque chose de baudelairien dans une telle simplicité toute moderne, dans ce lyrisme d'une genre nouveau. Mais aussi quelque chose de Mallarméen dans une telle complexité que hantent les "arrières-ressemblances" de féminité spectrales et d'ornements sans âge »⁵⁶⁹. "Baudelairien", "Mallarméen", ce n'est pas par hasard que Georges Didi-Huberman convoque ces qualificatifs. Le lyrisme visuel de ces images est bien manifeste et l'étrangeté d'une telle représentation renvoie inmanquablement au Symbolisme. Nous sommes pris dans le langage de l'image photographique dont les formes fixes et multiples, nettes mais indirectes suscitent des "ressemblances". Ce concept, certes virtuel, nous l'avons croisé maintes fois, qualifie également la démarche symboliste.

Didi-Huberman en citant Walter Benjamin, aborde un trait essentiel du fluide lorsqu'il affirme qu'il « est de l'essence de l'image de contenir quelque chose d'éternel. Cette éternité s'exprime par la fixité et la stabilité du trait, mais elle peut aussi s'exprimer, de façon plus subtile, grâce à une

⁵⁶⁹*Ibid.*, p. 292.

intégration dans l'image même de ce qui est fluide et changeant »⁵⁷⁰. Dans la représentation, la volonté de montrer l'éternité et la mobilité du vivant passera alors par les courbes en mouvement émanant du flux : volutes, rythme et arabesque. Nous retrouvons dans la photographie des fluides tout comme dans le flou photographique des aspects techniques prisés par nombre de symbolistes afin de restituer l'étrangeté dans la représentation, une durée intemporelle, une danse de corps spectrale.

570 W. Benjamin, « Peintures chinoises à la Bibliothèque nationale (1938), *Ecrits français*, éditions J-M Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p.261-262. Cité par G Didi-Huberman, *Mouvements de l'air*, Etienne-Jules Marey, *Photographe des fluides*, *Ibid.*, p. 179.

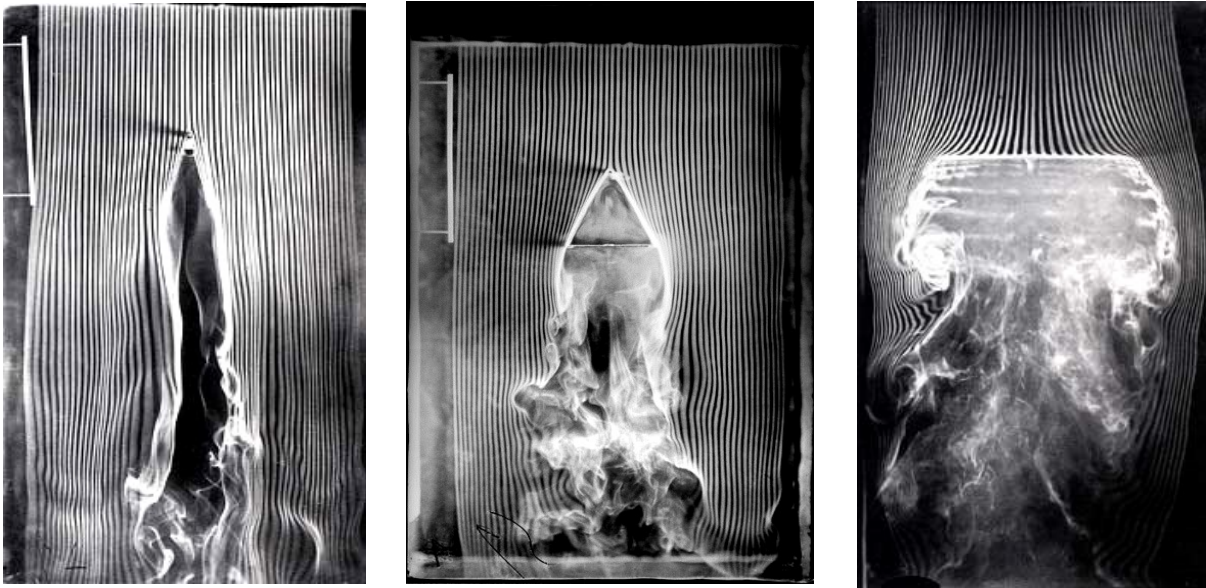


Figure 76 - Étienne-Jules Marey, *Courants de fumées*, 1899-1902, d'après une plaque de verre négative, Cinémathèque française.

- Planche 1 : Deux surfaces assemblées en V, la pointe du V fait face au courant, 10 x 5 cm.
- Planche 2: Prisme triangulaire présentant au courant ses arrêtes, 10 x 5 cm.
- Planche 3: Plan normal de 30 cm de large, 12 x 9 cm. Vue sans chronographe. Vitesse 1 mètre par seconde. Cliché réalisé en 1904 par Pierre Noguès avec la machine de Marey.

Les photographies des fluides d'Étienne-Jules Marey sont caractéristiques d'un esprit d'investigation propre à la fin du siècle et restent inégalées. L'expérience des fluides, et par conséquent du mouvement de l'air, ouvre de nombreuses perspectives dans différents domaines. Sous certains de ces aspects, la photographie fluide se livre totalement à la féerie et au fantastique. Il n'est en rien étonnant qu'un grand nombre de photographes tentent à ce moment-là de se servir de leur médium pour traduire les fluctuations de l'âme humaine. Instrumentalisation et théâtralisation sont donc de mise. Nous entrons dès lors dans une chorégraphie fluide qui se prolonge par « une sorte *d'expansion* imaginaire du mouvement »⁵⁷¹. C'est exactement cette expansion imaginaire du mouvement qui mobilisera les symbolistes. Jean Delville, fêru d'occultisme fera de l'accumulation de ses corps humains une matière à représenter le fluide divin. La façon dont Delville traite les corps en mouvement s'apparente à la danse, à l'envoûtement, à l'extase. L'artiste russe Michail Alexandrovitch Vroubel en ayant recours à la géométrisation et à la répétition des formes, vise pour sa part une harmonie abstraite. Son inspiration est liée à un poème de Lermontov, *Le Démon*, dont le personnage l'obsède. A force de représentations, son personnage du *Démon* va jusqu'à la décomposition. Giovanni Segantini orchestrera un corps à corps presque fusionnel entre arbres

⁵⁷¹ G. Didi-Huberman, *Mouvements de l'air, Etienne-Jules Marey, Photographe des fluides, Ibid.*, p. 284.

dénudés et êtres charnels. Enfin les lignes d'Edvard Munch se courbent en un mouvement dansant jusqu'au délire.



Fig. 77 - J. Delville, *The Treasures of Satan*, 1895, détail, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruxelles.



Fig. 78 - Giovanni Segantini, *Les Mauvaises mères* 1894, huile sur toile, détail, Vienne.

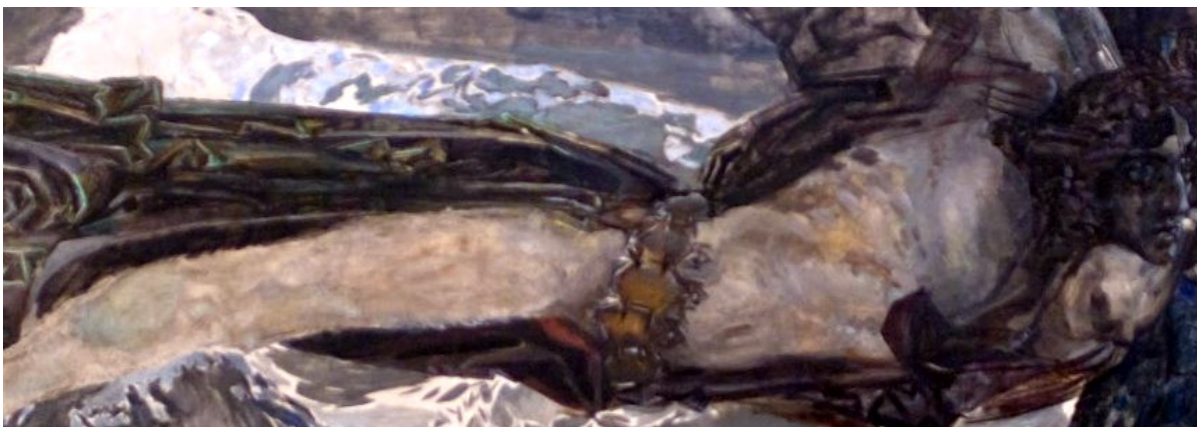


Figure 79 - Michaël Vroubel, *Démon volant*, 1899, huile sur toile, St-Pétersbourg.

Les corps des figures symbolistes se tordent en une volute mystique parfois macabre au bénéfice d'une fluidité en expansion, en suspens. On note une fois de plus un double rejet chez les symbolistes. D'une part, celui d'immédiateté sans pour autant renier le mouvement et la durée,

d'autre part celui d'un traitement académique et mimétique de la couleur. Le chromatisme est alors inféodé à une sensation, reflux d'objectivité au profit de « l'émergence d'une couleur de l'imaginaire »⁵⁷². Par ce biais, les symbolistes élaborent un style que nous pourrions qualifier d'incorporel, un art de la dématérialisation et de la désubstantiation visuelle. Cette conception du Symbolisme ouvre la voie à l'abstraction, « d'ailleurs, les principaux pionniers de l'abstraction, Kandinsky, Malévitch, Kupka, et Mondrian avaient tous été des peintres symbolistes en un premier temps »⁵⁷³. Ainsi les symbolistes s'éloignent-ils d'une représentation dite "réaliste".

Nous ne sommes plus seulement confrontés au régime du flou mais aussi à celui du bougé régimes néanmoins comparables. Si le bougé, au même titre que le flou, peut devenir un faire-valoir d'erreur, il y a dans le bougé une répétition de la composition qui amène à voir l'image autrement, comme si cette dernière se désubstantialisait. Cette alternative photographique se rencontre souvent à la fin du XIX^e siècle et recoupe les raisons qui président au flou (aléatoire du temps de pose, de la netteté, etc.). Mais elle prend également une dimension extrêmement poétique dans la mesure où le mouvement est restitué selon une durée totalement indéterminée. Elle le décompose en parvenant à une sorte d'abstraction visuelle en même temps qu'elle s'avère un indice d'immédiateté de la vision. Le bougé permet de voir autrement, et s'il a pu inspirer les symbolistes, c'est au même titre que le flou, aux fins de se différencier visuellement à travers une recherche stylistique et d'affirmer, face à la montée en puissance de l'instantané, une vision non-objective. Le bougé devient véritablement vecteur de création, un signe manifeste de ralliement artistique. Le concept de bougé tel que l'exprime Raymond Bellour est alors extrêmement proche de ce qu'auraient pu défendre les symbolistes. Ainsi affirme-t-il :

« [...] qu'il y a, d'un côté, cette part sauvage élémentaire, qui emporte le photographe face au "réel" qu'il s'est choisi, pour y favoriser l'imprévisible, ce qu'il serait artificiel, vain de vouloir réduire à la pureté, somme toute imaginaire, de l'instantané et de ses lignes nettes, trop nettes, qui ferait croire à une vision translucide de la vie. Mais, d'un autre côté, rien n'est moins naturel que ces lignes tremblées, ces épaisseurs, ces empâtements par lesquels l'image se dote, en tout ou en partie, d'une vie seconde, irréductible à la simple visée, à l'immédiat de la vision. Le bougé, qui paraît l'impulsion même, est aussi une des façons les plus sûres qu'a la photographie de se désigner en tant qu'artifice, de se désirer en tant qu'art »⁵⁷⁴.

572 R. Rapetti, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 163.

573 M. Gibson, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 33

574 R. Bellour, « La continuité du mouvement, pour l'instant », in *Le temps d'un mouvement, aventures et mésaventures de l'instant photographique, op.cit.* p. 109.

La photographie fluide expérimentée par la photographie spirite cristallise les puissances psychiques des esprits. Les fantômes n'apparaissent plus uniquement aux esprits dérangés mais s'inscrivent une fois de plus dans la rencontre déroutante des savants et des artistes adeptes du spiritualisme. Certains symbolistes sont très proches du mouvement spirite. La photographie des fluides les a fortement intéressés et influencés grâce aux métamorphoses, phénomènes et impressions que l'appareil photographique enregistre au profit d'aspect inédit, insoupçonné du réel et de son émanation. Marey n'y est pas étranger, puisque ses chronophotographies mettent en scène une appréhension du temps totalement différente. En matérialisant le mouvement, il réussit à mettre au jour les vibrations rythmiques et les émanations du spectre électromagnétique. L'âme étant une entité mouvante et changeante, il pourrait paraître évident de la capturer par l'image, de sauver son flux des insuffisances de la perception humaine. Pour le spiritisme, « la seule hypothèse rationnelle [...] est celle de l'existence d'une émanation fluide venue des absents ou des morts, en phase (si l'on ose dire) avec la substance elle-même nécessairement fluide des vivants, chacun de nous se trouvant doté d'un "périsprit" ou d'un "corps astral", mi-physique et mi-spirituel, jusque-là ignoré »⁵⁷⁵.

575 M. Pierssens, « L'invisible fluide », Actes du colloque international *Projections : des organes hors du corps*, 13-14 octobre 2006, Université de Montréal, p. 20. [En ligne] : <http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/ProjectionsPierssens.pdf>. Consulté le 18 septembre 2013.



Figure 80 – Paul Nadar et Albert de Rochas "corps astral par truc. Portrait d'Albert de Rochas", vers 1896, épreuve sur papier albuminé, 14 x 10 cm, Philadelphie

L'étude du mouvement donne lieu à d'étranges chorégraphies fluidiques allant au-delà du plausible et s'incarne dans l'image selon différentes stratégies d'exécutions photographiques. Chez les symbolistes, il est courant de faire aussi partie de cercles spirites, l'occulte désignant « ce qui est caché, méconnu, inaccessible, si ce n'est aux seuls initiés »⁵⁷⁶.

Selon cette conception du fluide spirite, la matière est dotée d'une substance double. Le fluide se manifeste donc de diverses manières, soit sous forme d'abstraction évanescence et abstraite, soit sous forme d'un spectre, soit par la matérialisation photographique sous l'aspect d'un corps vaporeux mais vaguement reconnaissable. Comme l'explique Michel Pierssen, professeur à l'université de Montréal, l'emploi de la photographie « comme outil d'élaboration de la preuve des faits allégués ne va pas à son tour sans difficultés. Le "médium" photographique n'est-il pas lui aussi constitué d'un assemblage mystérieux de corps chimiques et d'effets lumineux, rendu possible par l'interaction entre des rayonnements incompris et une matière physique dont on ne connaît pas

⁵⁷⁶ P. Apraxine, S. Schmit, « Avant-propos », in *Le troisième œil, la photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004, p. 14, ouvrage présenté à l'occasion de l'exposition *Le troisième œil, la photographie et l'occulte*, du 3 novembre 2004 au 5 février 2005, Maison européenne de la photographie.

l'essence intime ? Autrement dit, la photographie n'existe à son tour que dans un univers mi-matériel et mi-immatériel, comme le périsprit ou le corps astral – ce qui en fait un outil propre à accueillir les apparitions »⁵⁷⁷.

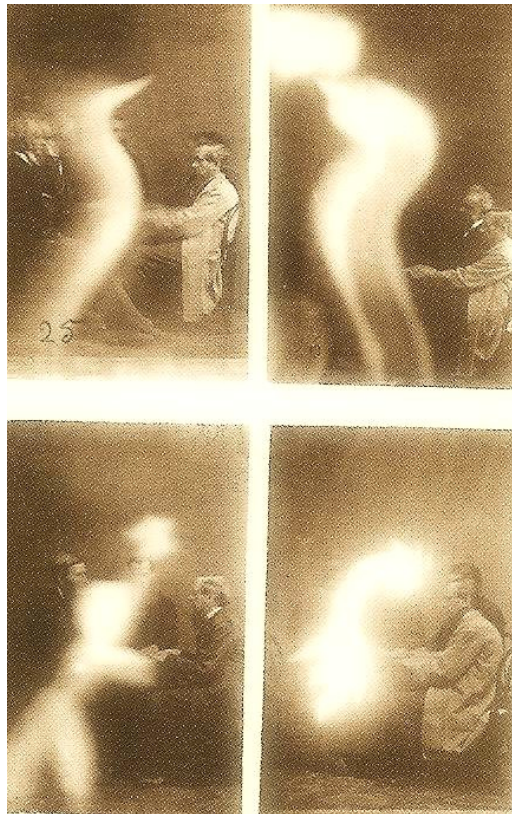


Figure 81 – John Beattie, *photographies spirites*, 1872-73

Ces photographies vont à l'encontre des vérités admises, du sens commun, du savoir institutionnalisé. Le travail sur l'apparence, sur ce qui, dans la photographie, va apparaître sur l'image, implique un labeur, un investissement conséquent sur l'image photographique et la manière de la concevoir. Comme le souligne Daniel Grojnowski « le professeur Ch. Richet leur donne le nom d' "ectoplasmes" (*Ecto* : « en dehors » et *plassein* : "former"). Ce sont des formes qui semblent sortir du corps humain et qui empruntent diverses configurations, en particulier celles de linges, de voiles, de visages, ou de parties de corps vivants. "Elles ne relèvent pas, précise-t-il, de forces actuellement connues et paraissent avoir un caractère intelligent" »⁵⁷⁸. Elles révèlent ainsi par des montages ou autres techniques – flou, bougé, distorsions et ondulation des lignes – des êtres et des fluides invisibles à l'œil nu. Pour l'adepte de l'occulte, ce que l'on voit sur l'image ne fait aucun

577 M. Pierssens, *op. cit.*, p. 29, [en ligne] : <http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/ProjectionsPierssens.pdf>. Consulté le 18 septembre 2013.

578 D. Grojnowski, *Photographie et langage*, *op. cit.*, p. 265.

doute, pour le photographe cependant, il s'agit de mettre en place tout un système technique pour que, sur l'image puissent faire surface croyances et convictions.



Figure 82 – Louis Darget, *photographie fluidique obtenue par application des doigts sur une plaque, "les trois phallus"*, vers 1898, gélatino-bromure d'argent sur plaque de verre, 11,9 x 8,9 cm, Friburg-en-Brigau

Un art de la décomposition met à mal notre vision des choses, la bouleverse pour la reconstruire sur autre chose. Si la photographie fluidique peut apparaître comme une forme altérée émanant d'un corps vivant, la plupart du temps elle ne représente « rien de réel, rien qui n'ait été prélevé au *continuum* espace-temps. Elles sont abstraites, ou plutôt "a-photographique" [...] et c'est justement parce qu'elles ne représentent rien que ces images peuvent tout *imager*...et celui qui les regarde tout *imaginer* »⁵⁷⁹. C'est une photographie où des corps opaques servent de révélateur. Les fantômes irriguent des fantasmes et parcourent l'image comme une effluve du temps.

Le trucage photographique, l'hybridation de différentes techniques, le photomontage, la maîtrise parfaite de l'appareil au profit du flou font émerger les apparences de l'invisible sous une forme visible. C'est ainsi que l'intérêt iconique l'emporte sur l'intérêt occulte :

« La pensée idéaliste – spiritualiste ou spirite – trouve dans la photographie un support favorable aux élans par lesquels s'engage la traversée des apparences. Il a fallu attendre un siècle et demi pour comprendre selon quel processus les photons impressionnent une plaque sensibilisée. Mais les auteurs de fictions ou de spéculations ne sont pas soumis aux impératifs qu'observent les savants. A partir des connaissances dont ils disposent, ils imaginent des

⁵⁷⁹ C. Chéroux, « La photographie des fluides : un alphabet de rayons invisibles », in *Le troisième œil, la photographie et l'occulte*, op. cit., p. 122.

scénarios qui se conforment aux théories du moment. Les images photographiques avèrent une conception "spectrale" de l'univers. Leurs transferts mettent en relation différents niveaux de réalités concrètes, mais aussi la matière et l'esprit. Elles se disséminent suivant une activité fluidique dont les manifestations échappent encore à l'observation mais dont témoignent tout aussi bien le "style" particulier d'un photographe que des migrations d'un lieu ou d'un moment à un autre. Il advient même qu'on enregistre l'image d'une réalité inaccessible dont par extraordinaire se manifeste l'empreinte »⁵⁸⁰.

Le médium photographique bascule dès lors dans l'univers mental et, en ce sens, se soumet désormais à la libre invention et à l'imaginaire. Allan Kardec, fondateur du spiritisme, préconise une doctrine sur une conception fluidique fondée sur les impressions lumineuses. Ingles Rogers, Hyppolyte Baraduc et Louis Darget réaliseront de la sorte de nombreuses "captures" fluidiques. Ces photographies tentent d'intercepter la pensée afin de saisir le fluide vital que Baraduc auteur de *L'Âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluidique*, ainsi que de *La force vitale*, nommait "psychône". Cette « âme vitale, ou, si l'on aime mieux, notre corps fluidique, est polarisé, comme tout ce qui est vivant, comme tout ce qui existe [...] Ces considérations nouvelles montrent que l'homme est un centre de radiations invisibles, mais photographiables »⁵⁸¹.



Figure 83 – Hippolyte Baraduc, *photographie du psychône de l'obsession*, 1896.

580 D. Grojnowski, *op.cit.*, p. 12.

581 H. Baraduc, *La force vitale*, extrait de la Chronique médicale 15 avril et 1er mai, 1897, [En ligne]. Disponibilité et accès : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k874195q.r=La+Force+vitale%2C+par+M+le+Dr+Hippolyte+_Baraduc.langFR . Consulté le 03 septembre 2013.

« Sur la carte du corps » affirme Clément Chéroux, les mains ne sont donc pas les seules localisations « à faire l'objet de l'investigation des effluvistes. La plaque photographique est également disposée sur le cœur, l'épigastre, le front, l'œil ou l'oreille. Car, à chaque point sensible de topographie humaine correspond un fluide particulier »⁵⁸². Dans cette photographie, la plaque est placée sur le front afin de recevoir les images mentales qui s'en dégagent, susceptibles tout comme les rêves et les sentiments de s'extérioriser.

Les photographies fluidiques sont réalisées par voie directe, c'est-à-dire uniquement constituées d'une plaque sensible inspirée directement du dispositif radiographique dans une même volonté « d'instrumentaliser l'expérience cognitive [...] se rattachent, en effet, les photographies du fluide vital et celles produites par les rayons X : il s'agit bien sur, dans les deux cas, de rendre visible l'intérieur de l'être »⁵⁸³. Baraduc et Darget nommeront d'ailleurs leur dispositif "radiographe portatif", sorte de petit fourreau doté d'une plaque sensible, fixé directement sur le front. Le but est d'impressionner de manière mentale le support photographique préservé de la lumière. Les images contenues dans la mémoire s'impriment et apparaissent sur l'image photographique dans un rendu abstrait, et sont qualifiées comme étude des phénomènes de matérialisation. Les symbolistes retiendront d'ailleurs cette dématérialisation et désubstanciation de la matière car elle ouvre la voie à une remise en cause de l'objectivité du monde. Le fluidique invite à l'interprétation multiple, car subjective, et bat en brèche la manière stable et unique de voir. Ses résultats montrent à quel point la lecture d'images est indissociable de la subjectivité. Or nous savons que cette remise en cause de l'objectivité est particulièrement chère aux symbolistes. Le recours à un aspect vaporeux ou à une ligne ondulante dans les œuvres symbolistes est représentative de cette vision photographique. La ligne ondulante des fluides se fera contour des corps et affectera le traitement de l'espace d'un esprit d'abstraction. Cet effet vaporeux habite le corps comme le montrent les photographies d'Edvard Munch lorsqu'il exprime dans ses œuvres la déchirure du moi. La scission entre le corps et l'âme ou celle, interne, de l'esprit traduit l'existence d'une rupture dans la personnalité de l'artiste, elle stimule chez certains symbolistes un type de création où des projections invisibles renvoient à de tels symptômes.

- ***2. Le syndrome spectral d'Edvard Munch***

L'œuvre d'Edvard Munch peut être assimilée à différents mouvements picturaux, on le dit

582C. Chéroux, *Vernaculaires, essais d'histoire de la photographie*, Paris, Éditions le point du jour, 2013, p.63.

583Ibid., p.62.

influencé par l'Impressionnisme, précurseur de l'Expressionnisme allemand, mais également, à partir de 1892, marqué par le Symbolisme. Cette période correspond au moment où ses productions sont au paroxysme d'une expression qui passe par la déconstruction, voire la destruction. La douleur, la mort, l'amour et la souffrance font partie intégrante de son œuvre et Munch décline ces thèmes en s'essayant sans cesse à différentes techniques comme la lithographie, la gravure ; il expérimente des techniques de grattage, d'encre, d'aplats qu'il strie de blanc. Comme chez Carrière, la ligne devient chez lui de plus en plus fluide et ondulante. Il paraît donc difficile de ne pas voir en Edvard Munch un photographe, certes de type singulier. L'exposition du Centre Pompidou en 2012 intitulé, *Edvard Munch, l'œil moderne*, nous fait ainsi découvrir des images photographiques de l'artiste, pour la plupart des autoportraits, à l'exception de l'épreuve gélatino-argentique de Rosa Meissner et de quelques paysages. Une chose retient particulièrement l'attention dans sa manière très particulière d'utiliser le médium photographique. Tous les tirages semblent faire preuve d'un défaut volontaire, renforçant par là même, la symbolique de la vision proposée. Il importe peu chez Munch de savoir si la photographie influence sa peinture ou si c'est un aspect de sa peinture qu'il désire mettre en avant dans sa photographie. Les deux affirmations se répondent et se valent. Là encore la technique est mise au service de l'expression. Au même titre que les lithographies ou les gravures de l'artiste, les peintures et les photographies se combinent pour investir les autres territoires, un autre univers, une nouvelle facette de sa personnalité. « En vérité, mon art est une confession que je fais de mon plein gré, une tentative de tirer au clair, pour moi-même, mon rapport avec la vie »⁵⁸⁴. Cette tentative passe, chez Munch, par le rejet de l'exactitude de la réalité. L'artiste projette. Il projette sur l'image ce qu'il ressent et perçoit, quelque chose qui se dérobe, à travers le miroir déformant de la pensée. Il superpose les strates, dilue les traits strie de griffures le tableau, symboles des débats intérieurs. Les détails se brouillent comme si ils altéraient la mémoire ; et si la critique qualifie sans cesse son œuvre d' "inachevée", Munch répond alors « qu'un seul coup de pinceau peut se révéler un accomplissement artistique »⁵⁸⁵. Les personnages de Munch affichent des visages livides et déambulent comme des spectres agonisants. Ils sont comme cernés et unifiés dans une gangue abstraite de laquelle ils s'efforcent d'émerger ; leurs têtes semblant se désolidariser de leurs corps. La ligne ondule, la profondeur n'est plus qu'allusion, leur regard se perd dans les entrelacs d'une angoisse manifeste et de leur caractère incorporel, dans une philosophie de l'inachèvement. Ainsi pénétrons-nous dans un régime linéaire, la ligne étant assimilée à « la manifestation la plus abstraite de la pensée du peintre »⁵⁸⁶. La gestuelle du peintre est comparable à

584 Cité dans l'album réalisé dans le cadre de l'exposition, *Edvard Munch, l'œil moderne*, du 22 septembre 2011 au 9 janvier 2012, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011

585 E. Munch, cité par Arnaud Catherine in *Edvard Munch*, Télérama hors série, septembre 2011.

586 R. Rapetti, *op.cit.*, p.155.

une danse immatérielle, toujours en mouvement, toujours flottante, jamais nette, au grès de laquelle les coulures et les débordements cultivés revêtent l'apparence du vivant. Munch, comme Carrière refuse d'inscrire une temporalité figée. Son optique instrumentale de la photographie, dès 1900, et surtout la photographie stéréoscopique procurant une perception en relief⁵⁸⁷, expliquent les singularités de ses compositions : « les perspectives sont accélérées, les lignes de force très obliques [...] Vers 1900, ces effets optiques vont en s'accroissant. Les corps sont représentés en raccourci, le point de vue est surplombant. Les personnages, qui jusqu'alors apparaissaient dans des postures figées, pétrifiées, sont désormais peints en mouvement ; ils semblent avancer droit sur nous en nous fixant »⁵⁸⁸. En témoignent de nombreuses compositions telle la série *Le cri* à partir de 1893, *Angoisse* en 1894 ou encore *Neige fraîche sur l'avenue* en 1906 ou le *Cheval au galop* en 1910.



Figure 84 – Edvard Munch, *Cheval au galop*, 1910-1912, huile sur toile, 148 x 120 cm, Munch-museet, Oslo

587 La stéréoscopie (du grec *stéreo-* : solide, *-scope* : vision) est l'ensemble des techniques mises en œuvre pour reproduire une perception du relief à partir de deux images planes. In *Wikipedia*, site de l'Encyclopédie libre. [En ligne] : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Stéréoscopie>. Consulté le 25 septembre 2013.

588 Catalogue d'exposition, *Edvard Munch l'œil moderne, op. cit.*, p. 20.

L'expression du mouvement et la composition des œuvres de Munch, tant dans les peintures que dans les photographies, renvoient également à une innovation fondamentale : le cinéma. En témoigne les cadrages très particuliers de certaines œuvres à partir de 1900 et l'impression qui en résulte : les personnages dispersés dans l'espace sont comme pris dans un mouvement à grande vitesse, avançant vers le spectateur, tandis que les éléments de paysages ou de décors se décomposent dans un bougé qui fait fondre l'espace.

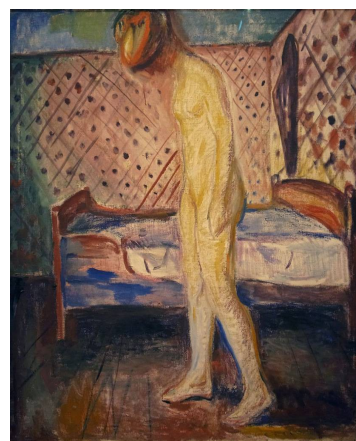
En 1928 Munch déclare : « la nature n'est pas seulement ce qui est visible à l'œil. Elle comporte aussi les images internes de l'âme – les images imprimées sur la rétine »⁵⁸⁹. Comment ne pas saisir une allusion symboliste à la photographie? Comme Baraduc qui photographie des psychônes de lui-même, les autoportraits photographiques de Munch révèlent de multiples "moi". Ses derniers sont flous, spectraux, transparents, parfois traversés par un fluide lumineux comme si une présence hantait sa personne. Les photographies de Munch sont des apparitions exactement comme les concevait la photographie spirite lorsqu'elle tenta de révéler l'émanation du corps du sujet. Hanté par la mort, Munch écrira d'ailleurs « chaque fois que je pense l'avoir approchée au plus près pour la fixer et la dissoudre dans ma peur, elle se dérobe et se répand tout autour de moi comme une fumée, comme un gaz »⁵⁹⁰. L'art de Munch cultive les procédés de déformations optique pour parvenir à une œuvre photographique originale qui ne trahisse pas son état d'esprit créateur. Les déclinaisons de *Rosa Meissner à l'hôtel Rohn* en 1907 nous montrent une femme nue déambulant dans une chambre. Une chose saute aux yeux parmi les différentes variantes de cette œuvre entre la peinture et la photographie réalisées la même année.



Figure 85 – Photographie de Rosa Meissner gélatino-argentique, 1907



Figure 86 – *Femme en pleurs*, huile sur toile, Oslo, 1907



589 Edvard Munch cité dans le catalogue d'exposition *Edvard Munch, Ibid.*, p. 20.

590 G Titus-Carmel, *Edvard Munch, entre chambre et ciel*, Paris, éditions Virgile, 2007, cité in *Télérama*, *op.cit.*, p. 53

Dans le champ photographique, une femme déambule dans sa chambre, tête baissée, dénudée. Elle est en mouvement comme en atteste des flous partiels. Dans les peintures, elle est définie comme *La femme en pleurs*. Sa posture est plus statique, ancrée au sol, le dos s'arrondit et les épaules tombent, comme si le modèle se repliait sur lui-même, la tête nous est dérobée. Cependant, un élément important de l'épreuve attire notre attention, qui n'apparaît pas dans l'image picturale. Derrière le lit, au fond à gauche s'inscrit une forme floue, fluide, claire, transparente et immatérielle. Il s'agit d'un homme en blanc observant le lit, la main sur le bas du visage.



Figure 87 - Edvard Munch, *Rosa Meissner à l'hôtel Rohn, Warnemünde, 1907*,
épreuve gélatino-argentique, 8,7 x 7,3 cm

L'argentique fantôme présent dans la photographie, est absent des peintures, ce qui en modifie le sens par rapport à l'image-source. On a voulu voir dans ces peintures les angoisses de la puberté, mais si nous tenons compte de la photographie, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il s'agit, dans le rapport homme/femme, de la disparition, du deuil et de l'intimité. Dans les peintures le modèle semble la proie d'un tourment, un débat intérieur. La photographie semble très littérale, bavarde, alors que la peinture est davantage dans la suggestion et l'ouverture. La technique photographique est utilisée ici pour rendre physiquement le corps fluide d'une présence, d'un double.

En travaillant cette photographie comme une image spirite, Munch dévoile une autre dimension du réel, « la photographie, du fait du spiritisme, en même temps qu'elle s'attache à représenter ce qui est – le monde tel quel de l'expérience commune, sociale et intime – prend en considération une autre dimension du "réel", qui relève de l'imperceptible, de l'impénétrable. Elle met au jour des réalités sous-jacentes qu'ignore le commun des mortels, mais qui ne demandent qu'à entrer en relation avec lui. Comprise ainsi dans son acceptation la plus large – et la plus estimable – la photographie "spiritualiste" fait savoir à ceux que hante le mystère, qu'il est désormais accessible [...] Au-delà de ses implications "spirites" – et dans le dédain de tous les truquages, des manipulations auxquelles se prêtent la prise de vue ou le développement – c'est la vocation à interroger, à débusquer ce qui échappe au regard, mais aussi à pénétrer les soubassements du monde connu, à en interpréter les composants, que sollicite *l'impression* sur la plaque sensible »⁵⁹¹.

La photographie intègre cependant, et à part entière chez Munch, le domaine de l'art et vaut par elle-même. Si Munch en tant que photographe fut qualifié d'amateur, cela est dû à une technique photographique qui exacerbe les "défauts". Flou, distorsion, transparence, cadrage décalé, luminosité médiocre, vont à l'encontre de la "bonne" photographie. Munch s'adonne au contraire, à une vision photographique auto-normée régie par de nouveaux codes visuels. Il exprime un regard de créateur, une facette de son art, celui qui consiste à se dévisager comme nous pouvons le voir dans ses autoportraits photographiques.

591 D. Grojnowski, *Photographie et langage, op. cit.*, p. 247.



Figure 88 – Edvard Munch, *Autoportrait "à la Marat"*, clinique du Dr Jacobson, Copenhague, 1908-1909, épreuve gélatino-argentique, 8,1 x 8,5 cm, Munch-museet, Oslo.

Ainsi ses images de soi expriment-elles une vision éminemment symboliste de par leur caractère expérimental et expressif. L'une des plus caractéristique est sans doute celle réalisée au 53, quai Am Strom en 1907 en Allemagne, faisant état d'une surimpression. Ainsi nous pouvons voir l'artiste en costume se fondre, déambuler et s'effacer parmi ses propres peintures. Cette photographie relève d'un symbolisme évident de l'indistinction entre la vie de l'artiste et son œuvre. L'artiste, hanté par ses œuvres, hante ses propres œuvres. Cette photographie est une confession. Elle correspond à ce qu'il écrira dans son journal « je ne me sens plus dessiné que par des ombres »⁵⁹², et illustre la porosité de l'âme, de la vision trouble ou ce qu'il convient d'appeler chez Munch le symptôme spectral.

En 1909, de retour en Norvège, Munch commence à infliger à ses œuvres un traitement particulier. C'est en effet à cette période qu'il les expose aux intempéries pour en accélérer le vieillissement et la dégradation, en effacer toute trace de figuration allant même jusqu'à laisser pourrir le support et inclure le hasard dans la poïétique de l'œuvre. Cette démarche est conforme à ce qu'il affirme en 1905, « qu'est-ce que l'art en réalité? L'expression d'une insatisfaction dans la vie – l'empreinte d'un désir vital de création – l'éternel mouvement de la vie – la cristallisation »⁵⁹³.

592. G. Titus Carmel, *Edvard Munch, entre chambre et ciel, op. cit.*, p. 53.

593 E. Munch, cité dans le catalogue d'exposition *Edvard Munch l'oeil moderne, l'exposition, op. cit.*, p. 4.

Comment ne pas penser ici à August Strindberg et son fameux travail de *Cristallisation* que nous avons examiné en première partie.



Figure 89 - Edvard Munch, *Autoportrait*, 53, quai Am strom, Warnemünde, épreuve gélatino-argentique, 9 x 9,4 cm, 1907, Munch-museet, Oslo.

- 3. *Détruire l'image.*

Une des phases de *La beauté sera convulsive*, décrite par André Breton et publiée en 1934 dans la revue *Minotaure*⁵⁹⁴ puis dans le chapitre premier de *L'Amour fou*⁵⁹⁵ en 1937, s'intitule "explosante-fixe". Par ce terme, Breton désigne une pensée photographique du mouvement en mouvement qui serait non seulement immobilisé net dans son ascension mais qui, en plus de cela serait un arrêt temporalisé dans un délire créant un état convulsif. Cet état convulsif « ne surgit pas quand on le perçoit dans le continu de son existence naturelle, mais lorsqu'il est détaché de ce courant par une expiration de mouvement »⁵⁹⁶. Le mouvement se retrouve donc, par le déclic photographique suspendu dans le temps, arrêté sur le vif. Difficile de ne pas y voir l'allusion à *l'étude des mouvements de danse et de draperie* d'Étienne-Jules Marey, cette houle de draperies qui décrit la courbe fascinante de l'évolution du temps, suspendue dans l'air en une grâce naturelle et surnaturelle à la fois. Difficile également de ne pas voir le rapport avec la photographie de Man Ray qui illustrera justement le texte de Breton dans le *Minotaure* et intitulée elle aussi *Explosante-fixe*. L'image de cette danseuse à frou-frou emportée dans le glissé d'un flou photographique est redevable du hasard par l'instantané. Ce hasard cristallisé en une image esthétique répond aussi de l'obsession du voir. Convulsion et beauté, contraction violente, saccadé involontaire du corps, convergent vers une esthétique du beau cultivant à part entière un beau statique et un beau dynamique : Explosante-fixe.

La souplesse de l'étoffe offre ainsi une composition spontanée de la matière en mouvement toute de lignes et de motifs fluides. Le geste photographié tourne à la danse courbe et ondulante au point que nous pouvons parler d'art temporel, « Paul Valéry synthétisera tous ces motifs dans quelques textes célèbres [...] pour achever l'impersonnalisation mallarméenne: la danseuse n'appartenant ni à la vie, ni à la mort, ni à elle-même, mais au "tourbillon" de toute chose; " étant chose [elle] éclate en événements, [...] elle est l'acte pur des métamorphoses" Comment ne pas, encore, songer à Marey. Valéry ne voit-il pas dans la danseuse un pur phénomène d'"onde"? [...] Ne décrit-il pas ces "images [qui] se fondent, s'évanouissent [dans une] légèreté inépuisable" et spectrale? »⁵⁹⁷.

594 A. Breton, « La beauté sera convulsive », *Minotaure*, n°5, Paris, Éditions Albert Skira, 1934, pp. 9-16.

595 A. Breton, *L'Amour fou*, Paris, Éditions Gallimard, 1937, pp. 7-19.

596 R. Krauss, « La photographie au service du surréalisme » in *Explosante-Fixe, photographie et surréalisme, op. cit.*, p. 31.

597 G. Didi-Huberman, L. Mannoni, *Mouvements de l'air, Etienne-Jules Marey 1830-1904, Photographe des fluides, op. cit.*, p. 293. Ils citent ici P. Valéry, « L'âme et la danse », 1921, in *Oeuvres II*, Éditions J. Hytier, Paris, Gallimard, 1960, p. 154-165.



Figure 90 – Man Ray- *Explosante fixe*, 1934, publiée dans *Minotaure* n°5, épreuve gélatino-argentique, 22, 8 x 17, 8 cm, Paris.[reprise dans André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937]

Cette image est proche des clichés photographiques réalisés en 1894 de la célèbre danseuse américaine Loïe Fuller et de sa danse serpentine, « pure géométrie et pure draperie, onde et rayon, flamme et fumée [...] La danse de Loïe Fuller faisait bien plus que dessiner des courbes: c'étaient, plutôt, des surfaces en mouvement – les "traînes" de sa robe démesurée, sa draperie, les flexions de son voile et presque de sa voilure – qui, par leurs volutes, créaient un volume complexe en perpétuelle expansion ou transformation : c'est-à-dire une sorte de sculpture cinématique et fluide toujours imprévisible, toujours renouvelée »⁵⁹⁸.

598 *Ibid.*, p. 296.



Figure 91 – Anonyme, *La Danse serpentine de Loïe Fuller*, vers 1894, Paris, Musée d'Orsay.

D'un point de vue surréaliste, dans le terme de "beauté convulsive", siège l'idée d'une image de plaisir et de souffrance entremêlées, l'idée d'une identité fuyante et fluide, une intimité chevillant l'âme et le corps, une chasse aux fantômes intimes. L'interrogation métaphysique des zones troubles qui habitent l'individu, aperçue par la recherche spirite restée inachevée, donne alors corps à la « dissolution puis à la transmutation par le regard du sujet de l'observation. En 1934, l'année même où Hans Bellmer entreprend la construction de sa poupée, Dalí annonce que la femme " deviendra spectrale par la désarticulation et la déformation de son anatomie" »⁵⁹⁹. Nous reviendrons sur le modèle féminin plus loin, il convient toutefois de livrer dès à présent le principe technique que nous retiendrons : désarticulation et déformation donneront un état spectral. Cette procédure photographique de désintégration et de déformation totale emprunte à la photographie spirite, « plus précisément, la photographie spirite et métapsychique a su accorder aux médiums un rôle d'initiateurs qui les place au centre de toutes les représentations. C'est en effet grâce à eux – et par eux – que des "réalités" jusqu'alors inconnues, parfois insoupçonnées, apparaissent aux profanes [...] Telle sera la leçon qu'à partir des années 1920, la photographie surréaliste tire des expériences spirites, en accordant leur part royale aux procédures. Elle réfutera l'hégémonie du référent, dans quelque genre que ce soit (le portrait, le nu, le paysage, la nature morte), pour solliciter les propriétés du médium photographique »⁶⁰⁰. Cette poésie du réel passe donc par une espèce de

599 Q Bajac « L'expérience continue », il cite ici Salvador Dalí dans « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », *Minotaure* n°5, 1934, p. 22, in *La subversion des images*, op. cit., p. 353.

600 D. Grojnowski, op. cit, p. 288.

magie noire des images photographiques, le rendu d'une photographie fluide exigeant d'explorer et de manipuler les possibilités techniques du médium. L'artiste surréaliste belge Raoul Ubac pousse ainsi à son paroxysme « l'entreprise de déformation par la matière photographique de la représentation humaine »⁶⁰¹, envisageant le médium comme songe de la matière jusqu'à sa destruction par distorsions, brûlages ou solarisations. Ces méthodes transgressent définitivement la "bonne" photographie pour privilégier les convulsions d'un contre-espace poétique. La photographie devient alors le moyen de montrer la réalité de notre rapport au réel dans un nouvel ordre de l'apparition des choses, étrange et souvent dérangeant. La matière se désagrège comme ces photographies désagrègent la réalité. En témoignent les "Brûlages" que Raoul Ubac nommera ensuite "image détruite". Épiant les heureux hasards généralement dus aux ratages, sa technique du brûlage consiste à faire fondre progressivement le négatif soumis à une source de chaleur, à travers un procédé de désagrégation progressive offrant des résultats déconcertant. Au niveau du résultat, bien que plus mouvementés, *les brûlages* peuvent rappeler *les fumées* d'Étienne-Jules Marey par une certaine volonté démonstrative. Pas de fumée sans feu, pourrions-nous dire, afin de qualifier leurs démarches, l'un soufflant la fumée à la manière d'un rideau fluide et changeant, l'autre se servant de la chaleur pour faire liquéfier la bonne photographie et livrer à eux-même les méandres fluidiques au profit d'une métamorphose. Pour Raoul Ubac, *les brûlages* sont une preuve de la liberté créatrice, l'élément incontrôlé prenant une signification et une dimension assez forte pour devenir élément de création allant ainsi au-delà de l'acte photographique lui-même. Ces séries photographiques des brûlages sont l'aboutissement d'expérimentations photographiques paroxysmiques de l'abstraction fluide. Comme l'explique Christian Bouqueret, c'est « la violence de cet excès de lumière sur la matière qui conduit Ubac jusqu'aux brûlages »⁶⁰². La transformation de la matière qu'opèrent les *Brûlages* de l'artiste vise essentiellement la destruction.

601 Q. Bajac, *op. cit.*, p. 354.

602 C. Bouqueret, *Raoul Ubac photographie*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 184.



Figure 92 – R. Ubac, *Brûlage*, épreuve gélatino-argentique, 29, 7 x 39, 7 cm, 1940, Centre Pompidou

Devant défier, la représentation passe par la violence, qui passe à l'action en malmenant le médium et la technique. L'objectif d'une telle démarche, chez Ubac consiste à dépouiller la photographie de toute représentation manifeste et réductrice afin de libérer les images latentes qu'elle suscite. Une fois de plus, la photographie agit bien comme le révélateur d'une pensée intérieure. L'effet tourmenté des brûlages et leur volonté symptomatique se rapprochent, par leur esthétique et leurs significations, des psychones photographiés par Hypolithe Baraduc. L'image est abstraite, mouvementée, volutes fumeuses et contrariées que dégage l'esprit obsessionnel. Détaché de toute matière, ce corps spirituel désigne un révélateur d'intériorité. Brassée par un mouvement fluide, la pensée génère des images poétiques, mystérieuses, échos de la part irrationnelle de tout individu : émanation ectoplasmique, expression du sublime et de l'instable, aura intime projetée.

Les photographies des brûlages peuvent s'apparenter symboliquement à la manifestation de l'aura photographique telle que la conçoit W. Benjamin. Brûlure d'un instant, étincelle d'un hasard, elles scellent l'immatérialité et la déconstruction de la pensée et du tangible. Ainsi, comme l'explique Daniel Grojnowski au sujet de *La Petite histoire de la photographie*, « ce qui prévaut à ses yeux n'est pas la matérialité d'une marque visible, mais, tout au contraire, le mystère d'émanations invisibles qui en forment le symptôme. Découle de cette immatérialité un double pouvoir de fascination et de répulsion, une ambivalence qui, sans doute, constitue la vraie nature de l'aura »⁶⁰³.

603 D. Grojnowski, *op. cit.*, p. 288.

Et si le réel brûle pour ainsi dire un « trou dans l'image »⁶⁰⁴ pour reprendre l'expression de Benjamin en 1931, Raoul Ubac nous en livre la plus parfaite expérimentation.

La filiation photographique qui s'amorce avec Marey, passant par Munch, Baraduc et Ubac marque la volonté de ne pas pétrifier les choses mais plutôt d'aller à la rencontre du mouvement dans ce qu'il a de magique⁶⁰⁵. Cette rencontre est possible, une fois de plus, par l'expérimentation du médium photographique et nous ne devons pas oublier que, de cette expansion imaginaire du mouvement au cinéma, il n'y a qu'un pas. C'est pourquoi le rapport de ces artistes avec le mouvement cinématographique n'est pas anodin. Cette quête analytique du mouvement fluide échappant à la vision démontre qu'il est possible d'explorer d'autres corrélations entre corps, temps et espace.

Le rendu d'un mouvement dans l'image photographique qui fige implacablement le déplacement tend à rendre une impression. Quand à la fluidité de la ligne, c'est à la matière lumineuse et suggestive qu'elle doit son expansion imaginaire du mouvement. Images fixes donc mais qui, par leurs différences, n'en sont pas moins tributaires d'un flux-filmique⁶⁰⁶. Nous retrouvons à travers ces épreuves toute l'ambiguïté même du mot fluide, mot prêtant « sinon à confusion, du moins à glissements, à inflexions, à dérives : c'est un grand mot du lyrisme poétique mallarméen transporté vers l'art de la danse [...] Mais c'est aussi une notion centrale, au XIX^e siècle, pour nommer les puissances *psychiques* de l'occulte, de la revenance, de l'au-delà. C'est enfin un concept usuel de la physique : "Il se dit, par opposition à solide, des corps dont les molécules sont si peu adhérentes entre elles qu'elles se meuvent facilement les unes sur les autres"»⁶⁰⁷. Les images photographiques fluidiques secrètent un lyrisme fascinant, une esthétique spectrale et fantasmatique, une poétique de l'in vraisemblable. Elles cristallisent un besoin d'absolu qui se traduit dans le détail de la déformation et dans l'intuition sensible de la destruction, de l'abstraction.

604 W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie », in *Walter Benjamin sur la photographie, op.cit.*, p. 49.

605 Le terme de « magique » est utilisé ici dans son sens philosophique, c'est-à-dire, qui est irrationnel, qui n'a pas de références logiques; qui n'est pas adapté au réel et qui tente de le modifier en le niant ou en agissant sur lui. A la fois imprévisible, fascinant et suggestif. In *TLF. Site du Trésor de la Langue Française*. [en ligne] : <http://atilf.atilf.fr/>. Consulté le 21 septembre 2013

606 « Film » en 1889 signifie : bande de pellicule de photographie instantanée. Aujourd'hui il désigne entre autre une bande pelliculaire photographique de celluloid ou de nitrocellulose, recouverte d'une émulsion photosensible, sur laquelle on enregistre des vues à l'aide d'un appareil cinématographique. In *TLF [en ligne]* : <http://atilf.atilf.fr/>. Consulté le 21 septembre 2013.

607 G. Didi-Huberman, L. Mannoni, *Mouvements de l'air; Etienne-Jules Marey 1830-1904, Photographe des fluides.op. cit.*, p. 180.

- **4. Précis de décomposition.**

Aveugler la vision, se défaire du regard, engendrer le mouvement. Il faut désormais montrer que c'est la notion d'image elle-même qui est inconsistante et interroger le spectre du devenir. L'état du monde assure lui-même « l'adéquation de la question et de la réponse, l'être au monde de l'homme, la certitude du spectre »⁶⁰⁸. Cette certitude du spectre, nous invite à pénétrer la matière au travers de l'image, pris par un flux matériel qui nous écarte de la réalité. Serai-ce non plus la réalité mais sa doublure, que le photographe rend visible en lui conférant précisément un effet de réel ? Serait-ce *l'Intraitable* qu'évoquait Roland Barthes⁶⁰⁹ ? Empreinte d'une disparition, la photographie désigne, en fait, un mode d'apparition : « Le premier trait qui détermine effectivement la photographie est que celle-ci de part en part *apparaît*, et qu'elle apparaît non comme un objet mais comme une manifestation, plus exactement comme une manière d'apparaître »⁶¹⁰.

L'artiste contemporain Éric Rondepierre photographie des photogrammes – au sens filmique du terme – selon une poétique de la métamorphose. Son art photographique de la décomposition, rappelle le voyageur aveugle : « ce qui aveuglait la vision accède au visible, la décomposition semble advenir au sein du monde représenté. Cette métamorphose implique cependant, telle celle de Narcisse, la mort du premier corps. Après avoir souhaité, en 1993 et encore en 1995, "mettre Marey en lumière", Éric Rondepierre estime quelques années plus tard qu'il n'est guère possible de "réconcilier Marey et Lumière", car "le corps du cinéma ne peut être qu'un corps mort" »⁶¹¹. Le mouvement photographique fraye avec le cinéma ou, du moins, avec le récit, mêlant ainsi ces deux arts en bouleversant la temporalité de l'image et de sa réception. Éric Rondepierre désagrège la surface visuelle en accélérant le processus de décomposition de la pellicule cinématographique par la corrosion. C'est ainsi qu'il nommera l'une de ses séries d'images : *Précis de décomposition*. Autour de trois thèmes : *les Scènes*, *les Masques* et *les Cartons*, elle comporte en tout trente pièces. Ce titre évocateur n'est pas sans rappeler la notion d'*explosante fixe* : « le *Précis de décomposition* enregistre la superposition spectaculaire de la surface et des sous-couches de l'image, mouvements internes et sous-jacents qui font effraction, et montent en visibilité au prix d'une défiguration de l'image originaire »⁶¹². Si le terme de *précis* signifie étymologiquement "coupé de", "séparé de", il a désigné l'action d'enlever l'inutile. D'un point de vue esthétique et selon Étienne Souriau⁶¹³ ce terme a différentes significations. Il est l'équivalent de « *net* » lorsque l'on parle de la précision d'une idée

608 M. Tamisier, *Sur la photographie contemporaine*, op. cit., p. 180

609 Roland Barthes utilise ce terme lorsqu'il écrit que « le nom du noème de la photographie sera donc : « Ca-a-été », ou encore : l'Intraitable », in *La chambre claire*, op. cit., p. 120.

610 J. Thélot, *Critique de la raison photographique*, op. cit., p. 36.

611 D. Arasse, « Des images de rêves », in *Éric Rondepierre*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2003, p. 20.

612 J-M Colard, « Photo-tropismes », *Ibid.*, p. 71.

613 E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 1165

dans la pensée d'un auteur ou d'un artiste. Il existe une esthétique du précis en ce qui concerne les œuvres d'art à laquelle s'oppose une esthétique inverse de l'imprécis, du flou et du vaporeux. C'est également ce qui est exact et sûr lorsqu'il s'agit d'un acte. Cependant, lorsqu'il est utilisé comme un nom, il désigne « d'abord un résumé; puis, et c'est à peu près le seul sens aujourd'hui, un condensé à finalité didactique. Il existe ainsi des *précis* dans le domaine artistique et littéraire, soit pour instruire de l'histoire des arts ou des lettres, soit pour initier aux techniques essentielles d'un art »⁶¹⁴. Le précis s'en tient donc à l'essentiel. L'associer au terme de « *décomposition* » entraîne par conséquent une dialectique entre les deux termes, ce dernier se caractérisant par la désorganisation, l'altération. Le fait de se décomposer signifie également l'agonie, la décadence, la désagrégation, la dissolution et bien entendu la mort. L'essence de la destruction serait donc cultivée par l'image photographique. Nous ne pouvons ignorer que *Précis de décomposition* est également le titre du livre de Cioran publié en 1949, « En elle-même toute idée est neutre, ou devrait l'être ; mais l'homme l'anime, y projette ses flammes et ses démences ; impure, transformée en croyance, elle s'insère dans le temps, prend figure d'événement : le passage de la logique à l'épilepsie est consommé... Ainsi naissent les idéologies, les doctrines, et les farces sanglantes [...] Point d'intolérance, d'intransigeance idéologique ou de prosélytisme qui ne révèlent le fond bestial de l'enthousiasme. Que l'homme perde sa faculté d'indifférence: il devient assassin virtuel [...] Le vice de définir a fait de lui un assassin gracieux, et une victime discrète. Et c'est ainsi que s'est effacée la tache que l'âme étendait sur l'esprit et qui seule lui rappelait qu'il était vivant »⁶¹⁵. Éric Rondepierre en reprenant le titre de l'ouvrage de Cioran légitime une philosophie du voyeur, empêchant les images de tomber dans la mort et le vide existentiel. Il "désarticule le temps", se situe en "marge des instants", dans le "venin abstrait"⁶¹⁶ de l'interprétation. Il fixe avec cette série le mouvement cinématographique puisqu'il visionne des fragments de films muets anonymes dont il choisit une seule image, celle dont la corrosion due au temps, à l'humidité et à l'oubli feront de l'anomalie la particularité esthétique de l'image photographique. Nous sommes dans la précarité matérielle des images, dans une force imageante qui force l'imaginaire, les traumatismes de la matière renvoyant aux traumatismes de la pensée. Nous pénétrons dans les rêveries de la décomposition si chère à Bachelard⁶¹⁷.

614 *Ibidem*.

615 Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Éditions Gallimard, 1949, pp. 9-16.

616 Titres utilisés par Cioran dans *Précis de décomposition*, pp. 23, 24, 45,

617 Nous retrouvons cette idée que la décomposition de la matière amène à la rêverie dans les différents ouvrages de Bachelard qui traitent des éléments, notamment dans *L'eau et les rêves* qui est un essai sur l'imagination de la matière, mais également dans, *L'air et les songes*, *La psychanalyse du feu*, *La terre et les rêveries*.



Figure 93 - Éric Rondepierre, *Précis de décomposition*, "Masques", tirage argentique sur aluminium, 47 x 70 cm, 1993-1995

Retenons de cette image la déformation du visage imputable due à la corrosion. Il devient effectivement un masque de lui-même, une chair en décomposition, ou dirons-nous un spectre déformant capté dans le mouvement du temps, dans le bougé et le mouvement d'une matière vivante : une bactérie. Le visage n'en devient que plus intense et plus présent. En même temps que la corrosion se développe, l'image se décompose au profit de formes mouvantes, suggestives, jusqu'à la disparition totale, « le jeu de l'image avec sa propre destruction engendre, au contraire, une fascinante confusion quant à ce qui appartient à la représentation photographique et ce qui relève d'un surgissement catastrophique de son substrat matériel »⁶¹⁸. La vie cellulaire anime désormais l'image en mouvement, la ronge, jusqu'à la fin matérielle et symbolique de la manifestation du temps.

Comme l'écrit Thierry Lenain, « de proche en proche [Éric Rondepierre] s'est intéressé à toutes sortes d'aberrations révélatrices issues d'accidents ou de manipulations contre-nature du dispositif cinématographique. Le procédé de l'arrêt sur image constitue déjà, en lui-même, une opération tout à fait anormale [...] ce que Rondepierre nomme les taches aveugles du cinéma, c'est-à-dire les zones de non-image ou, plus exactement, les interférences accidentelles entre l'image et sa propre matière »⁶¹⁹. *Précis de décomposition* nous confronte avec la mort matérielle et chimique de la pellicule, un arrêt-sur image du temps cinématographique de la détérioration par le procédé

618 T. Lenain, « Iconologie de la décomposition », in *Eric Rondepierre, op. cit.*, p. 112

619 *Ibid.*, p. 105-106.

photographique. Comme l'explique Daniel Arasse, Eric Rondepierre ne ressuscite pas les images cinématographiques, il leur donne « un autre corps. Il les fait passer d'un corps à un autre, de celui du cinéma à celui de la photographie. Littéralement, il les métamorphose [...] Poétique de cette métamorphose: cette solidarité inattendue de l'image et de son corps. Ce qui aveuglait la vision accède au visible, la décomposition semble advenir au sein du monde représenté »⁶²⁰.

La pluralité de regards que porte l'artiste sur l'image et sur sa conception en fait apparaître les multiples facettes. Ainsi, les différentes configurations, le jeu des textures et des mouvements fixes dévoilent la complexité et la substance même. C'est la mise à jour d'une vie souterraine, une recomposition par la décomposition. A travers cette démarche, c'est la photographie elle-même qui est interrogée et manipulée. Écriture des ravages du temps à la fois dans la représentation et dans le support matériel, elle découle avec les tâches, l'humidité, l'eau, de la fluidité. Elle décompose et recompose les choses et les êtres, elle fait disparaître pour mieux faire réapparaître ce qui nous était invisible. Elle pénètre ainsi la dimension particulière que de nombreux écrivains se sont employés à qualifier : *Aura* chez Walter Benjamin, *Punctum* chez Roland Barthes. De nombreux artistes ont ainsi mis à jour ce que Marc Tamisier nomme à juste titre « la certitude du spectre »⁶²¹. Cette certitude vient d'un ailleurs, d'un monde d'en deçà de la matière et pénètre une autre dimension dans laquelle les codes sont perturbés jusqu'à l'abstraction. Ce qui parasite l'image devient sa poétique. Ainsi le spectre cinématographique change de corps pour aller séduire le spectre photographique. Le mouvement laisse place au poème photographique, opération qui se « déduit, puis se dégage de l'action ordinaire et utile, et finalement s'y oppose »⁶²² dira Paul Valéry au sujet du temps de la danse.

La série intitulée *Moires* d'Eric Rondepierre est la suite des *Précis de décomposition*. Elle introduit une fois de plus un langage dans le langage. Le corps et l'intime y sont très présents, se meuvent et se distordent dans une lutte contre le temps. Ils rendent également compte du mouvement en se métamorphosant en des spectres ondulants. Un tel travail requiert le rythme saccadé des arrêts sur image. Il implique certaines violence et cruauté à agir de la sorte, pratiquant l'autopsie et la dissection cinématographique via la photographie⁶²³ en passant par la défiguration, l'interrogation de

620 D. Arasse, *Anachroniques*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 126

621 M. Tamisier, *Sur la photographie contemporaine*, op. cit., p. 180

622 P. Valéry, « Philosophie de la danse », *Œuvres I, Variété*. Paris : Gallimard, 1957. Conférence à l'Université des Annales le 5 mars 1936. Première publication : dans *Conferencia*, 1er novembre 1936, p. 10, document produit en version numérique pour *Les Classiques des sciences sociales*, http://pedagogie.ac-montpellier.fr/danse/stage0912/valery_philosophie_danse.pdf. Consulté le 26 septembre 2013.

623 E. Rondepierre évoque cette dissection cinématographique dans, *Apartès*, Trézélan, Éditions Filigranes, 2001, p. 119.

l'ordre du visuel et sa construction initiale, en vue d'un nouvel ordre de récit, d'une nouvelle fiction. « Il en résulte une osmose étrange, labyrinthique, du réel et de l'imaginaire, dont l'équivalent le plus proche paraît être le récit du rêve ou, plus précisément, avant même que le rêveur ne normalise déjà son rêve en le racontant, ce rêve même et ses "hiéroglyphes", le "rébus" du rêve »⁶²⁴. Comment ne pas voir à travers cette série l'évocation de la poésie symboliste ? Les titres sont d'ailleurs particulièrement évocateurs. Ainsi, *Sommeil*, *La danse*, *Le ruban* rappellent la ligne ondulante et mouvante, l'irisation abstraite de l'image dont se sont servis certains artistes symbolistes. *Le Voyeur* et *Convulsion*, attestent également de concepts symbolistes déjà abordés. Si l'arrêt sur image du film donne des figures statiques, ces dernières n'en sont pas moins brassées par le rythme poétique symboliste du flux, ne serait-ce que celui de la décomposition de l'image photographique. A la croisée du temps, de la matière et de la mémoire, le corps prêche l'interaction de l'intuition et de la perception à travers la décomposition du mouvement. Tout à la réalisation de ces séries photographiques, Rondepierre insère ses images dans le "tout photographique", la photographie étant « l'art de cette totalité qu'elle peut métamorphoser dans un même mouvement en fiction (photographique) et en art (photographique) »⁶²⁵.



Figure 94 – Eric Rondepierre, *Convulsion*, "Moires", R-3 sur aluminium, 71 x 100 cm, 1996-98

624 D. Arasse, *Anachroniques*, *op. cit.*, p. 134.

625 F. Soulages, *op. cit.*, p. 292.



Figure 95 – Eric Rondepierre, *La Danse, "Moirs"*, R-3 sur aluminium, 70 x 105 cm, 1996-98

Une branche de la photographie contemporaine tend donc, de plus en plus, à une certaine abstraction. L'hybridation des techniques, la vision de l'inexactitude, le rejet du réalisme formel, observés chez les symbolistes et la tension vers un nouveau système de production et de représentation du monde animent une part de la photographie contemporaine. Cette conception de l'art qui ne "progresses" pas mais se transforme comme le fait la vie, « s'adapte aux conditions changeantes des relations sociales et des modes de production et rend compte des métamorphoses aussi bien de la vie pratique que de la représentation du monde. L'art est sans cesse contraint de changer, non pas pour progresser, mais pour répondre aux besoins pérennes de l'humanité dans des conditions de vie et de perceptions du monde qui, elles, ne cessent de se transformer »⁶²⁶. La photographie contemporaine, tentée par une expression de plus en plus imaginaire ou abstraite, s'éloigne de son statut de ressemblance avec le réel pour revêtir celui de représentation, inconnaissable, insaisissable. Elle propose ainsi de mettre un terme à la confusion entre représentation et ressemblance. Exacerbant des ruptures et des transformations à l'intérieur même du phénomène photographique, cette démarche opère un déplacement fondamental dans la conception d'une nouvelle vision photographique, transformant la vie par des métamorphoses. Cette

626 M. Gibson, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 33.

branche de la photographie numérique et virtuelle répond alors à ce que proposait Aurier au sujet de l'art symboliste : l'artiste peut désormais introduire dans l'œuvre des éléments échappant complètement à la logique représentative et « même, il est aisé de le déduire, ces caractères directement significateurs (formes, lignes, couleurs, etc.), l'artiste aura toujours le droit de les exagérer, de les atténuer, de les déformer, non seulement suivant sa vision individuelle, suivant les moules de sa personnelle subjectivité (ainsi qu'il arrive même dans l'art réaliste), mais encore de les exagérer, de les atténuer, de les déformer, suivant les besoins de l'Idée à exprimer »⁶²⁷. Ce réel que seule la photographie parvenait à capturer, devient dès lors un réel impossible à photographier, il stimule plutôt un voir sans savoir, sur « une esthétique de la fiction ainsi que sur une esthétique du référent imaginaire »⁶²⁸. Cela engendre également une révision des concepts de vérité et de réalité. La photographie considérée comme telle, comme différentes réalités ou contre-réalités, nous fait réaliser que c'est notre propre réalité qui est à remettre en cause, notre vérité qui est invraisemblable. Jean-Marie Schaeffer le prouve lorsqu'il affirme que la vérité n'est pas autre chose qu'une « fiction nécessaire à la vie »⁶²⁹. Ainsi la photographie, au travers de cette évolution dans la manière de voir et d'appréhender le réel montre non seulement ce que nous ne voyons pas, mais surtout ce que nous ne voyons plus. Ce dogme nécessaire qui entérina en 1839 la conception d'une photographie reproduisant la réalité à la perfection, à valeur de témoignage " irrécusable" est ligoté au « besoin de croire dans une réalité fixe et fixée à jamais, de croire dans le réel. "En quoi sommes-nous encore aussi pieux ?" demandait Nietzsche à l'aphorisme 344 du *Gai Savoir*. Nous sommes pieux devant le réel inventé, car nous voulons fixité et non flux, éternité et non temps, vie et non mort, arrêt et non mouvement »⁶³⁰.

Ainsi, admettre que la photographie puisse tendre à une certaine abstraction visuelle — et nous pouvons penser ici aux photographes Eric Rondepierre, Tom Drahos, Hervé Rabot, Jean-Pierre Sudre, Gary Schneider, Joan Fontcuberta et bien d'autres encore — signifie que le photographe est celui qui va au-delà des apparences. Nous atteignons ainsi une poétique de l'imphotographiable dans une vision du flux, du temps, de la mort et du mouvement. Les symbolistes, au nom de la libération de l'Art voulaient se détacher de toute règle. Nous retrouvons cette même volonté dans la photographie artistique. Ancrée dans une réflexion braquée sur la condition de nos représentations et sur le monde ambigu de l'indéterminé, cette conception symboliste, surréaliste puis contemporaine de la photographie peut remplacer le "je peins" dans la citation du symboliste

627 G-A Aurier, *Du symbolisme en peinture, op. cit.*, p. 26

628 F. Soulages, *Esthétique de la photographie, op. cit.*, p. 71.

629 J-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, p. 262.

630 F. Soulages, *op. cit.*, p. 96.

anglais Georges Frédéric Watts : « je peins des idées, et non des choses »⁶³¹, par " je photographie".

Peu à peu la photographie symboliste se substitue à une activité de l'esprit. Associant la parole à l'acte, la mise en scène photographique s'ouvre sur le sens et place le corps au centre d'un processus de théâtralisation. Le flou, le fluide, les brûlages et autres procédés techniques créent des images qui interrogent le rôle du regard, mais également qui transporte le spectateur. Peu à peu, l'artiste se fait mettre en scène d'une photographie sur laquelle il projette une dimension profonde et intime. La mise en scène et la théâtralité dont témoignent la photographie symboliste font passer définitivement cette dernière dans un rapport du réel à celui de l'imaginaire. Les "trucs" et "astuces" utilisés pour créer l'illusion, déplace le spectateur dans un monde imaginaire, un univers mental et fantasque qui se met en scène dans un théâtre photographique de l'imagination. Une telle acception de la photographie n'est pas tributaire de sens direct, et c'est pour cela que nous pouvons l'investir, et ce de manière totalement subjective. L'omniprésence du corps théâtralisé dans la photographie symboliste et dans la création photographique contemporaine justifie que nous nous penchions sur sa représentation, puisqu'il est figure centrale des tensions et débats esthétiques. Qu'il s'agisse des symbolistes, des surréalistes ou des photographes actuels, le choix et le rôle du modèle devient primordial, et fait partie intégrante de la composition. De même, le photographe en vient à se mettre lui-même en scène dans un véritable théâtre de l'absurde, remettant en cause une vision manifestement et immédiatement sentie « comme contraire à la raison au sens commun »⁶³².

631 G-F Watts, cité par M. Gibson, in *Le symbolisme*, *op. cit.*, p. 78.

632 *TLF*, Trésor de la Langue Française.[en ligne]: <http://atilf.atilf.fr/> . Consulté le 02 octobre 2013.

Chap. 2

Modèles photographiques : goût du rôle et théâtre de l'imaginaire.

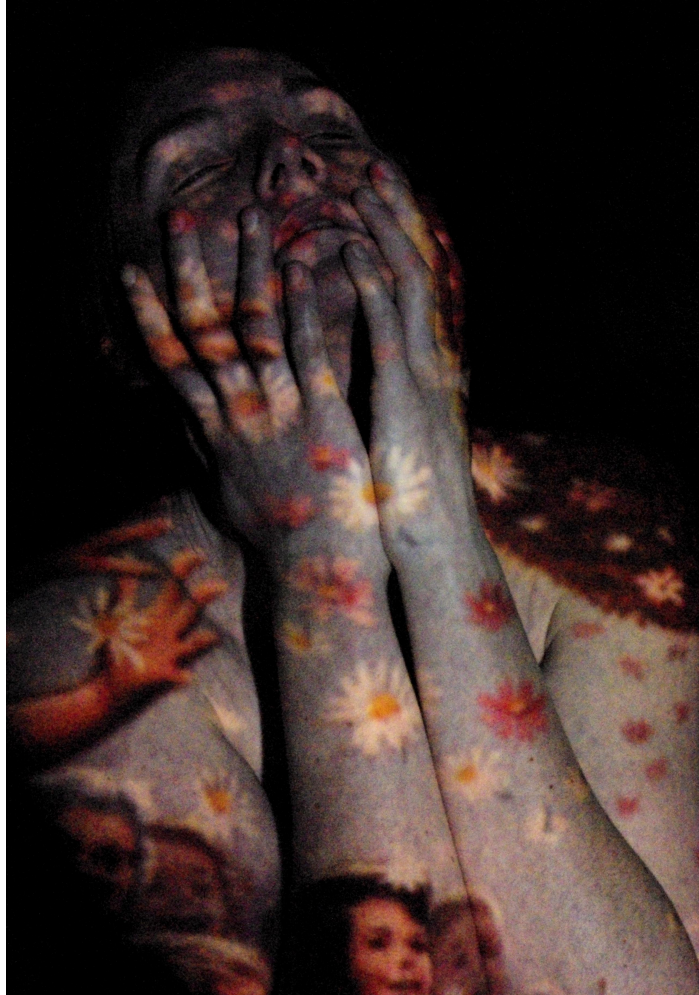


Figure 96 – Sainte Martine, série « Enfantillage », 50 x 70 cm, 2010

« Il ne s'agit donc plus seulement de portrait mais de la création d'un personnage rêvé et fantasmé par son auteur. "L'autre" devient "elle" par le biais de mises en scène et de costumes ; ou encore "elle" devient "l'autre" car les modèles féminins se plaisent à rentrer dans le jeu de l'interprétation, à la fois muses et fantasmes inaccessibles depuis le monde réel. » (Extrait du Chapitre 5).

A) "La photographie performée"

- *Une histoire de mise en scène*

Le développement de la pensée et sa traduction artistique donnent lieu à une démultiplication de l'activité artistique. La conscience d'un temps immatériel et l'esthétique de l'inachevé amènent une grande perturbation dans l'élaboration des règles académiques. Les artistes croisent les disciplines optant pour la correspondance des arts, ce qui entraîne un travail de mise en scène complexe et débridé. Les différentes versions d'une même œuvre symboliste sont un phénomène récurrent. La photographie va, une fois encore jouer un rôle éminent. L'œuvre symboliste, nous venons de le voir, s'inscrit dans une même démarche d'intemporalité et de durée. Au niveau de la mise en scène, les modèles posant pour les photographies jouent un rôle important et offrent des types de visagités, de corporéités et de postures caractéristiques, qui sont la marque du Symbolisme. Le jeu du modèle se conjugue à la subjectivité de l'artiste et confère un esprit à la représentation. La fascination pour la mise en scène photographique va à contre-courant du constat décisif qui fonde l'expression et la projection du corps dans la société. Selon le *Dictionnaire mondial de la photographie* : « La photographie mise en scène (fabriquée, construite), s'oppose à celle de "l'instant décisif", qui se veut la trace la plus fidèle possible d'une réalité. Elle est au contraire trace d'une fiction, d'une scène imaginée puis construite spécialement pour la prise de vue. Elle n'est pas un "genre", comme le portrait mais un type de pratique artistique, qui peut être mise en œuvre dans tous les genres. Le photographe laissant libre cours à son imaginaire, exprime ainsi une vision symbolique du monde, ou traduit sa réalité intérieure, ses fantasmes, tout en construisant des sortes de tableaux vivants, avec personnages »⁶³³. La photographie se déroule dans le temps (mécanique et ontologique)⁶³⁴ et dans l'espace (réel et mesurable). De plus, la photographie enregistre des êtres vivants et non fictifs, « la mise en scène dans son acception classique [...] traduit, exprime physiquement et spatialement une action, un thème. C'est l'art dans l'art, une mise en abîme de l'art [...] On assiste donc, si l'on en vient à découper séquentiellement ces multiples espaces de l'art, à une sorte de partition qui convoquerait des formes et des discours qui sont eux même l'expression de l'art »⁶³⁵. La mise en scène induit une dialectique. Mettre en scène, d'un point de vue symboliste vaut pour le sens théâtral de l'expression ; il s'agit de revisiter les disciplines artistiques afin de forger, grâce à la projection, un imaginaire spatial et temporel que révélera la photographie. Tout cela se répond,

633 *Dictionnaire mondial de la photographie*, Paris, Larousse, 2001.

634 La photographie n'exclut pas l'être de son système, bien au contraire, elle l'inscrit dans une durée et interroge l'existence et son rapport au temps.

635 S. Leprun, « Jeu et enjeux scénographique », in *Art de la mise en scène, mise en scène de l'art, Figure de l'art n°3*, textes réunis par B. Lafargue, Pau, PUP, 1997-1998, p. 55.

dialogue à l'intérieur même de l'image photographique. Il s'agit donc de mettre en œuvre et de créer la présence corporelle active, de faire du corps le siège même de la création.

La photographie dans ce cadre est avant tout affaire de mise en scène. Quant au modèle, elle le positionne en tant qu'acteur lorsqu'il "pose" devant l'objectif, et joue pour ceux qui verront l'image. Quant au lecteur, elle le positionne également en public actif qui regarde un spectacle, participe à une histoire, une aventure qui l'anime. Le photographe quant à lui est mis dans la situation du metteur en scène relevant un défi. Comme l'imaginait Roland Barthes le défi, pour *l'Operator* serait de l'ordre de la surprise, « j'imagine [...] que le geste essentiel de l'Operator est de surprendre quelque chose ou quelqu'un »⁶³⁶. *L'Operator* serait donc metteur en scène, à la recherche de ce qui surprendra son public tout en gardant des codes de représentations subjectifs et universels dans lesquels il placera ses acteurs et son décor. Le théâtre est un art de la mise en scène. Lorsque nous assistons à une représentation, nous sommes devant une mise en espace de situations généralement complexes dans laquelle les personnages évoluent. Nous assistons, en temps réel, à une fiction à laquelle nous pouvons ou non, nous identifier : « il y a un lien ténu entre ce que nous pouvons formuler des autres à partir de ce que nous voyons, et ce que nous pouvons sentir de nous-même : il n'y a pas de correspondance naturelle entre nos sensations, et ce que nous voyons des autres, nous n'attribuons de sensations aux autres qu'en projetant nos propres sensations dans l'image que nous avons d'eux »⁶³⁷. Cela peut très bien s'appliquer à l'image photographique.

Les images du corps chez les symbolistes sont nombreuses et complexes, aussi le choix du modèle est-il particulièrement important. La présence du modèle dans les photographies d'atelier offre aux symbolistes un support de projection aux fantasmes et aux réactualisations de mythes personnels. Il est particulièrement important de constater que les femmes peintes ont d'abord été des modèles vivants. La plupart d'entre elles eurent d'ailleurs un rôle essentiel dans l'œuvre et la vie des artistes. Un certain nombre d'artistes symbolistes mirent photographiquement en scène les images qui allaient servir pour leurs toiles. Nous pourrions penser que les photographies qui furent faites en vue de parvenir à l'œuvre picturale finale ne constituèrent qu'une sorte de production documentaire et analytique, un simple recours technique "académique" d'enregistrement, un expédient évitant les longues séances de poses contraignantes pour ces modèles vivants. Mais ce serait méconnaître l'esprit du Symbolisme. Ce groupe de voyant dans un monde aveugle pratique la photographie d'atelier d'une manière qui ne déroge pas à la règle de l'observation symboliste, laissant des photographies subtiles, fertiles et ouvertes à l'interprétation. Les modèles choisis ne sont pas non

636 R. Barthes, *op. cit.*, pp. 59-60.

637 J. Dautrey, « Dire et faire : qu'est-ce que mettre en scène un texte de théâtre », in *Art de la mise en scène, mise en scène de l'art, Figure de l'art n°3, op. cit.*, p. 311.

plus pris au hasard. Nous avons vu que les photographies de Fernand Khnopff cultivent un modèle privilégiée, sa sœur. Les autres artistes adoptent la même attitude et photographient des êtres chers, des femmes la plupart du temps, inspiratrices et idolâtrées. « De Paul Gauguin à Edvard Munch en passant par Émile Bernard, les peintres de la fin du XIX^e siècle ont associé chacun individuellement, de manière différente, la féminité à différentes valeurs, de la destruction à la création et à l'infini »⁶³⁸. Les images photographiques de ces modèles restituent l'apparence de leur beauté en même temps qu'elles rendent compte de leur aura, ce flux énigmatique que dégagent leurs corps. La liberté dans leur mise en scène délivre la photographie de tout souci de vraisemblance. Les images sont l'écho de véritables théâtres photographiques, et ce théâtre est « un modèle de la modernité telle que nous l'enseigne la pensée de Walter Benjamin : il est une figure de l'inactuel, de la dialectique des temporalités [...] C'est alors moins une photographie reposant sur l'opération-regard qui est à l'œuvre, qu'une "photographie performée" où l'acteur se substitue à la figure de l'auteur »⁶³⁹. Il ne s'agit donc pas de simples images à valeur documentaire, ni même d'un instrument efficace comme la palette ou le pinceau mais bien d'une image à part entière qui est travaillée, mise en scène, retouchée afin de rendre dans sa totalité l'apparence des choses ou, autrement dit, l'intérieur de la pensée de l'artiste. Ces photographies doivent rendre non seulement ce que l'artiste voit mais également ce qu'il perçoit, son œil intérieur. Il ne s'agit donc pas d'une simple scène d'immobilité mais bien de photographier l'espace dans lequel vient s'accomplir « l'action réfléchie des modèles immobilisés »⁶⁴⁰. Cette démarche, loin de rejeter le spectateur l'intègre et le prend à parti.

La plupart des photographies symbolistes sont bien des photographies posées, mises en œuvre. Elles inspirent Moreau, Rossetti, Von Stuck, Bonnard, Vuillard⁶⁴¹, et bien d'autres qui réalisent à travers leurs clichés un théâtre de l'âme. Du point de vue photographique, les symbolistes font passer leurs images de corps pour des compositions d'atelier a priori sans provocation. Mais lorsque l'on s'y penche de plus près, ces photographies de modèles expriment déjà une tournure anti-académique vis à vis de la tradition dans la représentation du nu, qui allait prendre une certaine ampleur à partir des années 1910 dans la perfection formelle. Cette photographie théâtrale tente de redonner vie et de ressusciter un genre tombé en obsolescence, enregistre une réalité fictive qui illustre un mystère poétique, « il s'agit toujours d'un passage du réel présent à un réel possible, en faisant le tour par l'irréel »⁶⁴². Loin d'opposer l'apparence photographique à l'essence des choses, l'expérience

638 E. Mendgen, *Franz Von Stuck, 1863-1928, un prince au royaume de l'art*, op. cit., p. 50.

639 M. Poivert, « Aux origines de l'image performée : la mise en scène photographique au XIX^e siècle », in *Autour du symbolisme*, op. cit., p. 24.

640 *Ibid.*, p. 23.

641 Moreau (1826-1898), Rossetti (1828-1882), Von Stuck (1863-1928), Bonnard (1867-1947), Vuillard (1868-1940).

642 E. Souriau, op. cit., p. 1277

photographique, technique et visuelle, invite les symbolistes à rechercher la naissance du sens. La photographie se substitue dès lors à une activité de l'esprit, elle est pensée, réflexion et invention en actes. Elle s'accorde à la vue de l'esprit en l'accordant à la réalité, en la rattachant à l'aspect réel ; elle se transforme en un objet de connaissance, de compréhension et de jugement du monde. La photographie surréaliste de Magritte ou de Nougé illustreront parfaitement cette position. L'expérience symboliste use donc de l'image d'enregistrement pour viser une représentation qui flirte sans cesse avec la critique sociale. La photographie symboliste emploie de nombreux artifices et ouvre des univers étranges, décalés, ironiques. Tout est dans l'image des scènes proposées, il n'y a plus de hors champs, mais seulement une relation narration/image dans laquelle s'inscrit la représentation.

Ces mises en scène symbolistes trouvent un écho et une postérité évidente avec la photographie actuelle. Nous pouvons dès lors affirmer que « la photographie contemporaine actualise le théâtre comme structure des imaginaires »⁶⁴³. Les photographies relevant aujourd'hui de la mise en scène manifestent cette tendance au récit et s'inspirent comme nous le verrons, des tableaux vivants du XIX^e siècle, qui, à l'ère de l'instantané, ne furent pas toujours appréciées. Le jeu de rôle⁶⁴⁴, la construction font que cette photographie demeure aujourd'hui un vaste secteur de la création plasticienne, elle s'adonne aux « "vrai-faux clichés" [...] Loin d'apporter un témoignage authentique, elle permet d'entrer dans l'"autre monde" de la représentation »⁶⁴⁵. Les mises en scène passent également par de nouvelles interprétations ou réactualisations de postures symbolistes. La photographie actuelle développe parfois l'intégralité d'un récit. Certains concepts sur l'imaginaire chers aux symbolistes retrouvent ainsi leur place dans la photographie contemporaine et animent aujourd'hui les débats dans la société actuelle.

- **2. Héroïne photographique : Jane Morris ou "de l'autre côté du miroir"**

Les œuvres picturales et photographiques de Rossetti sont indissociables de sa vie privée et plus particulièrement des femmes de sa vie. La première fut celle qu'il épousa, Elizabeth Siddal, rapidement devenue le modèle favori des jeunes artistes préraphaélites anglais puis des symbolistes. Nous la connaissons à travers sa prestation de modèle pour le tableau de John Everett Millais,

643M. Poivert, « Destin de l'image performée », in *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010, p. 227.

644Technique ou activité, par laquelle une personne interprète le rôle d'un personnage (réel ou imaginaire) [...] Le participant agit à travers ce rôle par des actions physiques, par des actions narratives,[...] ou par des prises de décision sur le développement du personnage. *Wikipedia*, Le site de l'encyclopédie universelle libre. [En ligne] : fr.wikipedia.org/wiki/jeu_de_role

645D. Grojnowski, « D'une Chapelle à l'autre. Le Déluge », in *Entre code et corps, op. cit.*, p. 261.

Ophélie, peint en 1851 qui préfigure le Symbolisme. Elizabeth Siddal se suicida au laudanum en 1862 ce qui bouleversa profondément son mari. Rossetti réalisa *Beata-Beatrix* hommage à Elizabeth peinte un an après sa mort. Ce portrait auréolé d'une lumière mystique, dépeint Elizabeth-Béatrice à l'instant où elle meurt dans un élan d'extase⁶⁴⁶. Un oiseau dépose entre ses mains une fleur de pavot. Or nous savons que le laudanum, est un dérivé de l'opium, lui-même extrait du pavot. C'est à partir de cette toile que Rossetti, préraphaélite, flirtera le mouvement symboliste. Il s'installe à Chelsea où il s'entoure d'une ménagerie étrange et exotique dans laquelle se côtoient salamandres et marmottes, wallabies et taureaux des Indes. Il tente, par ce biais, de vivre et de créer un univers fabuleux, à la frontière du fantastique et de la réalité. Jane Burden Morris, femme du peintre préraphaélite William Morris, devient sa maîtresse et sera sa deuxième muse.



Fig. 97 – *Elizabeth Siddal en Beata-Beatrix*
1872, huile, 87,5 x 63,3 cm, Art Institut of
Chicago, Charles L. Hutchinson Collection.



Fig. 98 – *Jane Burden Morris en Prosperine*,
1874, huile, 126,4 x 61 cm, Tates Gallery,
Londres.

Dante-Gabriel Rossetti

Dante Gabriel Rossetti invente en quelque sorte un type de femme qui restera attaché au mouvement Préraphaélite anglais mais qui s'étendra au Symbolisme européen : « ce type de femme donne une impression mélangée de frigidité et d'extrême sensualité. Frigidité face à l'homme : celui-ci, lorsqu'il apparaît sur le tableau est l'objet d'un regard fixe et menaçant ; l'homme n'émeut pas ce

646M. Gibson, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 27.

type de femme qui ne peut jouir que de soi et de sa propre volupté : sensualité close sur elle-même, irrépressible, insatiable, puisée à des sources intarissables et magnifiée par la drogue. L'on peut comparer les visages extatiques de Rossetti avec les portraits des femmes droguées que Klimt devait peindre trente ans plus tard »⁶⁴⁷.

Rossetti crée donc au travers de ses compagnes et amantes, un archétype paradoxal et ambigu. Ses femmes à la fois séduisantes et hors d'atteinte, à la limite du rêve, plongées dans un espace-temps indéterminé, sont agonisantes, froides, étranges, en même temps qu'attirantes, attachantes et fortes. Ses photographies ou celles qu'il fit faire de tels modèles doivent donc retenir notre attention. Plus qu'une fiction, ce qui l'amène à forger ce type de personnage est bien lié aux rapports qu'il entretient avec ses modèles, mais également à leurs destins et aux répercussions qu'ils ont pu avoir sur sa vie de peintre. De la même manière, et sur un schéma de femme similaire, Khnopff exorcisait les troubles de sa personnalité à travers l'image de sa sœur.

Il existe de nombreuses photographies de Jane prise par Rossetti, et les images qu'il en tire marquent profondément son travail pictural. Il repère la jeune femme âgée de 18 ans alors qu'il travail avec son collègue et ami William Morris à une peinture murale. Morris en tombe amoureux et l'épouse en 1859 et c'est en 1865 que Jane devient le modèle de Rossetti pour des photographies dont les dessins se font l'écho. C'est alors qu'ils deviennent amants et vivent une histoire d'amour enflammée.

La jeune femme incarne un drame idéal auxquelles les photographies font étrangement reflet. Nous savons que Rossetti portait un intérêt tout particulier aux photographies de Lewis Carroll et que ce dernier photographia le peintre et sa famille, alors qu'il travaillait à une série photographique du corps enseignant de Christ Church en 1863. Cette attention portée aux photographies de Carroll nous éclaire sur la manière dont Rossetti ambitionnait de réaliser ses propres épreuves, c'est-à-dire en cultivant l'illusion et la sensibilité du support photographique. Les photographies de Jane ont toutes été prises dans le jardin de la maison londonienne de Rossetti et furent commandées par l'artiste au photographe John Robert Parsons en 1865. Si les images n'ont pas été prises par le peintre, ce dernier en dirige néanmoins les poses avec soin et exige que Parsons parvienne à une vision bien particulière de la jeune femme.

647 Catalogue d'exposition *Fernand Khnopff 1858-1921*, op. cit., p. 95.





Figures 99 – John Parsons, sous la direction de Rossetti, *Photographies de Jane Morris posant dans le jardin de la maison de Rossetti*, été 1865, épreuve sur papier albuminé, Londres, Collection particulière, Tim Hurst Photography.

Jane Morris se voit tour à tour adossée à un fauteuil en osier, assise sur un canapé, déambulant dans le jardin de Rossetti. Elle garde le même air mystérieux et songeur, ne regarde jamais l'objectif afin de rester insaisissable. L'importance accordée au regard tend à restituer la richesse de sa personnalité et sa capacité d'actrice de restituer un air sur commande. L'aspect rêveur et lointain des yeux agit comme une illustration poétique, symbolique, voir même allégorique, livrant le spectateur à un imaginaire possible du regard de la jeune femme.

Nous notons l'importance chatoyante de la robe sombre qu'elle porte, l'accent est mis sur le drapé, aux plis cassés d'une soie de qualité, lesquels font écho à la chevelure abondante et crantée de Jane Morris. La robe qu'elle a confectionné de ses mains est à l'image de l'état psychologique de Jane, à la fois sombre, sinieuse, pudique, voire inaccessible. Cette robe agit comme un costume de théâtre de par sa matière et sa coupe. Elle dérober à la vue les formes féminines de Jane afin de mieux valoriser l'attitude du modèle animé du « souci de ne pas figurer réellement dans l'image »⁶⁴⁸. Jane a enfilé un costume, elle est emballée dans l'apparat du tissu, flotte dans les vagues du drapé. La lourdeur de cette robe repose sur un corps qui disparaît. Les photographies ainsi prises nous offrent

648 P. Roegiers, *Lewis Carroll, dessinateur et photographe ou le visage regardé*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003, p. 74.

une femme perdue non seulement dans son vêtement mais aussi dans ses propres pensées. Jane est physiquement absente de par son corps, elle est aussi inaccessible intérieurement, capturée dans l'abîme d'un sentiment, provoquant doublement le spectateur à la fois par son intimité et sa mise à distance. Nous sommes sur un mode de désignation et de dépersonnalisation, à l'image de la représentation théâtrale qui est par essence « ce qui offre le corps en le donnant à voir mais aussi ce qui en le montrant le dérobe »⁶⁴⁹. Jane renvoie donc l'image d'un corps qui, à force de susciter la convoitise se substituera au corps véritable, gommant le réel de l'existence. Elle devient le médium de sa propre vision. Elle est un corps matériel sur lequel vient s'inscrire l'irréalité propre au préraphaélisme et la conception symboliste sur la perte de l'identité. Elle répond ainsi grâce à la photographie au questionnement symboliste : où commence le rêve et où termine la réalité ?

Les modèles féminins deviennent, via l'image photographique, des personnages irréels à part entière. À la manière dont Lewis Carroll photographiait Alice Liddell pour en faire une figure de fiction théâtrale, les modèles deviennent les égéries d'un récit photographique. De tels portraits s'articulent autour du lien modèle-photographe et infiltrent un imaginaire de l'identification et du jeu "si j'étais...". Jane Morris incarne à la fois un fantasme et raconte, par ses poses, des histoires de femmes mythiques, personnages sublimés, fantasmatiques. Jane se met dans le rôle de la Jane du peintre et ce faisant, coïncide avec la littérature de Carroll, « je suis tout à fait de votre avis; et la morale de ceci, c'est : Soyez ce que vous voudriez avoir l'air d'être, ou, pour parler plus simplement : Ne vous imaginez pas être différente de ce qu'il eût pu sembler à autrui que vous fussiez ou eussiez pû être en restant identique à ce que vous fûtes sans jamais paraître autre que vous n'étiez avant d'être devenue ce que vous êtes »⁶⁵⁰. Tous les portraits sont, de la même manière qu'Alice, en porte-à-faux avec le pays des merveilles d'une part et la réalité d'autre part. La photographie possède ce même statut ambigu et cette capacité de nous faire croire aux choses merveilleuses en les faisant passer pour réelles.

Ainsi, de telles photographies, entre défi et défiance de la ressemblance invitent-elles à croire à l'impossible. Elles tendent une passerelle entre la réalité et la fiction et ramènent indubitablement la fiction à la réalité. Elles exacerbent la conscience d'une inadéquation au monde, tant celle des modèles que celle du médium photographique lui-même ; elles témoignent en cela d'une identité trouble. Là où les portraits peints étaient censés montrer l'identité de la personne représentée, ces photographies manifestent l'incapacité à définir l'identité sinon son extrême mobilité. Par leurs mises en scène exagérément posées, Rossetti et Parsons créent une disjonction entre artifice et reflet de réalité. Il n'est pas étonnant que la photographie symboliste, à l'instar de la photographie

649 *Ibid.*, p. 121.

650 L. Carroll, *Alice aux pays des merveilles*, Paris, Flammarion, 1977, p. 221.

pictorialiste, se soit heurtée à une incompréhension totale de la part du monde moderne. La grande théâtralité qui se dégage de ces images nous confronte à une vision consciente, l'artifice des poses exprimant la pleine maîtrise du regard de l'auteur et de ses sentiments : l'accomplissement dans un geste artistique, d'un ordre imaginaire du regard, un œil intérieur. Ainsi, à l'ère de l'instantané et du "pris sur le vif", les symbolistes opposent une poétique de l'artifice et de la théâtralité, de la mise en scène et d'une expérience intellectualisée.

Il ne s'agit donc plus seulement de portrait mais de la création d'un personnage rêvé et fantasmé par son auteur. "L'autre" devient "elle" par le biais de mises en scène et de costumes ; ou encore "elle" devient "l'autre" car les modèles féminins se plaisent à rentrer dans le jeu de l'interprétation, à la fois muses et fantasmes inaccessibles depuis le monde réel. Une fois de plus, Lewis Carroll formule parfaitement cet esprit :

« — mon *nom* est Alice — Que voilà un nom idiot ! intervint avec impatience Humpty-Dumpty. Qu'est ce qu'il signifie ? — Est-il absolument nécessaire qu'un nom signifie quelque chose ? — Évidemment, que c'est nécessaire, répondit, avec un bref rire, Humpty Dumpty ; mon nom, à moi, signifie cette forme qui est la mienne, et qui est, du reste, une très belle forme. Avec un nom comme le vôtre vous pourriez avoir à peu près n'importe quelle forme »⁶⁵¹.

Photographiés de la sorte, les modèles passent ainsi de l'autre côté du miroir. Ces photographies ont un mérite, un objectif : la possibilité de croire en l'imaginaire et en l'absence de formes. En se plaçant derrière l'objectif, face au miroir, le dessein est bien pour les symbolistes de les faire passer de l'autre côté. Rossetti évoque une certaine intemporalité du monde et rompt avec le réalisme quotidien, « la photographie inclut en effet par elle-même le photographe qui la met en scène. Et, par son détour, nous révèle fatalement quelques renseignements sur le fonctionnement de l'ordre social et de ses usages, aussi bien que sur ses incidences individuelles »⁶⁵². A travers l'effigie de Jane Morris, Rossetti questionne la forme photographique, les modes et techniques de l'appareil pour transfigurer le réel et le modéliser dans un but de traversée, de passage.

Rossetti exprime sa propre conception, et pour cela, élabore un art des apparences qui ne saurait composer avec la capture de l'instantané. Usant ainsi de la mise en scène, il distend le rapport de la photographie au réel afin de mieux nous le révéler. Ce qui est fiction se présente avec l'apparat du réel et ce qui est réel semble relégué hors du temps, dans une esthétique de l'inactuel et de l'immobile. Pour Michel Poivert, « la psychologie des sentiments se laisse ainsi deviner dans une

651 L. Carroll, *De l'autre côté du miroir*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989 pour la présente édition, Chap. VI, p. 177
652 P. Roegiers, *op. cit.*, p. 86.

esthétique de la statique »⁶⁵³. Paradoxale, cette réalité opaque à laquelle sont confrontés les symbolistes offre un terrain privilégié à la production de simulacres⁶⁵⁴. Nous pouvons alors évoquer les propos du romancier et critique Edmond Jaloux au sujet du mouvement symboliste : « le mépris sarcastique à l'égard de la société contemporaine, le dégoût du commun et de la vulgarité [...] la fuite hors du présent, l'irrésolution face à l'action, le dégoût du réel au profit du fantasme, du rêve ou du mythe débouchaient sur une sacralisation de l'art, substitué à la vie »⁶⁵⁵, à l'œuvre artistique contemporaine.

Ainsi lorsque Jane Morris pose pour Rossetti, ce dernier souhaite qu'elle apparaisse telle une muse modelable à volonté. Il invente le merveilleux, tenant pour essentiel un pouvoir d'action qui ne passe pas par l'urgence, le hasard et la spontanéité. Plaçant Jane sur la scène d'une photographie théâtrale, il s'affranchit des contraintes du réel au profit de l'interprétation d'un monde rêvé ; « c'est le photographe en tant qu'auteur de l'opération-regard qui disparaît dans l'image [...] Celle-ci est une photographie à l'envers, pensée, agie et enregistrée par celui qui parfois se trouve dans le champ de l'image – cet opérateur déplacé, agissant grâce à un déclencheur à distance ou ordonnant à un collaborateur de presser sur le bouton, forme la figure d'un *regard absent* »⁶⁵⁶. Jane Morris se fait l'héroïne d'un éternel féminin inaccessible, quintessence d'une femme mythique qu'allait véhiculer le Symbolisme. D'être de chair et d'os, elle se fait mirage, obsession fantomatique, œuvre d'art. Rossetti œuvre dans le sens d'une invraisemblance temporelle ; « par "un surcroît de théâtralité" qui met le spectateur non plus face à l'illusion mais en position de témoin de l'illusion [...] le littéral de la description et le théâtral de l'inspiration se conjuguent ainsi dans "l'image performée" »⁶⁵⁷.

Ces destins de modèles photographiques, amenés à devenir les effigies et les actrices d'un univers photographique théâtral, trouve écho chez les surréalistes. La muse que devient Jane se retrouve dans la figure importante de Georgette Magritte. Les nombreuses références à "l'image performée" de Michel Poivert, historien de la photographie, démontrent que les mises en scène photographiques de la fin du XIXe siècle est un sujet questionné par les surréalistes et un univers grandissant dans la photographie plasticienne.

653 M. Poivert, « Aux origines de l'image performée: la mise en scène photographique au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 31.

654 "Apparence qui se donne pour une réalité [...] Action par laquelle on feint d'exécuter quelque chose", in *TLF, Site du Trésor de la Langue Française*. [En ligne] : <http://atilf.atilf.fr/>. Consulté le 10 octobre 2013.

655 Voir note n° 187 sur l'ouvrage d'Edmond Jaloux, *Cinquante ans du Symbolisme*, Paris, Bibliothèque nationale, 1936, p. VI. In M. Poivert, « Aux origines de l'image performée », *op. cit.*, p. 131.

656 M. Poivert, « Destin de l'image performée », *op. cit.*, p. 218.

657 M. Poivert, « Aux origines de l'image performée: la mise en scène photographique au XIX^e siècle », *op. cit.*, pp. 32-33.

- **3. Figure du manque : Georgette Magritte où le pouvoir irréalisant de l'image photographique.**

« Au centre des situations qu'ils créent devant l'appareil photo, il y a toujours la face énigmatique et cachée de la réalité, le mystère qui se soustrait à toute intelligibilité nettement délimitée »⁶⁵⁸. Cette citation concernant la photographie du surréaliste Paul Nougé, fidèle compagnon et ami de René Magritte pourrait s'appliquer à la photographie de Rossetti. René Magritte entreprendra d'ailleurs de produire du mystère à travers ses agencements photographiques. S'il qualifie la photographie symboliste "d'image performée" dans l'ouvrage *Autour du Symbolisme*, Michel Poivert reprend ce concept dans *La subversion des images*, consacré au Surréalisme : « cette "expérience du dehors" est le propre de l'image performée. Elle peut allier la distance qu'implique le surjeu, la proximité qu'appelle une iconographie du désir »⁶⁵⁹.

La mère de l'artiste, Régina Magritte se suicide le 24 février en se jetant dans la Sambre en 1912. Son corps sera repêché 17 jours plus tard. René Magritte a alors quatorze ans, « Intouchable et secrète, filant à vau-l'eau telle Ophélie sur l'onde noire, parmi les péniches et saletés diverses dans sa robe de nuit à lignes rouges et blanches elle emporte son mystère avec elle »⁶⁶⁰. Régina Magritte pourrait être une Elisabeth Siddal, figure tragique d'Ophélie et il est indéniable que les deux femmes furent en partie liées au traumatisme vécu par l'un et l'autre des deux artistes et à l'absence et au manque qui affecte leurs œuvres. Léopold, le père de Magritte deviendra cet homme à l'expression impénétrable récurrent dans les tableaux de son fils : personnage inexpressif qui se multiplie inlassablement à l'identique. Un an après la mort de sa mère, à la veille de la guerre de 14, René Magritte rencontre pour la première fois Georgette Berger. Ils se reverront en 1920 et se marieront en 1922. Modèle privilégié, Georgette accompagne dès lors son œuvre. « Quand Georgette mourra » confiera-t-il, « je la ferai aussi empailler et je la mettrai à côté de mon lit »⁶⁶¹.

La plupart des portraits peints de Magritte sont tirés de photographies. Il ne conçoit pas le portrait comme le ferment d'une vérité et soumet le modèle à des séances de poses photographiques. Comme en témoigne Suzanne Spaak, modèle de l'artiste en 1936 « il réclama d'abord des photographies de ses futurs modèles, travailla sur elles, puis eurent lieu quelques séances de poses. Et ce n'est qu'après qu'il pensa aux décors »⁶⁶². Par le portrait, Magritte développe une réflexion

658H. Molderings, « L'évidence du possible », in *L'évidence photographique*, op. cit., p. 208.

659M. Poivert, *La subversion des images*, op. cit., p. 69.

660 P. Roegiers, *Magritte et la photographie*, Catalogue d'exposition publié pour l'exposition du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles du 23 février au 15 mai 2005, Amsterdam, Éditions Ludion, 2005, p. 16.

661 O. Smolders, *Paul Nougé, Écriture et caractère, A l'école de la ruse*, Bruxelles, Labor, 1995, p. 146. Anecdote racontée par Irène Hamoir

662 S. Spaak, cité par P. Roegiers, *Magritte et la photographie*, op. cit., p. 106. Suzanne Spaak épouse de Claude Spaak, fut l'un des modèle photographique et pictural de Magritte en 1936-1937.

photographique et ironique sur la fidélité des images. Tel un metteur en scène, il impose gestes, mimiques et mise en scène afin de provoquer les irrptions du dehors, le dehors se faisant par extension, un entre-deux constitutif de l'image qui provoque l'irrationalité⁶⁶³. Ce qui est représenté par l'appareil photographique n'a donc rien de conventionnel. La photographie de Magritte n'est pas tributaire de l'intention de dévoiler une ressemblance, mais une voie pour donner visage au mystère de l'être. Georgette Magritte pose sans relâche. Son double argentique incarne la possibilité de donner sens au mystère de la vie. Elle représente, à travers ces images de l'encensé et aux yeux de Magritte, « la beauté du monde et la présence même du mystère »⁶⁶⁴. Georgette ouvre à elle seule un monde d'images. De son effigie ressort l'impossibilité de ce monde en même temps que l'indice d'une présence effective. Les photographies de Georgette la désigne comme une figure du "Manque", cette absence qui serait nécessaire, utile et souhaitable, un besoin essentiel à la vie qui modifie les vues et le champ d'invisibilité. La photographie, entre les mains de Magritte est une technique nécessaire pour « comprendre sérieusement le monde au lieu de très vite s'en faire une fausse idée [...] Ce que l'on pourrait tenir pour une mise en scène saugrenue issue de quelque rêverie nous dévoile aussitôt l'infini pouvoir irréalisant de l'image, c'est-à-dire aussi sa potentialité éventuelle d'adjoindre au visible la dimension invisible qui lui manque pour être le visible...»⁶⁶⁵.

Si la présence de sa femme à ses côtés relève du tangible, sa présence dans l'image photographique reflète la pensée de l'artiste et la transforme en œuvre. De la même manière que Jane Morris, les photographies de Georgette officient en auxiliaires aidant Magritte à matérialiser une pensée intérieure, une intention par le biais de la figure allégorique au sens propre. Les deux femmes incarnent ainsi une réflexion sur le mystère et le sens de l'image, elles sont les reflets, la présence d'une absence. Cet autre côté du miroir que l'artiste tente d'arracher aux ténèbres de son psychisme ou de son inconscient,

« est un reflet une image à la surface d'un miroir, de l'eau ou d'une plaque susceptible d'être imprimée par l'action de la lumière. La pensée opère sur cette réflexion spéculaire de façon spéculative; elle la retourne vers ce dont elle était le reflet et c'est ce retournement restaurateur du mystère originel qui forme le Sens de l'image. Le Sens soulignait Magritte, c'est l'Impossible, c'est-à-dire cela même qui, en tout cas, se tient hors de portée de la vision [...] Sa non-présence n'est pourtant pas synonyme d'inexistence [...] En vérité, il y a toujours de l'invisible *dans* le visible. Cet invisible est susceptible d'être montré de façon pensante, mais nullement d'être symbolisé par un vu [...] Tout l'art est là, dans l'infidélité faite à l'Impossible, dans l'infidélité

663 Michel Foucault s'interroge sur "la pensée du dehors" dans *Ceci n'est pas une pipe*, ouvrage de 1926 dans lequel il interroge la représentation de Magritte.

664 M. Paquet, *Photographies de Magritte*, Paris, Éditions Contrejour, 1982, p. 7.

665 *Ibid.*, p. 9.

sensible et non dans les négligences du savoir scientifique dont la relation au monde, allergique et dominatrice, occulte, par principe et par structure, l'essentiel; l'Impossible »⁶⁶⁶

Georgette prend ainsi corps dans l'art et l'art prend corps avec son image. Georgette est multiple et peut « prendre n'importe quelle forme »⁶⁶⁷. Elle donne corps tour à tour à des photographies : *La Sainte Famille*, *La Création des images*, *L'Amour*, *Les Eaux Profondes*, *Le Crépuscule*, *Le Rendez-Vous* ou encore *La Marchande d'oubli*. Elle est le creuset de l'intuition et de l'inspiration. Elle se dévoile comme énigme, véritablement, à la manière symboliste. Eugène Carrière ne le précisait-il pas déjà : « un modèle! Quel mot absurde! Un mot qui rend banal, vulgaire ce qui devrait être sacré! [...] Quand le modèle ouvre la porte de l'atelier, c'est la nature qui entre; en face d'un beau paysage ils s'exclameraient, et ils accueillent d'un regard ironique cette femme qui se dévêt devant eux, leur dévoile la vie de sa beauté! Ce mot imbécile de modèle abaisse les choses; on ne regarde pas ou on regarde à peine ce modèle [...] au lieu d'observer chaque fois des yeux curieux, avides, cette forme dans son caractère et dans sa nouveauté »⁶⁶⁸ ? Pour Magritte le modèle contracté par mariage est renouvelable à l'infini. Instigatrice d'énigme, la photographie chez Magritte n'est pas tant un moyen de représenter qu'une manière d'exprimer, d'extérioriser une pensée intérieure. Gauguin disait déjà qu'il fallait « reproduire nos émotions et nos rêves en les représentant par des formes »⁶⁶⁹. Sans cesse mise en situation avec des objets, des décors, elle joue son rôle d'objet d'art à la perfection comme en témoignent les nombreuses prises de vues en studio révélatrices d'une grande diversité d'expression.

666 *Ibid.*, pp. 11-12.

667L. Carroll, *De l'autre côté du miroir*, *op. cit.*, p. 177.

668 Eugène Carrière cité par C. Chassé, in *Le mouvement Symboliste dans l'art du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 72.

669 Gauguin cité par C. Chassé, *Ibid.*, p. 75.



Figure 100 – René Magritte, *Georgette*, 1930-1933, Prises de vue en studio, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts.

La profusion des portraits photographiques de Georgette au long de sa vie, irrigue une démarche de création ironique, une poésie de l'irrationnel. Alors que les photographies affichent une banalité trompeuse, comme celles réalisées dans l'univers domestique bien rangé et familial, elles révèlent toute la fantaisie et la nature ludique du médium, l'incongru et l'inconvenant dans les situations les plus ordinaires. L'usage mécanique de l'appareil révèle chez l'artiste son sens du burlesque et son anticonformisme, conquis par « la saisie insolite d'une atmosphère, le jeu dérangeant des pauses, la disposition anachronique des figures dans l'espace, la présence des personnages dans un lieu où ils ne devraient pas être. La prise de vue photographique plaît à Magritte parce qu'elle obéit à la loi des illuminations subites »⁶⁷⁰.

En témoigne l'œuvre photographique de Georgette devant une toile blanche en 1920. Elle prend ici la forme d'une œuvre peinte. Cette photographie est peut être la plus significative.

⁶⁷⁰ P. Rogiers, *Magritte et la photographie*, op. cit., p. 73.



Figure 101 – *Georgette devant une toile blanche*, année 1920, Bruxelles, Musée de Beaux-Arts

La jeune femme est présentée devant une table de la salle à manger, un repas y trône encore. Elle pose devant l'écran blanc dans un intérieur mis en place à la manière de la photographie d'atelier. Elle se fait, par le seul écran, modèle et projet de tableau, un esquisse préalable sous l'œil instigateur de son mari. Georgette se matérialise concrètement en œuvre d'art, elle se projette sur la toile. Magritte la montre dans une mise en abîme. Image d'une image qui n'est pas une image, nous sommes dans le questionnement référent/référent. La photographie est un arrêt sur image de l'œil intérieur de l'artiste, un outil de projection au sens psychanalytique du terme.

Cette thématique du peintre et son modèle sera reprise dans la photographie *L'Amour* en 1928. Nous y voyons Magritte entrain de peindre Georgette comme si sa présence dans l'image photographique était une reproduction sans substance, comme si le peintre lui donnait vie dans un geste que suspend la photographie. Ce geste illustre parfaitement la réflexion d'Antonin Artaud dans sa deuxième lettre sur le langage : « Un geste arrêté fait courir un grouillement forcené et multiple, et ce geste porte en lui même la magie de son évocation »⁶⁷¹. Dans cette photographie Magritte « "crée" la femme en tant qu'égérie et inspiratrice donnant naissance à la figure du peintre »⁶⁷². Cette image sera reprise la même année pour le tableau au titre significatif : *Tentative de l'impossible*. L'impossibilité d'achever la toile répond à l'impossibilité de créer du réel en photographie

671 A. Artaud, « Deuxième lettre sur le langage », cité par A. Rykner, « Nature pas morte, vie pas tranquille: du tableau vivant à la mise en scène », in *Entre code et corps, tableau vivant et photographie mise en scène, Figure de l'art* n°22, Revue d'études esthétiques, Pau, octobre 2012, p. 27.

672 P. Roegiers, *Magritte et la photographie, op. cit.*, p. 52.

superposant ce qu'est la représentation à sa réalité.



Figure 102 - *L'amour, Georgette peinte par René Magritte, Le Perreux-sur-Marne, 10, 5 x 7 cm, 1928, Bruxelles.*

Par l'enregistrement et par la mise la scène du geste, la représentation photographique pointe le pouvoir de révélation de dévoilement de la peinture, tirant des ténèbres de l'atelier un personnage façonnable à volonté, introduisant à la fiction. Magritte autorise ainsi « le dédoublement de la présence qui évince toute distinction entre le sujet et sa représentation (ou sa figuration), le modèle et son reflet (ou sa reproduction), la matrice (l'original) et sa copie»⁶⁷³.

A travers les mises en scène photographiques de Georgette, Magritte nous fait voir autre chose au-delà de l'image effective. Il ne s'agit pas d'une illusion photographique mais bien du théâtre que devient la photographie entre les mains de certains opérateurs qui dénoncent cette illusion en montrant au-delà des apparences. Elle induit une distanciation d'avec la vraisemblance pour viser l'invraisemblance. La photographie est prodigue d'*effet d'étrangeté*⁶⁷⁴, perturbant la perception

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁷⁴ Ce terme est la traduction du concept brechtien *Verfremdungseffekt*. Ce procédé d'éloignement vaut pour toutes les formes de création esthétique. En dramaturgie, c'est un élément essentiel du théâtre épique : ainsi l'acteur qui pratique la distanciation adopte un point de vue critique sur son personnage et permet au spectateur de comprendre le rôle des conventions dramatiques et de démonter le mécanisme de l'illusion.

ordinaire en introduisant de l'insolite. Par la photographie Magritte « applique en fait à la lettre l'injonction surréaliste: "tout remettre en question dans tous les instants" »⁶⁷⁵. Georgette devient *l'ombre et son ombre*, elle se transforme et se multiplie, se fond dans l'œuvre de l'artiste comme en témoigne la photographie du même titre. Elle est l'ombre de l'artiste en même temps que le photographe disparaît laissant ouverte la rencontre entre le point de vue de Georgette (actrice) et celui du spectateur, permettant ainsi « le transfert de l'opération du regard de l'auteur vers le regardeur »⁶⁷⁶.



Figure 103 – *L'ombre et son ombre*, René et Georgette Magritte, Bruxelles, rue Essegem, 1932.

• 4. *Les modèles télépathiques d'Édouard Levé*

Nous pouvons voir dans les photographies de Jane Morris une anticipation de la représentation du corps et de son "image performée" dans la représentation contemporaine. Si le corps de la jeune femme semblait victime d'un processus de dépersonnalisation, d'une inexistence et d'un effacement du réel, l'omniprésence du corps dans la photographie contemporaine et sa théâtralité témoignent de nouveau aujourd'hui d'un questionnement sur la relation de l'opérateur à l'image, dégagé du souci de vraisemblance. « C'est dans cette liberté, où le spectateur est en capacité de projeter ses sentiments et ses idées que la photographie hérite du théâtral. D'un théâtral que l'on peut alors entendre comme une donnée qui dépasse l'aspect formel de la construction de l'image, pour affirmer l'héritage de l'art

675 P. Roegiers, *Magritte et la photographie*, op. cit., p. 73.

676M. Poivert, *La photographie contemporaine*, op. cit., p. 218.

du théâtre qui tient, selon les termes de Sartre "dans le rapport entre l'imaginaire et le réel" »⁶⁷⁷. Rossetti et Magritte sont des penseurs de l'imaginaire théâtral. La photographie contemporaine et sa grande théâtralité témoignent de la réapparition de "l'image performée" propre à la fin du XIX^e siècle :

« Performer une image ne signifie pas enregistrer une performance mais, au sens de la performance linguistique qui associe la parole à un acte, il s'agit d'effectuer une image comme l'on effectue un geste. L'image est performée au sens où elle est la finalité unique de ce qui est montré : la mise en scène joue l'image, la pose est réglée pour l'image. L'image performée, comme toute création, n'est pas déterminée par une valeur d'usage. Sa théâtralité n'a pas vocation à produire un message, mais à ouvrir le sens [...] l'image performée vient sur le terrain des manipulations en tout genre rappeler que rien n'excède en matière d'étrangeté notre capacité à déjouer les règles du monde [...] Tout repose sur l'effet de distance afin de ne pas constituer l'image en document de l'acte mais bien en sa finalité »⁶⁷⁸

Dans cette optique, le corps du modèle-acteur siège au cœur d'un théâtre enregistré par la photographie, aménageant ainsi les conditions de l'observation dans le souci d'une esthétique de l'image construite. Cette esthétique, rejetée par le modernisme, affirme alors l'artificialité de l'élaboration de l'image photographique, afin de mettre en lumière une vision du monde qui puisse remettre en cause la croyance en une image établie par la seule réalité.

Édouard Levé, écrivain et photographe parisien, autodidacte reconnu internationalement, disparu en 2007 en se donnant la mort, réalise en 2006 sa dernière série photographique intitulée *Fictions*. Sa démarche photographique se manifeste presque toujours sur un même mode, et privilégie « la tradition oulipienne. Elle réside dans un usage des contraintes volontaires où l'imagination vient se contorsionner et produire des formes qui supplantent le sens, le dérive, le noue et finalement l'épuise. Fonds identiquement noirs, personnages vêtus également de sombre, seuls les visages et les mains donnent à voir les corps. Quelques objets. Ou plutôt, des pièces à conviction : guitare, boule à facettes, télévision, drap ou cape. La part descriptive du travail est dévolue non pas à l'écriture mais à la photographie. Celle-ci forme le lieu d'une mise en image de "visions" consignées tels des récits de rêves – formule que l'artiste avait inaugurée dès ses débuts. On peut ainsi suivre la photographie en lisant le récit toujours bref qui semble en être le programme. Le

⁶⁷⁷M. Poivert, « Destin de l'image performée », *op. cit.*, p. 213. Il cite ici J-P Sartre : « Au théâtre, l'imaginaire doit être pur dans sa manière même de se donner au réel », Entretien avec B. Dort, *Un théâtre de situation*, Paris, Gallimard, rééd., 1992, p. 256.

⁶⁷⁸*Ibid.*, p. 213.

résultat forme donc une photographie de haute précision, où les modèles "performent" l'image »⁶⁷⁹. Il s'agit de photographies sur fond noir et sol noir, espace au sein duquel lequel des personnages en habits de ville noirs miment une scène, statique, figée. Cette situation de groupe révèle l'absurdité d'une certaine condition humaine renforcée par des titres-phrases expliquant la situation de manière particulièrement énigmatique. Ce travail intrigant s'insère dans une « esthétique de l'économie, articulée à une disjonction du sens »⁶⁸⁰. S'extirpant d'une théâtralité figée, la neutralité des visages implose à l'intérieur-même de l'image et de son commentaire. Nous sommes face à une représentation de la vie quotidienne *a priori* banale, dont les codes photographiques et le suspens temporel inscrit sur fond noir brouille tout repère. « *Fictions*, par sa sévérité même contredit le courant dominant de la distraction. Ce refus de tout horizon divertissant s'appuie non sans paradoxe sur le jeu. En établissant une relation entre le langage abstrait des signes et le langage concret d'un geste social, Édouard Levé tente d'établir un passage entre rêve et réalité en produisant le théâtre de leur relation manquante »⁶⁸¹. Il reconstitue des images, il met en scène des dispositifs, des stéréotypes du monde de l'image dans lequel nous vivons et en détourne les codes. Restent alors des gestes et des postures que le spectateur tente d'interpréter. Procédant par retrait, il arrache à l'image le circonstanciel et l'anecdotique. Le banal, prend une dimension profonde, intime, télépathique et théâtrale, tel un drame se jouant sous nos yeux, « Je prends le son des contorsions. Professionnel et neutre, impassible devant la crise. Le mal arrive : j'enregistre la vie, et la mort de la vie. En attendant d'entendre, un jour j'en rêve, la mort de la mort »⁶⁸² écrit Édouard Levé dans le livre *Fictions*. Ces *images modèles* sont archétypales, des absences, purement descriptives, enracinant des êtres indéterminés dans l'extrême fixité de l'arrêt sur image. Édouard Levé filtre les choses en retranchant plutôt qu'en ajoutant. Fidèle à son dernier ouvrage, au titre prémonitoire *Suicide*, il écrit « en art, retirer est parfaire »⁶⁸³. Dans son travail, Édouard Levé dénonce, comme de nombreux photographes contemporains, la prolifération d'images. Ce retranchement à l'intérieur même de l'image photographique se fonde sur un examen critique de l'image, non pas un refus de cette dernière mais un dépassement qui passe par une économie à l'intérieur même de l'image. Édouard Levé lutte ainsi contre la lobotomie visuelle, « une chose me fait peur : devenir une machine de vision indifférente au contenu de ce qu'elle regarde »⁶⁸⁴.

679 M. Poivert, « Pour Edouard Levé », ViteVue, le blog de la société française de photographie, article posté le 22 octobre 2007. [En ligne]. : <http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2007/10/22/187-pour-edouard-leve>. Consulté le 18 octobre 2013.

680 D. Baqué, *Photographie Plasticienne, l'extrême contemporain, op. cit.*, p. 62

681 Photosapiens, « Edouard Levé », Site de l'annuaire en ligne pour les photographes professionnels. Rubrique exposition photo Paris (75). Exposition Edouard Levé. Du 14 mars au 10 mai 2008, Galerie Loevenbruck, Paris 6ème. [En ligne] : <http://www.photosapiens.com/Edouard-Leve.html>. Consulté le 18 octobre 2013

682 E. Levé, *Fictions*, Paris, Éditions P.O.L, 2006.

683 E. Levé, *Suicide*, Paris, Éditions P.O.L, 2008.

684 M. Villeneuve, *entretien avec Edouard Levé*, Paris Art. *Le site de l'actualité de l'art contemporain en Ile de*



Figure 104 – Édouard Levé, *Sans Titre*, série "Fictions", 2006, 102 x 125 cm, contrecollé sur Dibond, Courtesy Galerie Loevenbruck, Paris.

« Les anciennes bêtises se cachent sous le nom des nouveaux programmes. Nous regardons l'aveuglante, sans nous voir »⁶⁸⁵.

Ainsi, tout comme l'avaient fait les artistes symbolistes avant lui, Levé inscrit son travail dans la recherche de l'impression, l'insolite devant ici ainsi libérer la vision. Il réactive le principe du "tableau-vivant" anglais de l'époque victorienne et se réfère à la peinture. La série *Fictions*, fait écho à cette phrase photographique de Paul Strand⁶⁸⁶ : « Votre façon de photographier témoigne de votre façon de vivre, pour qui sait vraiment voir. Vous pouvez regarder comment font les autres et vous laisser influencer par leurs façons, vous pouvez même vous en servir pour trouver votre façon propre, mais le moment viendra où vous devrez vous en libérer »⁶⁸⁷.

Les reconstitutions d'Édouard Levé se débarrassent du futile, pour ne garder que l'essentiel dans l'attitude et l'agencement des corps, « c'est là dans son travail l'élément irréductible de l'effet de narration. Son dispositif ne conserve que les acteurs, et plus précisément la relation entre les corps. Aucune expression ne transparait des personnages, et leurs regards même semblent vides »⁶⁸⁸.

France. Paris art interviews, mis en ligne le 15 juin 2003. [En ligne] : <http://www.paris-art.com/interview-artiste/%C3%A9douard-leve/edouard-leve/31.html#haut> . Consulté le 19 octobre 2013.

685 E. Levé, *Fictions*, *op. cit.*, cette phrase est en relation avec la photographie mise en regard.

686 Paul Strand est un photographe et cinéaste américain qui dans ses débuts fut influencé de l'esthétique du pictorialisme au profit d'une *straight photography*, c'est-à-dire à « renoncer aux possibilités offertes par le flou et le bougé, à toutes sortes d'artifices de tirage, au profit d'une pratique photographique directe et objective, reposant sur le principe d'une saisie immédiate de la réalité, sans transformations ou le moins possible », citation d' Eric de Chassey, « Paul Strand, frontalité et engagement », in *Études photographiques*, revue d'études photographiques, n°13, juillet 2003, pp. 136-157, [En ligne] : <http://etudesphotographiques.revues.org/346> . Consulté le 02 novembre 2013.

687 Citations du photographe américain Paul Strand (1890-1976). Cité par Susan Sontag, in *Sur la photographie, œuvres complètes I, op. cit.*, p. 248

688 P. Navarro, « Les tableaux-vivants d'Édouard Levé », in *Entre code et corps, tableau vivant et photographie mise*

Nous sommes confrontés non pas à un non-sens, mais bien à une disjonction du sens. Entre les individus qui se tiennent là, devant nous, dans cette situation extrêmement codée où il devrait y avoir du lien, un lien social, un lien de sens, c'est la solitude qui scelle la bouche de chacun dans le néant du silence. Il s'agit bien d'une intrigue, d'une affaire complexe, dans laquelle la situation peut entraîner des complications, peut devenir embarrassante. Le sens social ne circule pas de l'un à l'autre créant une disjonction sociale. Les rapports sociaux qui devraient s'établir dans ces scènes se dérobent. Ces photographies montrent l'art de disjoindre des éléments en connexion spatiale. L'absence d'affect entre les personnages renforcée par la nudité du décors nous fait perdre nos repères sensoriels et temporels. Ces photographies intemporelles sont cependant extrêmement actuelles dans la critique sociale qu'elles entreprennent. Les indices donnés par les phrases ou l'objet visible dans l'image jouent un rôle médiateur à travers les espaces combinés.



Figure 105 – Édouard Levé, *Sans-titre*, série "Fictions", 2006, 102 x 125 cm, contrecollé sur Dibond. Courtoisie des ayants droits et de la galerie Loevenbruck, Paris.

« L'haleine des adresses où la poste me porte appelle, fétiche, une rencontre acorte »⁶⁸⁹

en scène, op. cit., p. 275.

689E. Levé, *Fictions, op. cit.*, cette phrase est en relation avec la photographie présentée

Chez Édouard Levé, l'instant de l'image est crucial, comme si cette dernière cachait quelque chose de primordial, s'entêtant, à travers la série, à nous en révéler l'impossible. Chacun est à sa place, et pourtant sa solitude n'en est que plus prégnante encore, projetée par la pensée de l'auteur. Un moment social de la vie s'est isolé pour laisser place à l'obsession de ce dernier : l'incommunication entre les êtres à l'ère de l'hypercommunication et du tout image dans le brouhaha silencieux du néant. Nous pénétrons un cercle privé dont nous sommes exclus. Nous sommes pris dans une inhabituelle double distance, celle contingente de la photographie, celle subjective de la vision du photographe. Ces photographies sont télépathiques, elles incarnent le « phénomène de communication directe de pensées entre deux esprits dont l'éloignement réciproque interdit toute communication par les voies sensorielles usuelles »⁶⁹⁰.

Le titre *Fictions* stimule l'activité télépathique, suscitée par la combinaison image-texte. Édouard Levé marque ainsi la fin de l'appellation photographie-fiction qui caractérisait la photographie non documentaire et donne aux créations photographiques ses lettres de noblesse. Il met un terme à l'idée même de fiction qui ne doit plus être considérée comme quelque chose qui n'est pas authentique ou n'ayant pas d'existence réelle, mais quelque chose rendant compte de phénomènes plus subtils, insidieux. Édouard Levé témoigne d'une « photographie où la théâtralité est la marque d'un art "philosophique" (plus que "conceptuel"). Il s'agit désormais moins d'une échappée hors du réel que d'une image de la pensée »⁶⁹¹.

690TLF. *Site du trésor de la langue française*. [En ligne]: <http://atilf.atilf.fr/> Voir "télépathie". Consulté le 02 octobre 2013.

691M. Poivert, « Destin de l'image performée », in *La photographie contemporaine, op. cit.*, p. 229.



Figure 106 – Édouard Levé, *Sans-titre*, série "Fictions", 2006, 102 x 125 cm, contrecollé sur Dibond.

Courtoisie des ayants droits et de la galerie Loevenbruck, Paris.

« Je trinque à ma décorporation au milieu d'amis silencieux qui pensent à qui je fus. Ni fleurs ni couronnes, ni pleurs ni joie, pour mon enterrement, quelques souvenirs revus en boucle »⁶⁹²

Quoi qu'il en soit, cette série anticipe la disparition volontaire de l'artiste et illustre de manière singulière un pan important de la photographie contemporaine proche du Symbolisme qui se situe entre la volonté « d'envahir le réel de signifiants (en d'autres termes ne rien oublier de l'histoire des signes) ou chercher à débarrasser le réel de toute signifiante, voilà l'alternative mortifère à laquelle le travail d'Édouard Levé semble faire face. Notre époque entière est peut-être face à cette alternative, dont elle devra apprendre à sortir pour renouer avec le réel »⁶⁹³.

Avec les photographies d'Édouard Levé nous abordons un point fort du Symbolisme souvent délaissé. La mise en scène photographique permet de mettre en œuvre des personnages à l'intérieur d'une histoire qui multiplie les références et les niveaux. Les procédés de déconstruction sont ainsi mis en place pour remettre en question la " vérité " d'un langage photographique. Si nous nous

692E. Levé, *Fictions*, *op. cit.*, cette phrase est en relation avec la photographie présentée

693P. Navarro, « Les tableaux-vivants d'Édouard Levé », in *Entre code et corps, tableau vivant et photographie mise en scène*, *op. cit.*, p. 279.

sommes penchés plus particulièrement sur l'emploi de modèles posant dans des décors fabriqués et ayant des accessoires significatifs, il faut maintenant se pencher sur des artistes qui poussent le jeu de rôle en dérision jusqu'à se mettre eux-même en situation incongrue et réalisent une véritable performance. Cette iconographie récréative⁶⁹⁴ trouve son inspiration dans le spectacle du cirque et de la foire, de la fable et de la fiction dans un théâtre de la dérision photographique.

B) *Humour et scepticisme : mise en scène de l'absurde et ambiguïté*

• 1. *Fantaisie satirique. Les jeux de rôles de Franz Von Stuck*

Les œuvres, qu'il s'agisse de Khnopff, Rossetti ou, comme nous allons le voir de Von Stuck, « prennent le parti de l'imaginaire contre celui du vérisme associé à l'enregistrement mécanique »⁶⁹⁵. Ils usent de la photographie, cette maîtresse mécanique et la font adhérer chacun à leur manière, à leur univers.

L'allemand Franz Von Stuck est peut-être le peintre symboliste qui mis le plus à contribution la photographie d'atelier, se mettant souvent lui-même en scène pour interpréter les personnages que nécessitaient ses œuvres. Enseignant à l'Académie de Munich, il compta notamment parmi ses élèves Kandinsky et Paul Klee. Il fut fortement influencé par Böcklin⁶⁹⁶ et peupla ses œuvres de personnages mythologiques tel que faunes, centaures, sirènes, sphinges sur fond de tension sensuelle et d'érotisme pervers, réalisées non sans un certain cynisme, caractéristique de l'humour décadent de l'époque. L'œuvre de Franz Von Stuck s'organise autour de la femme. « Les œuvres les plus remarquées de Stuck aux expositions étaient souvent associées à de petits scandales. Ainsi, la police alla jusqu'à interdire aux marchands d'œuvres d'art de Munich d'exposer dans leurs vitrines des reproductions d'un de ses tableaux »⁶⁹⁷. Dès ses débuts, l'artiste utilise la photographie. Il cherche à déterminer à travers elle la morphologie la plus adaptée à ce qu'il imagine, ne retenant parfois qu'un détail. Ses images demeurent parmi les plus intéressantes d'un point de vue esthétique et imaginaire. Loin de l'amateurisme — s'en doute-t-il ? — elles dégagent un imaginaire propre qui préfigure le Surréalisme, et ce, au travers d'une composition stricte et maîtrisée. Franz Von Stuck est admiré par ses contemporains pour ses compositions révolutionnaires qui abandonnent le style

694 *Les créations photographiques* d'Albert Bergeret et Félix Drouin sont publiées en 1890 aux éditions Charles Mendel et obtiennent un grand succès.

695 *Ibid.*, p. 23.

696 Arnold Böcklin (1827-1901), est un des principaux représentants du Symbolisme allemand. La première version de son œuvre la plus célèbre peinte en 1879 *L'île des morts* incarne par excellence l'univers symboliste.

697 E. Mendgen, *Franz Von Stuck, 1863-1928, Un prince au royaume de l'art*, Köln, Taschen, 1995, p. 7.

convenu des ateliers, l'académisme de la représentation afin de peindre « selon une technique de plein air nettement affirmée »⁶⁹⁸. Quel étrange paradoxe lorsque l'on sait que la plupart de ses œuvres picturales eurent pour études préalables des photographies mises en scène et prises dans son atelier. Ce paradoxe s'explique du fait que l'artiste possédait auparavant une pratique photographique indépendante.

Franz Von Stuck est conscient que son travail photographique n'est pas une simple documentation mais la matrice d'œuvres. Certaines images utilisées autrement en témoignent : « la surface de plusieurs photographies retrouvées dans les archives du peintre apparaît en effet "gravée" en certains endroits à l'aide d'un objet pointu, alors que leur verso présente encore des marques de papier carbone, signes manifestes que des parties de l'image ont directement été transférées sur la toile »⁶⁹⁹. Les photographies sont donc souvent agrandies et décalquées à même la toile. Si les photographies de nus réalisées dans son atelier sont réutilisées pour sa peinture, elles sont une étrange alliance de perfection antique et de sensualité de chair et d'os. En témoignent les deux photographies d'études réalisées dans le cadre de l'œuvre *Die verwundete amazone* (Amazone blessée) vers 1904 et dotées d'une esthétique particulièrement significative, comme si l'artiste, grâce à la photographie pouvait sculpter son modèle vivant.

698 *Ibid.*, p. 8.

699 A d'Hooghe, " Peintres et photographes, peintres-photographes: la voie ouverte par Delacroix", in catalogue d'exposition, *Autour du Symbolisme, photographie et peinture au XIX^e siècle*, op. cit., p. 83.

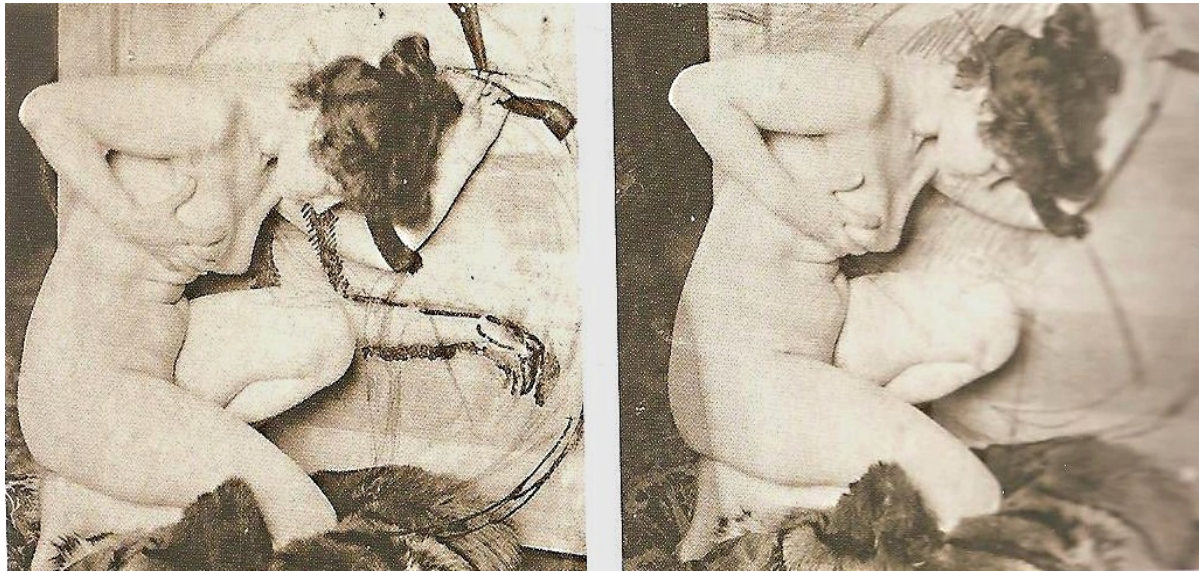


Figure 107 - F. Von Stuck, *photographie d'étude pour le portrait de Madame Feez en Amazone blessée*, 1904, Succession.

L'artiste ne disposant pas d'un bouclier, il demande à son modèle, Madame Feez, de prendre la pose avec un simple panneau de bois que cette dernière doit tenir contre elle à l'aide d'une poignée en cuir souple. Un rond y est vaguement esquissé pour suggérer le bouclier et un bras est crayonné à la pierre noire afin de marquer l'emplacement d'un membre fantôme. La jeune femme se tient accroupie, en appui sur son genou droit et, de sa main droite, se tient le sein, à l'image de l'amazone et conformément au mythe, la légende voulant qu'elle le coupe afin de pouvoir tirer à l'arc. Elle est nue, sa tête est penchée en avant ; au sol, une peau de bête lui sert de tapis de sol. Fait étrange, son bras gauche tenant le panneau de bois a été redessiné, laissant entendre que ce troisième bras fut ajouté *a posteriori* de la prise de vue. L'effet photographique prend à partir de là une dimension étrange.

Cette photographie fait œuvre par le biais de l'imaginaire cultivé de l'artiste et par sa qualité plastique. Ainsi « Schmoll estime que ces remarquables photos de nus qui ne correspondent pas du tout aux photographies de modèles courants de l'époque, ont été réalisées dans l'atelier de Stuck sans intervention d'un photographe professionnel. Il remarque que "les photographies d'études semblent avoir été <mises en scène> après que tous les détails de composition furent décidés", que le peintre a ensuite dégagé une forme stylisée, une sorte d'extrait, de ces études »⁷⁰⁰. Le corps s'inscrit dans la rotondité du cercle dessiné, des trois bras qu'il affiche et, de l'effet de cercle, se dégage une impression de mouvement. Le résultat obtenu est particulièrement séduisant et nous projette des mises en scène de personnages féminins que les surréalistes allaient exploiter. Cette

⁷⁰⁰ E. Mengden, *Franz Von Stuck, op.cit.*, p. 45.

manière de procéder témoigne d'une exploration créatrice importante de la photographie par l'artiste.

Madame Feez fut le modèle préféré de Von Stuck. L'artiste s'applique, à la différence des portraits de l'époque, à lui rendre familière la mise en scène et recherche la mise en valeur de sa personnalité. Von Stuck n'interprète pas tant une scène en y plaçant un modèle, mais, à l'inverse, interprète son modèle avant de la mettre en scène. Cette démarche est significative concernant la représentation photographique de Madame Feez en Amazone blessée. Toutefois, c'est à travers les nombreux portraits de sa fille Mary que Stuck réalise, paradoxalement, les portraits les plus dépersonnalisés. La base photographique est pour lui le moyen le plus sûr pour procéder à une stylisation importante. Sa fille bien-aimée peut dès lors apparaître sous les traits d'une infante, d'une femme fatale ou rossetienne, en Grecque, en Espagnole, etc., dans des costumes particulièrement insolites.



Figure 108 – Franz Von Stuck, Photographie d'étude, *Mary en infante*, vers 1909, Succession

La photographie outrepassa à nouveau l'impératif documentaire. Cette approche montre bien qu'elle intervient dans une démarche d'abstraction. En effet, sur les photographies, « les lignes ne sont qu'un effet optique obtenu par la rencontre de surface de différents tons de gris. En décalquant, le peintre détermine lui-même les limites des surfaces. Ce qui en résulte n'est qu'une "vague structure de lignes avec beaucoup d'inconnues"[...] La transposition de la photographie d'étude en tableau laisse donc à l'artiste une latitude créatrice relativement grande, car le décalquage d'un modèle photographique "ne garantit que l'exactitude des lignes caractéristiques d'une tête, mais sûrement pas son aspect général ni son expression". Depuis son invention, la photographie a joué un rôle important non seulement chez Stuck mais aussi chez d'autres peintres »⁷⁰¹. Cependant, à la différence des autres peintres qui utilisent la photographie de manière dissimulée, – souvenons-nous d'Ingres qui disait : « C'est très beau la photographie... C'est très beau mais il ne faut pas le dire ! »⁷⁰² –, afin de ne pas dévaloriser le prestige de l'œuvre unique, Von Stuck pour sa part ne cache pas sa passion pour ce médium et nous pouvons même affirmer que chez lui, le modèle photographié prend d'une certaine manière le dessus sur le modèle peint.

Afin de comprendre plus avant sa démarche singulière, il est bon de se pencher sur une particularité de Von Stuck consistant à se mettre lui-même en scène. Très tôt il utilise la photographie non sans une certaine moquerie à son propre égard. En témoigne cette photographie de Stuck avec trois amis

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁰² Ingres cité par L. Jackel, « Les origines du pictorialisme », Laurent Jackel, *le site de l'infographie et du multimédia*. Chap.6, 2014. [En ligne] <http://www.laurent-jackel.fr/photographie/les-rapports-ambigus-entre-photographie-et-peinture>: Consulté le 12 novembre 2013

annonçant la fin de leurs études au travers d'une mise en scène facétieuse et dont la légende "Es ist vollbracht" (il a réussi) se transforme en "Es ist brachr-voll" (il est très réussi). Ce goût de l'auto-mise-en scène est la preuve d'un divertissement photographique assumé.

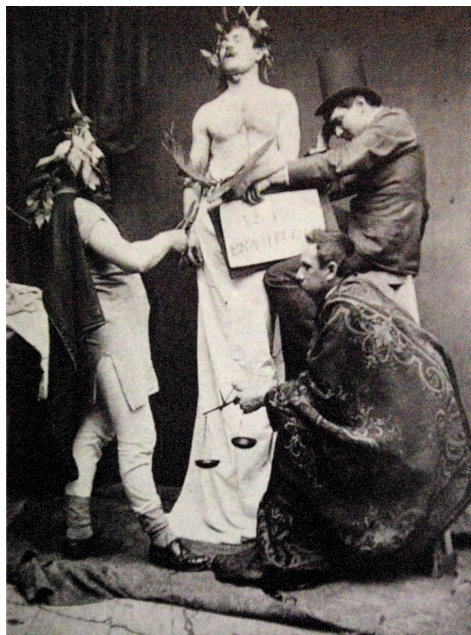


Figure 109 – *Es ist brachtvoll !* (Il est très réussi), photographie, vers 1887.

Il ressort de ces épreuves qu'il prend un malin plaisir à se mettre dans la peau d'un faune, d'un serviteur de Salomé ou d'un combattant héroïque, allant parfois même jusqu'à se travestir. Comme Böcklin avant lui, Stuck ne cesse de s'intéresser au personnage du faune, dieu rustique à la figure joviale. Cette divinité champêtre représentée avec un torse humain, des oreilles pointues, des pieds et des cornes de chèvre⁷⁰³ habite les bois. Von Stuck se représente ainsi en « un personnage qu'un œil humain ne pourrait jamais voir, n'avait jamais vu »⁷⁰⁴. Se mettre dans la peau d'un faune n'est pas anodin. L'artiste révèle un naturel apparemment joyeux et provocateur qui vise le milieu artistique de Munich. Von Stuck s'identifie à ce personnage mythologique, et en fait une figure allégorique de la liberté de l'artiste. De même fera-t-il du Centaure la figure de ses armoiries. Le faune, dans la mythologie latine, est un des symboles de la fécondité et renvoi, souvent, à l'espièglerie, la lubricité, en même temps qu'il s'avère amateur de musique et de poésie. Espiègle, lubrique et artiste voici sans doute ce qui attire Von Stuck dans le personnage du Faune qui remplace au fur et mesure de son œuvre les femmes fatales. Ainsi, tandis que « les autoportraits

703TLF. Site du trésor de la langue française. [En ligne] : <http://atilf.atilf.fr/> Voir "Faune". Consulté le 20 décembre 2013.

704 Cité par E. Mengden, Von Stuck, *op. cit.*, p. 8.

conventionnels de Franz von Stuck demeurent attachés à une tradition picturale pratiquée depuis la Renaissance italienne pour valoriser le "génie" artistique, ses autoportraits déguisés mettent en œuvre des modalités de représentation bien différentes. En faisant incursion dans l'univers fantastique de ses tableaux, dont les thématiques sont inspirées de la philosophie nietzschéenne, l'artiste a recours au déguisement et à la métamorphose pour se dissimuler dans le corps de ses personnages fictifs. Il participe ainsi lui-même à la joyeuse mascarade dionysiaque de ses compositions mythologiques, infusées d'un érotisme dénué de toute sentimentalité pour laisser libre cours à l'expression des pulsions »⁷⁰⁵.

Le travail de Von Stuck relatif à la photographie participe comme nous l'avons déjà dit d'une stylisation des formes entraînant de profonds changements dans son style initial, « jusqu'en 1968, date à laquelle on retrouva dans la succession de Stuck 110 agrandissements, on ne savait pas exactement sous quelle forme Stuck s'était servi de la photographie [...] on voit nettement que pour Stuck la photographie n'est pas un instrument technique d'une importance esthétique mineure. Elle est au contraire intégrée au processus de création »⁷⁰⁶.

Dans l'étude pour l'œuvre *Dissonanz*, en 1905, l'artiste se met lui-même en scène dans la peau du faune. Le personnage masculin, rarement représenté à l'époque, y apparaît dévêtu, assis sur une chaise en bois. Le fait d'avoir utilisé son propre corps et la force de sa pose renvoient à une dimension purement photographique. Von Stuck défie toutes les conventions, il ne s'agit pas d'un corps musclé, viril et jeune mais bien d'un homme de 47 ans, prenant de l'âge et une certaine corpulence. Il n'est pas l'idéal de jeunesse à la peau tendue et aux muscles saillants de la sculpture antique. Ces images en sont donc d'autant plus exceptionnelles pour l'époque, imputables non seulement au double talent du peintre/photographe mais également à sa volonté d'être son propre modèle sans pudeur ni retenue. Nous percevons parfaitement l'humour avec lequel Von Stuck se met en scène et l'absurdité revendiquée de cette situation photographique.

705J. Kennedy, *Les autoportraits déguisés de Franz Von Stuck 1863-1928, de la mise en scène photographique à la fiction picturale*, revue Art et Culture, département d'histoire de l'art. Université de Montréal. 1999. [En ligne].
Disponibilité et accès : http://www.ficsum.qc.ca/revue-dire/archives/doc_view/1474-les-autoportraits-deguises-de-franz-von-stuck-1863-1928-julie-kennedy.html. Consulté le 20 décembre 2013.

706E. Mengden, *Von Stuck, op. cit.*, p. 45.



Figure 110 – Franz Von Stuck, *Photographie d'étude pour Dissonance, Stuck en vieux faune*, vers 1910, photographie Succession.



Figure 111 – Franz Von Stuck, *Dissonanz*, huile sur bois, 76,7 x 70 cm, 1910, Museum Villa Stuck, Munich

Von Stuck, les mains sur les oreilles, rit ouvertement, alors que le faune adulte dans la peinture résultante est manifestement agacé par l'enfant qui joue laborieusement de la flûte de pan. Nous apercevons à l'arrière-plan, dans la vue d'atelier, des panneaux de ses œuvres et, à ses pieds, un tapis à motifs très présents. Rien de tout cela ne subsiste dans le tableau, alors que la prise de vue offre un comique de situation. Ce que nous en retenons c'est son propre amusement à poser dans la peau du faune adulte. La contracture des membres répond autant de la pose du faune agacé que de l'artiste pris de fou rire. Cette image nous en dit bien plus long sur la personnalité de l'artiste que tous les autoportraits qui ont pu être faits, « elle relativise la grandiloquence – et la légende – d'un peintre éternellement jeune, d'un chevalier inaccessible et "gardien du Paradis" dont la force créatrice n'est attaquée ni par le vieillissement ni par le doute. Tandis que la majorité de ses contemporains ont essayé à l'aide d'appareils photo et par des photographes professionnels d'embellir leur apparence et leur personnalité, Stuck laisse précisément tomber devant l'objectif le masque imposé par la société »⁷⁰⁷. Franz Von Stuck prend plaisir à poser ainsi qu'à photographier. La photographie entre ses mains est un moyen de se libérer des apparences qu'aime figer la représentation et de laisser libre cours à l'imagination et à des délires fictifs qu'il se plaît à reconstruire, à mettre en scène et à capturer. Les photographies d'études pour le tableau *Combat pour la femme* en 1905 en témoignent sans équivoque.

707 E. Mendgen, *Von Stuck, op. cit.*, p. 58.



Figure 112 – Franz Von Stuck, *photographie d'étude pour Combat pour la femme*, 1905, Succession

Von Stuck s'y montre totalement dénudé et joue son personnage en position de combat. L'entrejambe, rayée et grattée, valorise par contraste la virilité masculine du combattant. Il se bat seul, contre un adversaire invisible – combat contre son double imaginaire – c'est-à-dire contre du vent. Le point de vue photographique adopté n'est pas fait pour le lyrisme ou le surplus de poésie mais bien pour entrouvrir l'image à un second sens assumé par le hors champ.

Les études sur la photographie de Stuck mettent également à jour un autre versant du symbolisme particulièrement intéressant et souvent négligé, celui de l'humour absurde et décalé que nous retrouverons dans les mises en scène photographiques surréalistes et dans un large pan de la photographie contemporaine. N'oublions pas que le théâtre de l'absurde a pour précurseur l'écrivain symboliste français Alfred Jarry et que la première représentation *d'Ubu Roi* est donnée en 1896, avec une mise en scène de Lugné-Poe. Ce dernier était connu pour ses mises en scène aux effets irréels. Pour cette représentation, « la mise en scène y a le dépouillement symboliste : masques, costumes irréalistes, décor unique stylisé, avec emploi de pancartes pour marquer les séquences de l'action, voix déformées »⁷⁰⁸. Le groupe symboliste des Nabis y furent d'ailleurs d'actifs participants. L'ironie gagne les modes de représentation où tout n'est que fiction. Von Stuck s'est intéressé au travail de Jarry, de par sa propre passion du théâtre et ses études, mais aussi parce qu'il fit des voyages en France. Nous savons d'ailleurs qu'il s'y trouvait en 1900 puisqu'il remporta une médaille d'or à l'exposition universelle de Paris. Enfin parce que deux ans plus tôt, en 1898, il se hausse au

708A. Viala, *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, 2005, p. 98.

rang de "prince des artistes"⁷⁰⁹ au talent universel, parmi les meilleurs artistes européens. Ce que réalise Stuck à travers ses photographies n'est pas autre chose qu'un spectacle ancré dans un monde virtuel, celui de Jarry et de sa fantaisie satyrique. Ainsi pour « " remplacer la porte de la prison, un acteur se tenait en scène avec le bras gauche tendu. Je mettais la clé dans la main comme dans une serrure. Je faisais le bruit du pêne, "cric-crac", et je tournais le bras comme si j'ouvrais la porte", se souvenait Firmin Gémier à propos de la première d'*Ubu Roi*. Détournement du théâtre en tant que spectacle artistique total et recreation du monde »⁷¹⁰. C'est donc par ses photographies que Von Stuck exprime l'absurdité de la représentation figurée en simulant la présence d'éléments absents et c'est par la photographie qu'il construit un rapport fictionnel à la réalité. Ainsi naît chez Von Stuck le symbole, comme dépassement du jeu illusoire de la réalité, *via* les possibles photographiques d'un théâtre de la relation manquante.

Après la guerre de 1914, Franz Von Stuck n'expose pratiquement plus, il travaille désormais « sous le signe de Pan qui est au-dessus des choses de ce monde. Ses dernières images de Pan trahissent une sorte de résignation de celui qui a été trahi par la nymphe, qui a recherché une jouissance optimale et ne l'a pas obtenue. Pan devient en outre le symbole d'une Arcadie disparue »⁷¹¹. Il faut se rappeler que Pan est également le Dieu des cultes pastoraux et qu'il signifie *Tout*. Ce nom lui fut donné par les Dieux « non seulement parce que tous lui ressemblent dans une certaine mesure par leur avidité; mais aussi parce qu'il incarne une tendance propre à tout l'univers »⁷¹² et sa mort signifie la fin d'une société. Dès lors, cette figure mythique prend tout son sens à la lumière du Symbolisme, « curieuse évolution d'un symbole qui passe du débridement sexuel à un ordre social, dont la disparition entrevue plonge dans le désespoir, parce qu'il a perdu son énergie vitale »⁷¹³. La fin de l'artiste est en effet à l'image de la fin d'un temps qui reprendra ses marques plus tard, comme nous allons le voir maintenant avec le Surréalisme et la figure déterminante de Paul Nougé à travers ses photographies.

- ***2. Le cirque de l'absence, théâtre de l'illusion .***

Le positionnement du spectateur comme témoin face à l'illusion photographique est une composante essentielle de la photographie surréaliste et particulièrement de celle de Paul Nougé.

709 Cette appellation de "prince des artistes" est tirée de l'ouvrage d' Eva Mengden, in *Franz Von Stuck, Un prince au royaume de l'art, op. cit.*

710 R. Rapetti, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 81.

711 E. Mendgen, *Von Stuck, op. cit.*, p. .

712 Dictionnaire des symboles, *op. cit.*, p. 724.

713 *Ibidem*.

Ainsi, « construisant la réalité en tant qu'image, il fait passer la question de l'authenticité visuelle du terrain du médium de représentation à celui de la réalité elle-même. Cette ouverture de la photographie sur le monde de l'ambiguïté a été une étape historique décisive, qui allait inspirer des pans entiers de la photographie conceptuelle »⁷¹⁴. Les mises en scènes photographiques s'emploient désormais à brouiller les frontières du vrai et du faux, de l'authentique et de la fiction. Elles sont artificielles et empruntent au théâtre le réel et l'illusoire, laissant chaque image jouer avec la représentation, le jeu et l'assemblage au profit d'un film muet.

Une telle démarche consiste à aménager son référent et laisser sourdre son ambiguïté. Il ne s'agit pas de représenter quelque chose ou quelqu'un mais de montrer et de démontrer sans cesse le mécanisme théâtral de l'illusion photographique : la composition. La série photographique de Paul Nougé intitulée *La subversion des images* réalisée en 1929-1930, tourne au recueil et se caractérise par une esthétique de la mise à distance chère à Bertold Brecht selon un système où la pensée est fixée de manière totalement indépendante du processus utilisé. Ainsi la distanciation (*Verfremdungseffekt*) introduit un procédé de recul en affirmant l'acteur et la mise en scène comme jeu et non comme identification. « En photographie comme en théâtre, ces procédés visent à perturber la perception linéaire passive du spectateur et à rompre le pacte tacite de croyance en ce qu'il voit »⁷¹⁵.

Dès lors et selon la conception symboliste et surréaliste, la fiction devient « le meilleur moyen pour comprendre la réalité »⁷¹⁶. Les légendes que l'artiste attribue à ses photographies sont liées aux débuts de sa théorie des *objets bouleversants*, « les rapports particuliers que Nougé veut observer entre les objets et les êtres relèvent d'avantage d'une volonté de maîtrise du réel que d'une écoute fascinée des messages de l'inconscient »⁷¹⁷. En témoigne la photographie de *La naissance de l'objet* dans laquelle un groupe de personnes fixe, dans une pièce, un endroit vide. La suggestion de cette naissance d'un objet encore invisible pique l'imagination du spectateur. Cette photographie prendra aussi le titre *Des spectateurs* en référence, justement, à ce concept de "naissance", de montée de l'image dans l'esprit du spectateur, singulière manière pour faire venir des "images latentes", jouant de manière onirique sur les composantes du processus même de la photographie.

714H. Molderrings, « L'évidence du possible », in *L'évidence photographique, la conception positiviste de la photographie en question*, op. cit., p. 208.

715 Wikipedia, *Site de l'Encyclopédie Universelle Libre*. [En ligne] : [unihttp://fr.wikipedia.org/wiki/Distanciation](http://fr.wikipedia.org/wiki/Distanciation). Voir "distanciation". Consulté le 29 décembre 2013.

716 F. Soulages, op. cit., p. 67.

717 O. Smolders, *Paul Nougé, écriture et caractère à l'école de la ruse*, Bruxelles, Éditions Labor, 1995, p. 125.



Figure 113 – Paul Nougé, *La Naissance de l'objet ou Les spectateurs*, série la « Subversion des images », 1929-1930, Bruxelles, Archives et Musée de la littérature.

Objets que l'invisibilité photographique suggère par une mise en scène et la posture des personnages. À travers une surprenante méthodologie, méticuleusement mesurée et non d'une coïncidence étonnante, il s'agit d'inventer plus que de trouver. *La subversion des images* ambitionne de bouleverser l'ordre et les normes visuelles, vise à détruire les principes et les institutions établies. Ainsi, François Soulages réaménage plus tard le "ça-a-été" de Roland Barthes, en proposant un "ça a été joué", car « la photographie doit être non seulement mise en scène et jeu, elle doit être invention »⁷¹⁸.

Si la photographie n'a pas de sens unitaire, elle n'est pas neutre pour autant. Elle nous révèle un point de vue sur le monde, « c'est d'ailleurs ce qui fait l'intérêt d'une photographie : elle permet d'apprendre non pas à voir, mais recevoir autrement une image visuelle »⁷¹⁹. De manière indirecte, cette phrase édicte ce pourquoi les symbolistes et les surréalistes ont usé de l'image photographique, l'impression étant le mot d'ordre du mouvement, le procédé étant *a contrario* factuel. Penser un objet, c'est l'interroger disait Paul Nougé, c'est « le remettre en question, en attendre une réponse, comprendre le monde en le transformant ; penser un objet c'est agir sur lui »⁷²⁰. En réalisant ses

718 F. Soulages, *op.cit.*, p. 67.

719 *Ibid.*, p. 73.

720 P. Nougé, « Les réponses vivantes », in *Histoire de ne pas rire*, Bruxelles, Éditions de la revue les lèvres nues 1956,

images, Nougé concrétise l'objet d'une l'interrogation fondamentale. Suggestion de l'objet absent à travers l'absurdité de sa mise en scène, voilà ce qui correspond sans doute à la photographie de Nougé. Il n'y a rien et pourtant tout est là, à travers l'image photographique qui suggère plus qu'elle ne montre.

La photographie devient elle-même impression de réalité et montre que la réalité n'en est pas une. Elle retranscrit, en ce sens, une image illusoire et absurde. Les images proposées dans ses photographies sont évidemment exemptes de toute spontanéité et elles mettent en scène l'absence, le vide dans une tension implicite. Ainsi, l'objet absent évoque la disparition des objets, la photographie étant l'objet même de ce constat. La révélation poétique repose sur le jeu des acteurs avec l'objet supposé, mettant à mal le rapport ordinaire de la photographie à la réalité.

La théâtralité de telles images nous confronte à l'expérience de l'extériorité à laquelle ne répond que la seule intériorité du spectateur, et c'est dans ce raisonnement qu'apparaît une contradiction insoluble, celle du miroir inversé. Tout est dans la pose, dans l'amorce de quelque chose fait de postures et de contenance soutenues. Ainsi, la photographie contient ici ce « quelque chose à la fois de vivant et d'inerte: une dialectique qui fait basculer les mises en scène du côté du jeu plus que de l'art »⁷²¹ dira Michel Poivert au sujet des mises en scène photographiques surréalistes. Mais qui s'applique aussi bien, selon nous à la photographie symboliste.

p. 235.

721 M. Poivert, « Les images du dehors », in *La subversion des images, op. cit.*, p. 65.



Figure 114 – Paul Nougé, *Les buveurs*, série La subversion des images, 1929-1930.

Collection Yves Gevaert, Bruxelles

Les scénarios de Paul Nougé sont mûrement élaborés. Et si son œuvre de photographe tend vers une mise en scène de l'absurde et de la plaisanterie, il partage avec la photographie symboliste cette même volonté de mettre en image le pouvoir de l'imaginaire au travers d'une esthétique du possible. Cette esthétique de la distraction⁷²² photographique se répercute donc à travers un tumulte visuel :

« Ces clichés exagérément posés présentent surtout une disjonction entre l'artifice de la mise en scène et la photographie comprise comme un reflet de la réalité. Il se forme dans le corps de l'image une rupture de la continuité descriptive: un assemblage de "vrai" et de "faux" à jamais inconciliables. Dans cet artifice, qui est une dissonance visuelle mais aussi ontologique, on reconnaît une tradition de l'amusement photographique qu'évoque Michel Foucault lorsqu'il observe la photographie victorienne et pictorialiste du XIXe siècle – avec ses costumes et sa théâtralité, ses retouches et ses flous – que les "codes puritains de l'art" ont désavoués. En raison d'une conception de la photographie établie sur la seule science des signes, Foucault explique l'incompréhension que rencontre cette photographie dans le monde de l'art moderne »⁷²³.

722Distraction : Détournement momentané de l'esprit trop préoccupé vers ce qui amuse ou récrée, in *TLF*. Site du trésor de la langue française. [En ligne] : <http://atilf.atilf.fr/>. Consulté le 29 décembre 2013.

723H. Molderings, « L'évidence du possible », in *L'évidence photographique, op. cit.*, p. 207

La Jongleuse témoigne de cette fonction de l'insolite, visant à libérer la vision et à considérer le possible comme une réalité en soi. Dès lors les choses ne prendraient-elles pas plus de réalité dans notre imaginaire? Dans cette photographie, nous pouvons observer Marthe Nougé, la tête posée sur une table recouverte d'un drap blanc. Ses mains et avant-bras semblent compléter un cercle que jalonnent des boules de différents diamètres sur la table. Dans un geste figé de déploiement elle jongle à même la table.



Figure 115 – Paul Nougé, *La jongleuse*, série *La subversion des images*, 1929-1930

L'image se réfère aux photographies criminologiques suggérées par la pose. Jouer serait-il une question de vie ou de mort ? Voilà une photographie du possible au scénario consciencieusement élaboré. La disposition provoque l'étonnement, la surprise par son caractère inhabituel. Paul Nougé jongle avec l'ambiguïté de l'image photographique. Contraire aux usages admis, cette situation étrange, mêle drame et absurdité. Pour Herbert Molderings, Paul Nougé nous invite à la « reproduction mécanique d'une mise en scène théâtrale, qui reproduit elle-même un tableau devenu cliché ou une image littéraire »⁷²⁴. Cette position pourrait tout à fait qualifier de manière très juste la photographie symboliste et, particulièrement, celle de Franz Von Stuck.

Si les mises en scène des deux artistes ont quelque chose en commun, c'est bien « la résolution avec laquelle elles tiennent l'équivalence des faits et de la "réalité" pour une idée fallacieuse, pour une invention de la philosophie positiviste et du pragmatisme bourgeois »⁷²⁵.

724H. Molderings, « L'évidence du possible », in *L'évidence photographique, La conception positiviste de la photographie en question*, op. cit., p. 209.

725Ibid., p. 210

- *3. Les fables photographiques de Philippe Ramette.*

Si Philippe Ramette se décrit avant tout comme sculpteur, la photographie a pris rapidement, dans son œuvre l'intérêt d'une mise à l'épreuve ouvrant à toutes sortes de jeux, de situations et de basculements irrationnels. Ses sculptures-photographiques créent de l'illusion, offrant une vision inédite du monde. Ainsi, pour Christian Bernard,

« L'homme selon Ramette fait penser aux planches de l'iconologie classique : il se présente appareillé, toujours muni d'attributs qui en symbolisent l'histoire ou le destin. L'Homme de Ramette est moral, il se sait faible et mortel, il connaît les illusions communes et s'attache à corriger certains de ses défauts innés. Il peut ainsi se redresser ou s'incliner selon qu'il lui faille marquer la dignité ou l'humilité. Il porte sa propre prison et dispose d'une potence domestique. Il peut s'isoler en enfermant sa tête dans une boîte ad hoc, il sait aussi manipuler le vide, voir le monde en détail et regarder le chemin parcouru. Il réfléchit, juché sur des échasses. Il sait même se voir regarder et, s'il veut voyager dans le temps ou se faire foudroyer, c'est sans quitter son fauteuil. Ce pessimiste détaché n'est ni un héros ni un prophète, ni une victime ni un bourreau, il est modeste et pragmatique : l'action pure est sa vérité banale, sa thérapie symbolique, son improbable catharsis – la forme incroyante de sa foi. C'est ainsi que Ph. Ramette [...] nous entraîne dans des excursions grinçantes et drôles à travers nos miroirs qui se nomment naïveté, ridicule et tragédie »⁷²⁶

Jouant sur l'imaginaire, le déplacement de sens et la modification de la perception, Philippe Ramette, artiste plasticien français, se met photographiquement en scène avec humour et auto-dérision. Avec l'aide du photographe Marc Damage, ce Monsieur Loyal élégant⁷²⁷, s'habillant de manière rituelle en costume noir, cravate et chemise blanche dans ses mises en scène, parcourt de manière imperturbable les fonds sous-marins et les hauteurs défiant chaque fois les lois de la pesanteur et de la logique, plaçant des balcons aux endroits les plus inattendus, cheminant dans des endroits improbables, etc.

Le visage toujours concentré et réfléchi, il déambule à la manière d'un touriste obstiné qui découvre un nouveau continent, mais qui n'en connaît pas le bon usage des coutumes ; de la manière de se tenir debout jusqu'à la fonction d'observation. Philippe Ramette met en scène un dandy atypique à travers des photographies dégagées de tout souci de vraisemblance.

726C. Bernard, « L'homme de ramette », in *Philippe Ramette, Inventaire irrationnel*, Paris, Galerie Xippas, Éditions courtes et longues, 2010, p. 12.

727 Le complet-veston est une garantie des hommes sérieux et se retrouve régulièrement sapé par l'art. Comment ne pas penser à Magritte ou à Nougé que nous avons vu auparavant ?



Figure 116 – Philippe Ramette, *Exploration rationnelle des fonds sous-marin : la carte*, 2006, photographie couleur, 150 x 120 cm.

Son personnage semble sorti tout droit d'un continuum espace-temps, d'un monde parallèle mettant en porte-à-faux « l'humour de son esthétisme aristocratique à la veulerie de l'époque qui, même en art, surtout en art, ignore le rire pour lui préférer les passions tristes jusqu'à la nausée ; il célèbre l'inutile avec une douce ironie et une jubilation non feinte dans une époque n'ayant d'yeux que pour l'utile... »⁷²⁸. Comment ne pas penser ici au combat symboliste contre le positivisme, au combat de l'imaginaire contre l'évident ?

Nous sommes les spectateurs d'un univers à la fois étrange et familier et nous suivons le cheminement de l'artiste, son périple ascensionnel. Comme l'affirme Michel Onfray à propos du travail de Ramette, « le dandy ne se regarde pas pour jouir de lui, mais pour prendre date, puis mesurer l'évolution entre son projet existentiel et sa réalité. D'où le souci d'une sculpture de soi,

⁷²⁸M. Onfray, « Le matériau de la sidération », in *Philippe Ramette, Inventaire irrationnel, op. cit., p. 111.*

d'une fabrication de sa subjectivité, d'une production de sa propre identité »⁷²⁹. Les photographies sont toujours en relation avec un titre-phrase qui orchestre la lecture de l'image de manière décalée et ironique. La mise en scène est réglée pour l'image, elle en ouvre la fertilité sémantique et déjoue les sens, « dessins, préparation, pose, refus des trucages, dispositif, l'ensemble d'une chaîne d'opérations conduit à la réalisation d'une image dont la scène s'affranchit la plupart du temps des lois élémentaires de la gravité. Le paradoxe est alors parfait : ce que la photographie permettrait de réaliser par de vulgaires trucages est en réalité l'enregistrement d'une scène aussi étrange que *concrètement* effectuée »⁷³⁰. Porté par une pointe d'humour nous poursuivons un parcours initiatique, une élévation de l'esprit, nous pénétrons le domaine de la contemplation et du trouble perceptif ; à la manière d'une purge initiatique, nous nous éloignons de la proximité du monde pour prendre un recul réflexif.

La mise à distance est un paramètre important dans ce travail de sape de l'image, de son action et de l'interrogation salutaire sur sa fonction que le spectateur, par la mise en scène et son commentaire décalé, se voit dans l'obligation de désacraliser. La photographie intitulée *Lévitacion rationnelle* en 2002 exprime ce détachement. Nous y voyons l'artiste en suspension dans le ciel, le corps retenu afin qu'il ne tombe ou ne s'envole pas, par une corde reliée à un socle de bois. La mise à distance est accentuée par l'inconsciente feinte du scabreux de la situation de l'artiste qui, concentré sur un point de vue hors champ, fume tranquillement une cigarette. Le titre *Lévitacion rationnelle* décrit parfaitement le paradoxe de la situation vécue, entre la normalité de la pose du personnage et l'anormalité de la mise en scène spatiale, cette dernière révélant au final une situation anecdotique et laissant le spectateur perplexe.

⁷²⁹*Ibid.*, p. 115.

⁷³⁰M. Poivert, *La photographie contemporaine, op. cit.*, p. 213.



Figure 117 - Philippe Ramette, *Lévitacion rationnelle*, 2002, photographie couleur, 150 x 120 cm.

Une fois encore, l'insolite oblige le spectateur à accommoder sa perception et à se projeter dans un nouvel état contemplatif. Le rapport à – au dispositif mobilier de mise en scène – s'avère essentiel. Dans un processus de désacralisation de l'art, le module en bois est utilisé comme un accessoire de théâtre tout en renvoyant au socle de la sculpture. Ainsi, « énoncés dans leur relation au corps comme étant des objets à réflexion, ses œuvres, dont le titre occupe une place importante, se

présentent souvent comme autant d'appareils ou de dispositifs à expérimenter physiquement ce qui ne devrait être qu'un processus de pensée »⁷³¹. Si pour Philippe Ramette le titre éclaire avant tout la fonction de l'objet, il prend une fois qu'il est mis en scène une dimension hermétique. La mise en scène et la correspondance texte-image en relation à l'objet infiltre avec humour les méandres de la rêverie. Il en est ainsi du *Socle à réflexion*, de la *Boîte à isolement*, de *L'objet à voir le monde en détail*, du *Balcon*, du *Canon à parole*, du *Point de vue individuel portable*, de *L'objet à voir le chemin parcouru* ainsi que du *Fauteuil coup de foudre* et de *L'objet à devenir le héros de sa propre vie*. Sans faire de jeu littéraire, Philippe Ramette crée des fables photographiques, ouvrant toujours à conjecture et donc à histoire. Les objets qu'il construit quant à eux revêtent une dimension ambiguë de par leur usage incongru et prennent avec l'image photographique une dimension métaphysique.

En fictionnalisant la routine d'une vie matérielle, l'artiste manifeste une volonté d'aventure grâce à l'image. Il se fait ainsi tour à tour explorateur du vaste monde, acteur et réalisateur de sa vie. Il se met à l'épreuve à travers la création de situations fictives pour l'image et incarne son propre personnage. La mise en scène et son implication physique forment une image provoquant l'incrédulité du spectateur qui tente en vain de se projeter, sinon d'élucider la fabrication de l'image. A la recherche d'une valeur supérieure de l'image, Philippe Ramette construit rationnellement une apparence irrationnelle et enfreint les règles de la gravitation universelle. Ainsi le spectateur plonge dans le quiproquo du sens et de la perception photographique. Philippe Ramette est un inventeur, mais un inventeur de dispositifs d'observation impraticables d'un éternel insatisfait sur le point de vue qu'il recherche. Réordonnant l'aspect praticable du monde, il montre combien la perception photographique n'est pas une affaire d'objectivité mais bien de subjectivité. Par la théâtralité de ses attitudes, l'artiste nous désigne un chemin pour une traversée critique du miroir des sens. L'univers de la tragi-comédie nous propose à la fois à une mise en péril et un sketch burlesque. Il en est ainsi du *Socle à réflexion* dans lequel nous voyons l'artiste monté sur des échasses qu'il a lui-même fabriquées, observant le paysage dans un état contemplatif et méditatif. L'aspect romantique et potentiellement dramatique de la situation est immédiatement contrecarré par le dispositif d'élévation en question et par le détachement de Philippe Ramette en haut des échasses, comme si la situation était on ne peut plus ordinaire. Le burlesque entre ainsi en scène et nous oblige, face à notre sidération, à modifier notre point de vue et sur le monde et sur l'image photographique elle-même.

Ramette ne cherche pas à condamner la réalité mais nous oblige à penser à travers la mise en scène

⁷³¹Galerie Xippas, *Philippe Ramette*, Galerie Xippas, Site officiel de la Galerie Xippas, Paris, 2006.
http://xippas.com/datas/docs/fr/artiste_dossier/dossier-ramette.pdf . Consulté le 18 décembre 2013.

photographique, que la réalité peut être autre. L'œuvre ouvre sur la critique de la dictature du point de vue et du comportement stéréotypé. Il nous fait découvrir la présence du corps absent et nous met sous les yeux « l'ensemble d'un travail qui propose une métaphysique vaguement autiste, lointainement solipsiste, véritablement cruelle, au sens premier du terme, car il montre une relation à soi, aux autres et au monde »⁷³².



Figure 118 – Philippe Ramette, *Socle à réflexion (utilisation)*, 1989-2002,
photographie couleur, 150 x 120 cm.

La mise en scène du burlesque dans la photographie contemporaine remettant en cause le point de vue sur la réalité, semble nous dire : ne restons plus l'ombre (de nous-même)⁷³³, des girouettes face à la férocité du réel social et politique, cette branche de la photographie contemporaine tend à remettre en cause notre perception de ce que nous tenons pour acquis. Ainsi, semble-t-elle nous interpeller et nous rappeler que « la vérité existe. On n'invente que le mensonge » et qu'il ne faut croire qu'à cette seule vérité : « Tout est mensonge »⁷³⁴. De telles démarches ne consistent pas à faire

732M. Onfray, « Le matériau de la sidération », in *Philippe Ramette, inventaire irrationnel, op. cit.*, p.n 110.

733L'*Ombre (de moi-même)* est une œuvre emblématique réalisée par Ph. Ramette en 2007-2008 pour l'exposition à Chamarande.

734La première citation est de Georges Braque, la seconde d'Humoradoras (LXXXI), elles sont toutes deux citées par J.

passer l'image photographique pour réelle mais montrent à l'inverse comment l'image peut tromper. Avec des points de vue totalement inattendus sur une réalité d'image, il s'agit de réaffirmer la liberté de l'œil, chacun étant libre d'adhérer ou non à la vision du photographe et de se l'approprier. Ces démarches, loin d'annihiler notre esprit critique, visent à le développer. Cette photographie contemporaine défend la cause des sceptiques et renvoie à ce que Joan Fontcuberta développe dans le *Baiser de Judas*⁷³⁵, les sceptiques étant ceux qui doutent de ce qu'on leur donne pour "Vrai" et vont le remettre en question de façon critique. Ramette affirme ainsi que ce qui est ancré dans nos esprits et notre culture doit être sans cesse remis en question. La photographie aujourd'hui porte sa réflexion « sur le paradoxe d'une photographie qui, alors qu'elle nous donne à voir une scène totalement fabriquée, parvient à y exacerber une perception qui semble nous frayer un accès au réel— ou, pour le dire autrement, une photographie qui, en mettant en scène un dispositif de codes y fait advenir l'intensité vibrante du corps »⁷³⁶. Il en est ainsi de la réactualisation de certaines figures dont la posture empruntée aux mythes anciens ou modernes ont à voir avec la narration et jouent un rôle essentiel dans la constitution d'une identité. Au-delà de l'illustration, le recours à une figure mythique, participe du socle des connaissances objectives et de l'élaboration d'une pensée critique. Chez les symbolistes, « ce que le mythe découvre, à l'aide d'images et de situations symboliques, ce ne sont plus les vestiges d'un passé poétisé, c'est la figure d'un présent conflictuel à surmonter et le projet d'un avenir à réaliser »⁷³⁷. Nous retrouvons aujourd'hui cette réappropriation et sa mise à distance pousse au paroxysme d'une esthétique de la contemplation. L'image photographique nous tend un véritable miroir cathartique⁷³⁸.

A travers le corps mis en scène, les artistes reçoivent, perçoivent et inscrivent le monde. Nous venons d'inspecter la théâtralité de l'image photographique, il nous reste désormais un point fondamental à aborder cher au Symbolisme, celui de la réinterprétation des mythes et des légendes. La place du corps, dans la mise en scène photographique est, comme nous l'avons observé d'une importance capitale. Il nous faut maintenant nous pencher sur un corps qui se fait écran en devenant surface d'inscription des projections d'un drame intime et sociétal. *Ophélie* et *Salomé* vont constituer le fer de lance de l'analyse qui va suivre. Puis, nous verrons que la représentation de l'instant dramatique incarne en ce sens le tragique de l'irréversible condition humaine et artistique à travers la figure emblématique de Méduse, véritable allégorie de l'art photographique. Nous

Fontcuberta, in *Le Baiser de Judas, photographie et vérité, op.cit.*, p. 1.

735Ibid., p. 12.

736C. Buignet, « Irréels réalisés, réalités exacerbées ? La photographie mise en scène comme dispositif de détournement », in *Entre code et corps, tableaux vivant et photographie mise en scène, op.cit.*, p. 234.

737J. Chevalier et A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 27.

738Dans le sens d'un miroir social servant d'exutoire.

pénétrons, avec cette dernière partie dans l'univers étonnant des magiciens de l'écran que son Millais, Moreau, Man Ray ou Racaut. Nous interrogeons l'ampleur du mythe que renvoie une photographie écranique.

Chap. 3 :
Du corps-écran à la vision pétrifiante.

La tragédie de l'irréversible.



Figure 119 – Méduse, Série "mythe et légende", 60 x 80 cm, 2014

« L'expression empruntée aux masques autorise les dénonciations et les accusations. Figé et instantané à la fois, le visage nous bascule dans le monde du spectacle et se prête à la mise en scène imaginaire d'une réalisation des désirs plus ou moins conscients. Il enracine en nous un désir qui ne trouve sa réalisation dans la réalité. En cela, le masque de Méduse est surface projective ».
(Extrait du Chap.3).

A) Figures mythiques : réintégration des figures d'Ophélie et de Salomé

- *1. Retour de la figure mythique comme surface d'inscription*

Le XIX^e siècle voit apparaître un type de réalisme qui ne trouve pas uniquement sa place dans la représentation vériste de ce qui l'entoure car il puise, dans le monde des idées un mimétisme aussi concret que le premier qui engage plusieurs niveaux de lecture. Apparaissent ainsi des sortes de tableaux littéraires à partir desquels prend forme un système. Ce dernier associe symboles et abstractions, parmi lesquels la saturation végétale, l'ornementation, le motif décoratif et la couleur cherchent à « établir des correspondances entre le mot et l'image »⁷³⁹.

Empruntant à la littérature, au théâtre, à la musique et aux mythes, l'art symboliste se veut ici un art du tout sous l'angle de l'"instant dramatique". Les symbolistes choisissent d'interpréter le moment le plus déterminant et le plus significatif du récit qui puisse produire en une seule image la synthèse de l'ensemble. Cet instant dramatique doit cibler celui où le spectateur sera le plus à même de projeter ses "filtres" représentationnels. La résurgence des mythes chez les symbolistes est significative d'une évolution profonde des idées et signifie que la civilisation occidentale opère, à ce moment-là, un retour sur elle-même. Il ne s'agit pas, pour les protagonistes, d'utiliser la mythologie dans ses fonctions narratives ; il ne s'agit pas non plus de modifier les légendes, puisque ces dernières sont ancrées au plus profond de notre patrimoine culturel et que nous continuons à irriguer leurs codes, mais de vivre ces mythologies d'une manière à la fois universelle et personnelle, de les vivre à l'intérieur même de l'époque contemporaine, afin de stimuler l'imagination et, ce faisant, s'opposer à un esprit positiviste. Ils adoptent dès lors un "principe symbolique". Ce dernier incarne le surgissement face au sujet et il se manifeste, selon Stéphane Lojkine « comme exigence éthique : il ordonne d'agir pour se mettre en accord non avec la loi, mais avec soi-même »⁷⁴⁰. Il s'agit donc de puiser dans les fonds de la mythologie et de les réactualiser en tant que fondements de nos comportements et de notre pensée, bases de la société. C'est également un moyen pour les symbolistes de construire leur propre Histoire au travers du mythe. L'écran que constitue la figure mythique fait évoluer la vision que les hommes ont d'eux-mêmes, tout en faisant sens. Or « la production du sens est une réaction de défense du sujet menacé par les choses d'abord, par le risque de dislocation des objets ensuite. Le sujet fabrique, puis maintient ses écrans de la représentation. Une alchimie mystérieuse s'opère alors, par quoi ce code constitue à la fois une production personnelle, singulière, du sujet et une référence sinon universelle, du moins collective : c'est parce que le code est reconnu par les autres, et donc dans une certaine mesure respecté par eux, qu'il

739L. Brogniez, *Préraphaélisme et Symbolisme, op. cit.*, p. 84.

740S. Lojkine, *Image et subversion, op.cit.*, p. 91.

protège le sujet »⁷⁴¹.

Cette réactivation de la mythologie, confrontation entre mythe et réalité, fiction et histoire, favorise la projection de l'actualité dans un imaginaire historique et revêt généralement un caractère tragique. Un phénomène similaire anime la photographie. Le mythe y apparaît, au même titre que chez les symbolistes du XIX^e, comme « un théâtre des luttes intérieures et extérieures que livre l'homme sur la voie de son évolution, à la conquête de sa personnalité »⁷⁴². La photographie en reprenant à son compte les figures mythiques, entretient une sorte de totalisation des préoccupations humaines indispensables et fondamentales à sa survie et à sa réalisation — sociale, culturelle, individuelle — qui s'exprime à l'intérieur d'images et de représentations sensibles mais néanmoins concrètes. Le corps des personnages de référence devient dès lors la vision projective et symboliste de ce que nous sommes. Ainsi ce que le mythe réactualisé met à jour avec la photographie n'est plus de l'ordre des « vestiges d'un passé poétisé, c'est la figure d'un présent conflictuel à surmonter et le projet d'un avenir à réaliser »⁷⁴³. Les œuvres montrant un corps transformé et parasité d'éléments extérieurs répondent d'une quête d'individualité interrogeant le devenir du corps. Ce dernier métamorphosé, enregistre une perte de définition identitaire et du lien social. Il est un tissu de connaissance, il est également support et construction de la réalité extérieure. Comme l'explique Catherine Couanet, le corps est :

« le point de départ, la source des représentations à venir [...] Le corps donc, en ses sensations, est l'ombilic autour duquel tout un monde se reçoit. Il est un moyen de percevoir, d'interpréter, d'imaginer, de supposer. Les images que l'esprit produit, ou que l'organe perçoit, sont issues des sensations. Elles sont ancrées dans le corps. Ainsi, le corps produit des images perceptives en son sein et reçoit des images projectives en sa surface. [...] Le corps est donc un lieu en lequel s'inscrit le monde. Il est en son intériorité, producteur d'images sensibles et d'images abstraites. Il est en son extériorité : image pour les autres corps. Il peut être en sa fonction lieu des discours et des actes. Lieu d'expression de l'intime : il est image »⁷⁴⁴.

Le corps est donc une surface projective. Il est perméable à la contamination, revêt des aspects inattendus, se perd dans une effusion de motifs et se voit incrusté d'éléments exogènes. Il s'affiche comme l'écran sur lequel l'imaginaire, vient graver et représenter l'ensemble des fictions qui forment un habitat mental. Ainsi, ce corps incarne le mythe, il représente l'ensemble des

741 *Ibid.*, p. 97.

742 J. Chevalier et A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 12.

743 J. Chevalier et A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 27.

744 C. Couanet, *Sexualités et photographie*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2011, p. 21-22.

événements fictifs, il se charge des significations et des préoccupations humaines profondes « dans une unité formelle d'images »⁷⁴⁵. L'art symboliste est par excellence un art de l'autofiction par lequel l'impérialisme du corps « renvoie à la dimension narcissique de la représentation »⁷⁴⁶. L'art photographique actuel en est l'héritier le plus flagrant. Certains concepts corporels chers aux symbolistes retrouvent ainsi leur place dans la photographie contemporaine et infiltrent aujourd'hui les débats de la société actuelle. Il en est ainsi du corps-motif d'Ophélie, du corps-tatouage de Salomé ou du visage-masque de Méduse, écrans de toutes les projections. Ils font plus ou moins appel à des mythes anciens ou modernes réactualisés et réinterprétés. Ils posent la question de savoir jusqu'où nous ne sommes plus nous-même. La récupération des mythes dans les œuvres symbolistes endosse, en ce sens, un rôle capital en proposant une réponse. En effet, « la confrontation entre mythe et réalité, entre espace fictionnel et espace historique, revêt alors un caractère tragique [...] La place du mythe dans le symbolisme est donc plus que celle d'un "sujet", puisqu'il y est le pivot autour duquel s'organise la représentation du monde »⁷⁴⁷. Les symbolistes œuvrent à l'élaboration d'une pensée mythique que le surréalisme se réappropriera. Le mythe s'avère bien support et trame de la pensée. Il assure chez les symbolistes une fonction primordiale : la restitution et la constitution des identités. Les artistes l'investissent non pas d'une dimension de légende mais bien d'une dynamique de construction du psychisme humain. Cette fondation amalgame substrat historique et humeur de fantastique, une histoire qu'il faut réinterpréter. Ainsi les symbolistes se ferment à la rationalité et à la logique du siècle pour laisser place au subconscient. Cet élément va être par la suite caractéristique du mouvement surréaliste. Ce regain d'intérêt pour le mythe a évidemment une visée artistique et créatrice. Il s'agit également d'un moyen de dénonciation politique car comme l'affirmait Georges Bataille, dans une société rationnelle, basée sur la science et la technique, « le mythe et la possibilité du mythe se défont : subsiste seul un vide immense, aimé et misérable. L'absence du mythe est peut-être ce sol, immuable sous mes pieds, mais peut-être aussitôt ce sol se déroband »⁷⁴⁸. Par ailleurs, le corps est lui-même difficile à définir concrètement dans la mesure où « il participe d'une illusion d'évidence : notre tradition occidentale sépare l'âme du corps, le spirituel et le matériel tandis que le corps, devenu organisme, est l'objet de l'anatomie et de la physiologie [...] Le corps est instrument des conduites et support de l'identité. La conscience corporelle élabore sa genèse au travers des automatismes de posture, des gestes expressifs jusqu'à la découverte de soi »⁷⁴⁹.

745 E. Souriau, *op. cit.*, p. 1050.

746 F. Juhel, *op. cit.*, pp.94-95.

747 R. Rapetti, *op. cit.*, p. 206.

748 G. Bataille, « L'absence du mythe », in *Le Surréalisme en 1947*, Paris, 1947, p. 364. Cité par H. Molderings, in *L'évidence du possible*, *op. cit.*, p. 208.

749 R. Doron et f Parot, *Dictionnaire de psychologie*, *op. cit.*, p. 166.

En conférant au corps cette double importance, les symbolistes semblent participer d'une mémoire du sujet et par là-même d'une tentative de définition identitaire. En revendiquant le principe de liberté du sujet, ils s'adonnent à différentes formes d'écriture du moi individuel dans une visée universelle. En transformant le corps physique en un corps mythique ils le libèrent de certaines contraintes et lui donnent une profondeur dans la mesure où ils en font la surface d'inscription d'une mémoire sous-jacente, travaillée par l'imaginaire. Le corps est ainsi la pierre angulaire d'une communication parée de subjectivité. En cela les symbolistes préfigurent les corps photographiques d'aujourd'hui. Ils entrevoient également l'aberration d'un corps marchandise et l'aliénation sociale de l'individu lorsqu'il ne s'agit plus, pour lui, de se refléter mais bien de se laisser absorber. Ils anticipent le discours du sociologue Jean Baudrillard qui, un siècle plus tard, mettra en évidence ce phénomène avec *La Société de consommation*⁷⁵⁰.

Tout comme l'avaient fait les symbolistes, la photographie contemporaine se penche sur la relation difficile du corps et de la perte identitaire. Ambivalente, elle tente de renouer « avec d'un côté notre retour au *je* unique, au moi cohérent ; et de l'autre notre déperdition dans une corporalité criblée d'absences, percluse de torsions, sillonnée d'intensités »⁷⁵¹. La forme d'autofiction dont il est question atteint un haut degré d'expression avec la photographie plasticienne. La quête identitaire à l'heure de la société écranique⁷⁵² dénonce en effet par le biais du corps les zones troubles, l'indétermination de l'individu et questionne la perte. Si, pour Rimbaud⁷⁵³, le monde allait finir brusquement, une fois que l'ensemble des images produites par l'humanité aurait dépassé en nombre celui des vivants⁷⁵⁴, Mickaël La Chance nous annonce dans *Le Corps à l'écran* en 2005 que « viendra le temps où il y aura autant d'écrans que d'images »⁷⁵⁵.

Depuis l'invention de la photographie, d'abord argentique puis numérique, nous sommes entrés dans la logique de l'image triomphante qui a changé notre regard et qu'il faut accepter comme preuve et possibilité d'expression. Les symbolistes, en privilégiant les corps dans leurs œuvres et en faisant de ce dernier un motif récurrent, anticipent parfaitement cette image du corps écran. Tout d'abord en adoptant le principe du palimpseste, laissant s'enchevêtrer les lignes et les surfaces de l'œuvre au point que corps et décors ne forment qu'une seule et même entité au sein de la toile. Ensuite en faisant du corps lui-même un élément décoratif prépondérant, écran de projection des rêves, rêveries, fantasmes et hallucinations. Le corps, matériau ionique est perméable et désormais,

750 J. Baudrillard, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1996.

751 M. La Chance, préface à Ariane Thézé, *Le corps à l'écran, La mutation de l'image du corps par l'art écranique*, essai, Lachine (Québec), Éditions Pleine Lune, 2005, p. 14.

752 Ce terme est utilisé dans l'ouvrage *Le corps à l'écran* afin de qualifier le fait que la société actuelle est entourée d'images à l'écran.

753 Arthur Rimbaud (1854-1891).

754 A. Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », in *Œuvres Complètes*, Paris, Livre de poche, 2004.

755 M. La Chance, prologue à Ariane Thézé in *Le corps à l'écran, op. cit.*, p. 9.

« notre croyance en la réalité du monde reste à l'intérieur d'une logique des images techniques, ce qui, [...] ne signifie en aucun cas que nous serions prisonniers de l'apparence et condamnés à l'irréel ou à l'illusion, mais que la dichotomie réel-représentation a définitivement volé en éclats ; ou, ce qui revient au même, que la réalité est pétrie d'images »⁷⁵⁶.

La matière attribuée au corps symboliste puis au corps photographique revêt donc bien une existence⁷⁵⁷. Ainsi le corps de l'héroïne symboliste « évolue dans un univers délivré des pesantes lois physiologiques autant que des contraignantes règles narratives »⁷⁵⁸. Mythologiques ou littéraires, de telles figures sont prétextes à exprimer le rêve ou la désillusion de l'artiste et à transmettre l'idée et la portée critique d'un aspect sociétal beaucoup plus vaste. A la fois fascination et intérêt stratégique, la figure mythique est discours éminemment politique ou subjectif et substitution de la figure de l'artiste. La représentation de la figure dénonciatrice de Méduse annexée par le Symbolisme, le Surréalisme et la photographie contemporaine, réincarne parfaitement le recours ancestral au mythe ancien et moderne. Dans ce recours « se manifestent les conditions fondamentales de l'activité par laquelle l'homme s'approprie symboliquement le monde, c'est-à-dire par laquelle il réduit sa part d'inconnu, d'insignifiance et de contingence afin de le rendre lisible »⁷⁵⁹. Suggestive et intuitive, la création symboliste rejoint une sorte d'application de la psychologie à l'œuvre, déterminant une vision du monde extérieur exprimée sur le mode de l'introspection, à travers un personnage qui est le centre même de l'intrigue. Comme nous l'avons vu, l'un des piliers du Symbolisme est son engouement pour les traditions culturelles, revisitées grâce aux innovations visuelles et aux nouveaux modes d'expression. La reprise de la figure mythique comme celle d'Icare chez le photographe plasticien Dieter Appelt dans *Ramifications*, témoigne de l'attachement aux mythes, sources d'inspiration inépuisables à n'en pas douter.

756J. Arrouye, M. Guérin, *Le photographiable*, Aix en Provence, PUP, 2013, p. 12.

757Ici il s'agit d'une référence à Bergson dans « Matière et mémoire », *Œuvres*, Paris, Éditions du Centenaire, PUF, 1963, p. 161, lorsqu'il écrit que par "image" il entend « une certaine existence qui est plus que ce que l'idéalisme appelle une représentation, mais moins que ce que le réalisme appelle une chose – une existence située à mi-chemin entre la "chose" et la "représentation" ».

758L. Bogniez, *Préraphaélisme et symbolisme, peinture littéraire et image poétique*, Paris, Éditions Champion, 2003, p. 90.

759D. Dubuisson, « Un thème poétique : la représentation de l'espace dans la pensée védique », *Uranie*, Centre Universitaire d'Arras, n°3, 1993, p. 11. Cité par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, in *Pensée mythique et surréalisme*, Arles, Lachenal et Ritter, 1996, p. 14.



Figure 120 – Dieter Appelt, *Ramification*, paru dans "Actes Sud", 2007.

Ainsi le banal se pare-t-il d'une dimension mythique et l'individu se distingue-t-il de la masse qui tendait à l'annihiler. La photographie plasticienne avec ses couches superposées de sens et ses ambiguïtés relève elle aussi d'une pratique mystificatrice. Elle renvoie à l'essence même du mythe puisque ce dernier signifie « toujours plusieurs choses et peut s'interpréter sur plusieurs plans »⁷⁶⁰. Cette tendance de la photographie actuelle privilégie un "photographiable" à dépasser, abandonnant l'idée du réel comme origine de l'image ; elle se tourne vers une interprétation de l'image-source au profit d'une image qui sourd. La subjectivité du mode d'expression photographique décline une poésie redevable à la lumière intérieure. Les photographes font appel à des mécanismes complexes de la vision puisant leur force dans « la capacité des impressions sensorielles à agir sur l'imaginaire et l'émotivité du spectateur »⁷⁶¹. Nous voilà au cœur, ici, de la logique d'une pensée-écran. Tout comme auparavant, chez les symbolistes, une telle photographie tente d'approcher du vide originel, début de toute chose, et cherche à démontrer que « pour vivre la réalité, les hommes ont besoin de porter leurs chimères, c'est-à-dire de se laisser orienter par des utopies et des caprices imaginaires...pour vivre la réalité ils ont besoin de ce qui n'est pas elle...Peut-être ne savent-ils pas assez que réalité et irréalité sont désespérément mêmes »⁷⁶².

760J. Lacarrière, *op. cit.*, p. 68

761F. Tóth, « Vision et invention. L'atelier-laboratoire de Gustave Moreau », in *Terre des mythes. L'art de Gustave Moreau*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Budapest, 2009, p.48.

762J. Cohen, « Les chimères ne seraient plus ce qu'elles étaient (chimères de l'autrefois à l'aujourd'hui) », *Corps, art et société, chimères et utopies*, Paris, l'harmattan, 1998, p. 220.

- **2. Corps motif, corps tatoué et corps orné : le moment tragique chez Ophélie et Salomé.**

La réactivation des sujets littéraires et mythologiques par les symbolistes montre que ces derniers ne tiennent pas compte du contenu strictement narratif mais qu'ils mettent en avant une vision intérieure dévoilant la nature psychique de l'homme, « Nous ne modifions pas les données des légendes ; elles ont poussé en nous des racines trop profondes, elles sont trop mêlées à notre vie intérieure ; elles ne sont plus grecques, elles sont nôtres ; elles ne font plus partie de la mythologie grecque, mais de la mythologie de notre âme, dans l'atmosphère et les paysages de laquelle elles se sont déroulées [...] Tout y vit d'une vie présente. Ce sont les mêmes contes, les mêmes histoires, mais vécus dans une sensibilité spéciale, au pays de notre imagination, à l'aube du passé de notre monde intérieur, en des cosmogonies dont le sens nous est personnel et se relie à toute notre pensée »⁷⁶³.

La résurgence de la figure mythique est corollaire d'une vision négative de la société contemporaine. Si chez de nombreux symbolistes, l'utilisation du motif prend un caractère sacré, puisqu'ils s'adressent à une collectivité et convoquent la notion d'art religieux, d'autres conceptions voient le jour. La dissolution du corps à travers un corps motif prend dès lors une importance considérable dans la réappropriation des figures mythologiques chez ces artistes : « se font jour à la fin du XIX^e siècle des conceptions décoratives dont les sources sont plus proches du sentiment moderne de l'humanité, d'un désenchantement face auquel il ne suffit plus de s'en remettre à Dieu »⁷⁶⁴.

Un précurseur évident du Symbolisme et de la relation ambiguë de ce mouvement à la photographie est sans conteste l'Anglais John Everett Millais. Il ranime le mythe et l'histoire avec une particularité et une sensibilité évidentes. Il s'adonne à une interprétation personnelle en cultivant avec brio une technique hyperréaliste, voire photographique et il est chose admise que la photographie lui offrit une "rhétorique iconique" et non un support de transposition comme Baudelaire le reprocha à Courbet. Son excès de réalisme sera d'ailleurs vivement critiqué et ce, à de nombreuses reprises. On lui reproche son « effet de daguerréotype, de microscope et de stéréoscope »⁷⁶⁵, modèle sans lequel, « le dépassement des apparences visuelles, l'hyperréalisme et l'insolite préraphaélite n'auraient pu être atteints »⁷⁶⁶. Ainsi Millais tombe par un précisionnisme exacerbé de la représentation, dans les travers de la vision photographique. L'art réaliste de Millais devient pour

763A. Poizat, *Le Symbolisme*, Paris, 1919, p. 152. Cité par R. Rapetti, *op. cit.*, p. 206.

764R. Rapetti, *op. cit.*, p. 183.

765Théophile Thoré in *Trésors d'art en Angleterre*, Bruxelles et Ostende, 1862, Claasen, p. 434. Cité par L. Brogniez, in *Préraphaélisme et Symbolisme*, *op. cit.*, p. 31.

766M. J.A Colombet, *Ibidem*.

les critiques un art de l'imitation et « la négation même de l'art »⁷⁶⁷.

Cette condamnation de l'œuvre de Millais pour trop plein de réalisme témoigne du malaise grandissant de la société face à des scènes qui se veulent avant tout spirituelles, mais d'un réalisme paradoxalement exarcebé. Millais parvient ainsi à exprimer une poïétique de l'instant dramatique, dans des peintures poétiques par ailleurs méticuleusement détaillées. L'objectif est d'atteindre une dimension imaginative sous-jacente. *Ophélie*, peinte en 1851 est en ce sens l'une des œuvres les plus frappantes qu'il ait réalisées et qui influencera nombre de générations et de représentations. Théophile Gauthier en fera d'ailleurs une description exemplaire, parlant d'une « sorte de pointillé comme pour la miniature, soutenu ça et là de hachures imperceptibles, un faire patient et mystérieux qui semble prendre plaisir à dérober son secret [...] peu à peu cependant, l'on s'y fait, et la fascination agit sur vous ; l'on se prend à aimer cette peinture qui vous paraissait extravagante et choquait toutes les habitudes de vos yeux »⁷⁶⁸. *Ophélie* se mue en une figure et un corps emblématiques du Symbolisme, une image de référence pour les surréalistes et c'est à travers la photographie actuelle qu'Ophélie reprend forme aujourd'hui.

« Retenant du romantisme sa sublimation de la femme et son attachement à une nature raffinée, mais déjà symboliste en ce qu'elle élude la réalité physique de la mort et de la folie dans un non-dit qui suggère par un jeu de correspondances (repos, sommeil) l'affreuse évidence »⁷⁶⁹, Millais qui porte un vif intérêt à l'univers shakespearien, illustre le moment même où la Reine décrit la mort d'Ophélie à l'acte IV, scène VII⁷⁷⁰ :

La Reine

Un saule croît qui penche au-dessus d'un ruisseau

Et mire dans les eaux ses feuilles argentées.

C'est là qu'elle s'en vint sous de folles guirlandes,

Pâquerette, coucou, ortie et cette fleur

Qui dans le franc parler de nos bergers reçoit

Un nom grossier, mais que nos pudiques fillettes

767 C. Blanc, « Exposition de Manchester (3e article) », *L'Artiste*, 21 juin 1857, p. 221. Cité par L Brogniez, in *Préraphaélisme et Symbolisme, op. cit.*, p. 30.

768 T. Gauthier, *Les Beaux-Arts en Europe en 1855*, Paris, Lévy Frères, 1855, p. 33-34.

769 F. Sabatier, *Miroirs de la musique*, tome II, éditions Fayard, 1995, p.75

770 Nous prendrons ici la traduction d'*Hamlet* de Shakespeare par Jules Derocquigny aux éditions Les Belles Lettres, Paris, 1936.

Nomment patte-de-loup⁷⁷¹. Là, elle s'agrippait
En voulant accrocher aux branches retombantes
Sa couronne de fleurs, quand un méchant rameau
Casse et la précipite avec ses gains trophées
Dans le ruisseau pleurant. Sa robe se déploie
Et la soutient sur l'eau telle qu'une sirène ;
Elle chantonne alors des brides de vieux airs,
Comme ne se rendant compte de sa détresse,
Ou comme un être qui serait trouvé là
Dans son propre élément. Mais ce ne fut pas long.
Ses vêtements enfin, lourds de ce qu'ils ont bu,
Entraînent la pauvre et son doux chant expire
En un vaseux trépas...



Figure 121 – *John-Everett Millais, La Mort d'Ophélie*, huile sur toile, 76,2 x 111,8, 1852, Londres, Tate Britain Gallery

⁷⁷¹ Bachelard explique que la patte-de-loup est le nom du lycoge vulgaire et que d'autres traducteurs donnent textuellement la désignation anglaise "doigts d'hommes morts", dont le sens phallique est clair.

L'Ophélie de Millais reproduit précisément cet instant dramatique. Cependant il ne s'agit aucunement d'une illustration littérale, mais d'évoquer l'état d'âme correspondant à la poésie tragique du moment. Et si « Ophélie, "photographie coloriée", devient prétexte à une transposition poétique où chaque détail de la toile laisse place à un mot, offrant au critique poète le loisir de se livrer à ces descriptions ornementales et compulsives »⁷⁷², c'est parce le moment choisi donne une justification à la technique employée, comme si « le sceau de la littérature, en l'occurrence un sujet emprunté à Shakespeare, était capable de légitimer les excès formels »⁷⁷³. La description du texte évacue donc le malaise du réalisme "optique", perçu comme obscène, de cette *Ophélie* photographique et justifie le détail et le motif. Mais l'audace technique de l'œuvre de Millais n'est pas à percevoir comme seule transposition picturale d'une œuvre littéraire. Si le texte littéraire est évacué, la toile n'en devient pas moins une image de silence qui témoigne de l'engagement et de la dénonciation de l'instabilité de la société moderne. « C'est le spectateur et non la vie, que l'art reflète » souligne plus tard Oscar Wilde dans *Le portrait de Dorian Gray*⁷⁷⁴, évoquant ainsi le rôle du spectateur qui, en phase avec l'univers symboliste, doit déchiffrer le symbole et creuser la surface et ne pas hésiter à mettre en péril ses convictions. Poétique et photographique, *L'Ophélie* de Millais s'avère un complexe associant imaginaire du malheur et esthétique de la mort. Elle sera ainsi convoquée tour à tour chez Edgar Allan Poe dans *Pour Annie*, Arthur Rimbaud dans *Délire II*, Mallarmé dans *Divagation* ou chez Jules Laforgue dans *Moralité Légendaire* et encore dans le roman-photos *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach. Tous ces ouvrages symbolistes diffusent une vision de l'eau mélancolique, de l'âme telle une onde stagnante, signe de souffrance et métaphore des larmes. Toutefois c'est sur l'impression de dissolution du corps d'Ophélie qu'il faut ici se pencher.

La substance corporelle d'Ophélie est dissoute à travers la fusion du vêtement et de l'eau. Le corps se fond dans le décor paysager de ruisseau au printemps, dans les précisions botaniques de Shakespeare entre les fleurs aquatiques et les broderies du vêtement. Cette œuvre incarne la matière du désespoir, le vêtement à l'image du monde rassemblé dans son eau. Ainsi le corps est liquéfié, comme fondu dans la matière qui rend la mort élémentaire et cette matière prend forme chez Millais dans le vêtement ondoyant d'Ophélie. Ce dernier lui donne le statut d'un corps motif, un corps orné qui incarne un néant substantiel, l'enveloppe prenant le pas sur le contenant.

L'excès de réalité de Millais oriente la lecture de cette œuvre vers l'onirisme. Pourtant c'est une image où l'importance du détail nous rapproche de l'expérience sensible. La minutie avec laquelle

772L. Brogniez, *Préraphaélisme et Symbolisme, Peinture littéraire et image poétique, op.cit.*, p. 27.

773Ibidem.

774O. Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*, Paris, Éditions le Livre de Poche, 1975, p.6.

la robe d'Ophélie est rendue est ce qui frappe le plus dans cet ensemble. Le tissu doré et piqué de brillance, froissé et mouillé se déploie dans l'eau, réverbère une lumière surnaturelle alors même qu'il entraîne inexorablement la jeune femme au fond des eaux profondes. C'est à travers lui qu'Ophélie prend une allure de sirène, et que son corps se transforme et se prépare à un sort funeste. Il fait d'elle, en ce sens, non plus un être humain mais une créature sublime de l'eau. Le vêtement d'Ophélie devient une seconde et nouvelle peau, qui la retient doucement à la vie tout en l'attirant vers le gouffre de la mort. Il fabrique à travers elle un écran de projection. Le drame ne se situe donc pas dans la mort d'Ophélie, elle semble d'ailleurs accepter sa mort avec sérénité, et le spectateur averti, ne l'ignore pas, puisque dès le début de la pièce, Hamlet annonce qu'Ophélie doit mourir pour les péchés d'autrui⁷⁷⁵. Elle s'apparente dès lors au miroir poli qui purifie l'âme de toutes les salissures terrestres et qui « reçoit dans sa pureté l'image de la beauté incorruptible »⁷⁷⁶. Le drame représenté est aussi celui du créateur, en vain se sert-il de la réalité comme écran. Cette appropriation d'Ophélie, qu'il s'agisse de Millais, de Redon ou aujourd'hui de Hunter, montre à quel point la détermination de la nature humaine est importante dans ce mythe moderne. Le psychisme créateur se livre à travers l'épisode dramatique que constitue la fin d'Ophélie. La mise en image du "suicide" capture le moment précis où s'achève le destin intime de la jeune femme. L'artiste se projette dans cette figure, qui est susceptible à elle seule de nous confronter à l'idée de la mort, le suicide étant littérairement « la mort la plus préparée, la plus apprêtée, la plus totale »⁷⁷⁷. Il ne s'agit donc pas d'un simple reflet mais d'un écran des représentations invitant l'âme du lecteur à participer à l'image et à accuser une transformation. S'abandonnant à sa destinée, Ophélie représente l'artiste victime de son art.

Ce corps vêtement devient donc un corps motif. Il la métamorphose en une noyée flottante qui continue à rêver. Ophélie se noie de larmes, sa robe est une mutation du corps envahi par les peines universelles. Elle est « vraiment une créature née pour mourir dans l'eau, elle y retrouve, comme le dit Shakespeare, "son propre élément". L'eau est l'élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie, et, dans les drames de la vie et de de la littérature, elle est l'élément de la mort sans orgueil ni vengeance »⁷⁷⁸. A travers l'eau, le corps d'Ophélie se transforme en miroir de spéculation et de considération, deux opérations hautement intellectuelles. Le spectateur doit y voir la vérité, la sincérité, le cœur et la conscience. L'ornementation excessive fait d'elle un tout, un astre réfléchissant et une figure révélatrice. Elle est la manifestation reflétant l'Intelligence créatrice. Elle

775« Voici la belle Ophélie ! Nymphé, en tes oraisons, souviens-toi de tous mes péchés ». W. Shakespeare, *Hamlet*, Acte III, scène 1, *op. cit.*

776Grégoire de Nysse cité par J. Chevalier in *Le dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 638.

777G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Édition José Corti, 2011, p. 96.

778Ibid., p. 98.

est la révélation de l'Identité et de la Différence. Dès lors, Ophélie symbolise « la succession des formes, la durée limitée et toujours changeante des êtres »⁷⁷⁹. Créature divine, elle transcende tout modèle humain pour devenir une icône. Malgré la richesse et l'application des détails dans l'œuvre nous pouvons affirmer qu'il n'y a aucun réalisme dans cette mort. Millais reproduit toute l'ambiguïté d'une image photographique. Une image réelle et si reconnaissable que le spectateur s'en émeut. Et s'il s'en émeut, c'est « parce que ce spectacle appartient à la nature imaginaire primitive »⁷⁸⁰. Les motifs des fleurs de pensées et de myosotis qui s'incrustent et se meuvent sur le corps renforcent l'idée que rien n'est figé. Ils soulignent le tragique et la poétique de l'image photographique : "ne m'oubliez pas".

C'est à travers ce même schéma que Gustave Moreau métisse motifs corporels et inventivité formelle dans son œuvre lorsqu'il déclare à Péladan : « d'années en année, j'ajoute des détails augmentatifs, suivant que l'Idée vient, à mes deux cents œuvres posthumes, car, je veux que mon art apparaisse tout à coup, et tout entier, un moment après ma mort »⁷⁸¹. Les relents ornementaux de ses Salomés, Sphinges et autres créatures mythiques ou bibliques divinisent le corps, à la fois décoratif, émotif et sensuel, lui confèrent la puissante intensité d'un corps-écran sur lequel vient se projeter l'assemblage de ses rêves et de ses fantasmes. Moreau est le peintre par excellence de Salomé⁷⁸² et il serait intéressant ici de comprendre ce que l'artiste souhaite exprimer à travers le corps de la belle et cruelle princesse byzantine. Les motifs qui habillent la nudité de *Salomé dansante* ou *Salomé tatouée* sont à l'image de Moreau et d'un désir de « rentrer un peu dans soi-même »⁷⁸³. A la différence d'Ophélie, symbole solaire qui retient la lumière et éclaire l'âme, Salomé est un symbole lunaire. Elle évolue dans le noir tout en étant phosphorescente. A travers d'innombrables jeux de miroirs se reflète la lumière blanche de l'astre lunaire. La sainte et la prostituée, loin de s'opposer cependant, renferment en leur corps de nombreux points communs.

779Dictionnaire des symboles, *op. cit.*, p. 636.

780Ibidem.

781 Sâr Peladan, "Gustave Moreau" *l'Ermitage*, janvier 1895, p.30, cité par Rodolphe Rapetti, *op. cit.*, p. 191.

782Salomé fait partie des femmes donneuses de mort. « Séductrice - elle charme par sa danse le roi Hérode -, elle ne tue pas d'elle-même Jean-Baptiste, mais exige sa tête en récompense de sa danse. En réalité, la femme vraiment fatale est plutôt sa mère Hérodiade, qui la manipule en lui soufflant sa demande. En effet, elle a épousé le roi Hérode, frère de son précédent mari, lui-même toujours vivant, et Jean-Baptiste, jusque là protégé du roi, n'a eu de cesse de rappeler celui-ci à la loi : "il ne t'es pas permis d'avoir la la femme de ton frère". C'est donc l'homme porte-parole de la loi que la femme hors-la-loi veut détruire pour son plaisir personnel.», in Camille Laurens, *Les fiancées du diable, enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, éditions du Toucan, 2011, p. 61.

783L.Capodiceci, *Gustave Moreau, Correspondance d'Italie*, Paris, Éditions Somogy, 2002, p. 104.

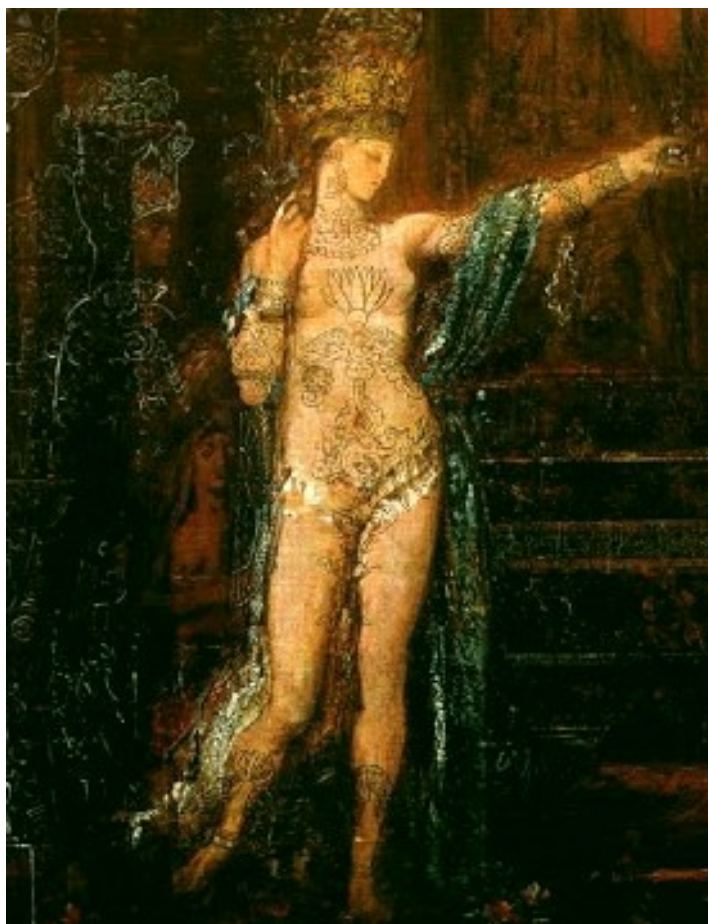


Figure 122 – Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode, dite "Salomé tatouée"*, détail, vers 1874 puis repris tardivement, huile sur toile, 92 x 60 cm, Paris, Musée Gustave Moreau.

Dans cette œuvre réalisée peu après la guerre de 1870, Moreau choisit de représenter la danse sacrée et fatale qui cause la mort de Jean-Baptiste. La danseuse est néanmoins immobile et silencieuse. Ces gestes « deviennent symboles, traduisent ses pensées »⁷⁸⁴. Les yeux fermés, lascive, étrangère au spectateur et à ce qui l'entoure, Salomé est solennelle. Hiératique dans sa danse au cœur d'une ambiance imaginaire, la princesse tatouée à l'encre de chine se transforme en idole. Ici, elle n'est pas la femme cruelle mais un éternel féminin aux potentialités négatives et positives. Elle est « la femme, dans son essence première, l'être inconscient, folle de l'inconnu, du mystère, éprise du mal, sous la forme de séduction perverse et diabolique. Rêve d'enfant, rêve des sens, rêve monstrueux, rêve mélancolique, rêves transportant l'esprit et l'âme dans le vague des espaces, dans le mystère de l'ombre »⁷⁸⁵.

La peinture de Gustave Moreau est introspective et littéraire comme en témoignent ses carnets et ses recherches. Sans cesse en tension entre un flux imaginaire et la recherche de soi, Salomé est

784M. J. A. Colombet, *Le symbolisme, le rêve...op. cit.*, p. 72.

785M. Praz, « Byzance », in *La chair, la mort et le diable, op. cit.*, p. 253

représentée ici au point culminant du drame, « à l'instant où sa portée morale acquiert la plus grande netteté »⁷⁸⁶. C'est à nouveau le moment le plus dramatique qui est représenté, appelant une lecture interprétative, dans la mesure où cette scène, purement imaginaire, est un ornement personnel que surajoute Moreau à l'épisode biblique. C'est à travers cette invention de l'artiste que « sont transgressées les règles de vraisemblance propres à la peinture d'histoire »⁷⁸⁷. L'effet d'inachèvement de *Salomé tatouée* est d'une importance capitale. Il correspond à l'abandon des règles de la peinture d'histoire au profit d'une représentation de l'univers mental et fictif de l'artiste. Chez Gustave Moreau « les figures sont ambiguës [...] les amants sont presque consanguins, les frères presque amants, les hommes ont des visages de vierges, les vierges des visages d'éphèbes ; les symboles du Bien et du Mal s'entremêlent et se confondent de manière équivoque. Il n'y a aucun contraste d'âge ni de sexe ni de type : le sens secret de cette peinture est l'inceste, la figure exaltée en est l'androgynie, le dernier mot en est stérilité »⁷⁸⁸. Moreau est donc un peintre de la figure asexuée. La Salomé de Moreau ne correspond en rien aux données du Nouveau Testament, cette femme reste « incompréhensible pour tous les écrivains qui n'ont jamais pu rendre l'inquiétante exaltation de la danseuse, la grandeur raffinée de l'assassine »⁷⁸⁹. Moreau campe une Salomé surhumaine, étrange, une figure hors du temps, hors des siècles. La manière dont il mélange les styles, du confus au fabuleux, manifeste la volonté de ne pas inscrire Salomé dans un espace-temps et une origine précis. L'artiste « laissa libre cours à son imagination, mariant à sa manière singulière des motifs issus d'horizons géographiques et historiques divers, différents modes d'expression. Malgré leur inachèvement, c'est avec ces tableaux qu'il réalisa les œuvres, les plus caractéristiques et les plus abouties du symbolisme »⁷⁹⁰. Sa façon d'inscrire des tatouages qui lui font une robe graphique et transparente, mélange des symboles de l'Inde, de l'Égypte, du Liban et de la Syrie et fait d'elle une déesse immortelle, une beauté maudite et une figure de la luxure. Entre ses seins est dessinée la fleur sacrée du grand lotus que Huysman dans *Des Esseintes*⁷⁹¹ ne savait s'il s'agissait d'un symbole phallique ou d'une allégorie de la fécondité ou bien du vase souillé, cause de tous les péchés et de tous les crimes. Salomé est l'insensible, celle qui tue et se prostitue et qui, en son être, renferme le sang, le sexe et le sacré. Moreau défie les tabous de l'art et de l'érotisme en incarnant Salomé et en saturant à la fois l'espace de la toile et l'espace du corps. Dans *Salomé dansant*, l'architecture « linéaire se poursuit sur le corps de la jeune femme, mais ici les lignes blanches se détachant sur le

786R. Rapetti, *op. cit.*, p. 46.

787Ibidem.

788M. Praz, *La chair, la mort et le diable*, *op. cit.*, p. 248.

789Ibid., p. 251.

790F. Tóth, « Vision et invention. L'atelier-laboratoire de Gustave Moreau », *op.cit.*, p.30.

791Des Esseintes est le personnage de *À rebours* (1884), roman avec lequel Huysmans se sépare du mouvement naturaliste pour prendre place auprès des décadents. J-K Huysman, *A rebours*, Paris, Gallimard, 1884 pour l'édition originale, 1977 pour la présente édition.

fond sombre deviennent noires à la surface de la peau nue de l'héroïne. Ce réseau ornemental délicat s'étend comme un filet entre l'espace pictural fictif et le plan du spectateur [...] cela permet de supposer que l'artiste a agi ici de manière délibérée »⁷⁹². L'artiste fait véritablement preuve d'innovation. Il glisse de la peinture traditionnelle au monde de l'abstraction⁷⁹³ dans une libération de l'imaginaire et des sentiments humains. Moreau élabore dès lors un nouveau langage formel constitué de palimpsestes et de superpositions. Salomé est en soi un chef d'œuvre d'écriture sensible et intellectuel, « dégager de la *mimesis*, la signification symbolique souligne aussi la portée littéraire désormais assignée à une image qui ne se résout plus à représenter ce que l'œil perçoit. La représentation théâtrale déployée en récit souligne la qualité d'écriture attachée à la pratique picturale »⁷⁹⁴. Elle devient à son tour une icône symboliste, un symbole idéal à travers un Orient fantaisiste qui tente de résoudre cette question « comment passer d'une mythologie à sujet unique, conventionnelle et littérale à une mythologie pléthorique, polysémique et subjective qui en devient presque la négation au nom d'une spiritualité chrétienne recomposée ? »⁷⁹⁵.

Salomé est une figure qui concilie l'éternel et le transitoire. Elle est à la fois l'épouvante et le remord. En cela elle devient une figure de la modernité. La modernité, a d'ailleurs écrit Baudelaire en 1885, « c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »⁷⁹⁶. De la danse funeste de Salomé se dégage une emprise qui touche au plus profond de nous-mêmes. Il ne s'agit plus d'une simple représentation. Le thème est un prétexte à restituer l'impression visuelle et l'expression de sentiments humains en misant sur le potentiel émotif de la couleur et de la forme. Les détails d'ornementation, décalqués ou relevés sur papier sont reportés directement sur la pâte picturale et prennent place à travers un ensemble de couleurs fondues, d'où l'effet de tension qui s'installe entre le flou et le précis qui piège le regard du spectateur dans une stratégie de séduction. Ils peuvent donc s'apparenter à des méandres de l'esprit du peintre lui-même. Ses recherches picturales affranchissent Salomé du sujet classique et en font une figure autonome. Méandres qui flottent sur le corps et l'envahissent jusqu'à le recouvrir. Une telle image est d'une très grande modernité et préfigure sans le savoir un certain Surréalisme et, « lorsque le peintre se définit comme "ouvrier assembleur de rêves"⁷⁹⁷, il emploie un terme technique étranger au domaine de l'art, puisqu'il fait référence au montage des différentes parties d'une

792 F. Tóth, « Vision et invention. L'atelier-laboratoire de Gustave Moreau », *op. cit.*, p. 33.

793 Le terme d'abstraction n'est pas lié à l'époque à la non-figuration mais évoque une distance prise avec la réalité pouvant atteindre divers degrés de représentation.

794 M. Draguet, *Le symbolisme en Belgique*, *op. cit.*, p. 97.

795 P. Maréchaux, « La traversée de significations : Gustave Moreau et l'interprétation des mythes anciens », in *Terre des Mythes, L'art de Gustave Moreau*, Catalogue d'exposition *op. cit.*, p. 55.

796 C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 20. Éditions originales Calmann Lévy, 1885.

797 G. Moreau, *Écrits sur l'art*, Fontfroide, Éditions de Peter Cooke, 2002, Vol. 1, p.118.

machine »⁷⁹⁸. Le corps de Salomé devient donc bien un support de projection, une auto-représentation. Le motif engendre un imaginaire spatial qui crée des créatures du rêve et du fantasme. Explorateur du monde des mystères intérieurs, Moreau rajoutera des motifs sur les corps de toiles plus anciennes. Ce faisant il fait du motif une projection de soi et du corps un écran qui réceptionne l'état mental. En incrustant de motifs la peau et la chair de Salomé ce sont des mots qu'il inscrit, des écritures significatives car comme l'affirmait Stéphane Mallarmé « à toute la nature apparentée, et se rapprochant ainsi de l'organisme dépositaire de la vie, le mot présente, dans ses voyelle et ses diphtongues, comme une chair, et dans ses consonnes comme une ossature délicate à disséquer »⁷⁹⁹. Moreau procède à une sorte de scarification, comme si l'esprit venait s'incruster sur la peau, la marquant pour en faire une créature nouvelle tirillée entre son corps et son esprit pour, finalement, hanter la toile de son corps-écran. Cette approche réunit l'artiste à sa figure mythique dans un lien androgyne à la quête d'un nouveau Moi qui laisse des cicatrices.

A travers ces exemples, où corps et décors se confondent, on entrevoit nettement les inquiétudes face à une époque dont les troubles ne font qu'empirer. En faisant du corps un espace de projection de leurs préoccupations, les symbolistes mettent la destinée humaine au centre des œuvres. Les corps-écran sur lesquels les symbolistes envisagent leur moi accueillent l'ornement en annulant les frontières entre réalité et illusion, planéité et profondeur. Ils créent par ce biais les chimères de la modernité affichant névrose, indolence et érotisme. Leurs corps-écran interrogent et brouillent la fonction identitaire en dénonçant la perte d'une identité artistique et d'une culture ancestrale. La peau redevient vêtement premier et primitif dans une réflexion sur l'origine et la destinée, la finalité étant de capturer l'essence d'un état particulier de l'âme dans la façon de rendre le corps.

- ***3. Le souvenir-écran : métamorphose et projection dans la photographie surréaliste.***

Le mythe moderne des surréalistes est capital « dans la mesure où il est symbolique, où il signifie l'aveu d'impuissance de la raison à faire saisir par la logique des mystères cosmogoniques, il procède par raisonnement analogique, rejoignant ainsi la pensée primitive et la quête surréaliste d'un décryptage universel et par sa forme et par son contenu »⁸⁰⁰. La réintégration du mythe chez les surréalistes se caractérise par la prise en compte de l'inconscient collectif à travers le déchiffrage

798R. Rapetti, *op.cit.*, p. 47.

799S. Mallarmé, *Les mots anglais*, 1878, p. 7, cité par Mario Praz in *La chair, la mort et le diable*, *op. cit.*, p. 372.

800G. Durozoi, B. Lecherbonnier, *Le surréalisme, essai*, 1962, p. 147, cité par J-P Clébert in *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Éditions Seuil, 1996, p. 395

d'un message universel tout en changeant les structures sociales et mentales par leur réadaptation. Le mythe devient un support de projection des passions moyennant des identités instables, fuyantes dans lesquelles se réalisent toutes les métamorphoses. Nous retrouvons la même volonté, chez les symbolistes comme chez les surréalistes, de réintroduire le mythe dans l'instant et de lui donner présence vive. La figure mythique prend ainsi forme à travers un souvenir-écran. Le mythe « comme l'inconscient, serait le témoin d'une préhistoire, d'une *arché*, sur ce qui aurait été les origines d'un peuple. Les mythes seraient "les souvenirs-écrans" d'un peuple »⁸⁰¹. La photographie surréaliste convoque ainsi la figure emblématique du Minotaure. Nous retrouvons également chez eux celle d'Ophélie et, parmi de nombreuses références à l'art de Moreau, celle de Salomé. La capacité suggestive de certaines photographies retient l'attention. Nous sommes forcés « d'y reconnaître les effets simultanés du déplacement et de la condensation – opérations mêmes de la formation des symboles – activement en œuvre dans le vif du réel »⁸⁰². Ainsi les effets d'éclairage sur la chair et l'intensité lumineuse des motifs projetés paraissent liquéfier et décomposer la matière corporelle, la transformant en des personnages fantasmagoriques au travers d'associations inconscientes. L'omniprésence du corps dans la photographie surréaliste témoigne d'une crise existentielle du sujet. Si le corps traité par les symbolistes avance le début d'une crise de la représentation dans laquelle l'artiste met en évidence la perte de sa relation au monde, chez les surréalistes, cette dimension prend une tournure plus extrême. Ce corps, selon Aurore Chestier :

« constitue le point d'ancrage de notre expérience au monde. En tant qu'espace expressif originaire et réceptacle de toutes les sensations, il est à la source de notre perception, de notre prise d'information sur le monde, et constitue, selon Merleau-Ponty, le diapason de toutes autres formes d'expression. Au fondement même du concept d'ipséité, il est également ce qui nous différencie d'autrui et nous permet de nous saisir en tant qu'ego. Dans la mesure où il définit notre rapport au monde, à autrui et à soi, il apparaît comme un référent socio-culturel incontournable »⁸⁰³.

Le corps devient donc le lieu de toutes les réalisations photographiques et l'espace de toutes les projections. Dès lors, les corps, transformés en héros et héroïnes légendaires semblent soucieux, tout comme chez les symbolistes, de traduire la dissolution du sujet. Man Ray réalise à ce titre une figure emblématique du surréalisme : le Minotaure. Par un jeu d'ombres et de lumières, il décapite

801J. Chenieux-Gendron, Y. Vadé, *Pensée mythique et surréalisme*, op. cit., p. 11.

802R. Krauss, *Explosante-fixe, photographie et surréalisme*, op. cit., p. 19.

803A. Chestier, « La mise en pièce du corps dans le théâtre contemporain », in *Le corps communiquant*, op. cit., p. 51.

la tête d'un torse humain. Le cadrage est réalisé afin de ne laisser place qu'à l'analogie avec un faciès animal. Le torse se transforme en une effigie taurine, les bras, levés et pliés vers l'arrière forment les cornes puissantes de la bête. L'ensemble nous offre une image formée dans l'inconscient, concrétisée consciemment par la tête du taureau.



Figure 123 – Man Ray, photographie, *Sans Titre*, 1933, collection particulière, Paris

La recherche du fantastique si cher aux symbolistes devient le point fort des revendications principales surréalistes. C'est le corps entier qui prend la forme d'un motif simple mais efficace puisque directement identifiable⁸⁰⁴.

Affichant un être ambigu, cette photographie incarne le conflit intérieur entre conscience et animalité, beauté et monstruosité. Le corps est un motif à part entière, la photographie abolit dès lors les catégories iconographiques formelles et opère un mélange des genres. En défiant les lois de la représentation rationnelle, les surréalistes font du corps humain un corps lumière dont les pouvoirs mythiques et surnaturels sont perceptibles grâce à la photographie. La projection de la

⁸⁰⁴Picasso produira une *Tête de taureau avec selle en cuir et guidon en métal* en 1942 par analogie formelle et assemblage.

pensée sur le corps photographié opère une manipulation des codes et fait du corps un écran sur lequel s'impriment les mutations et les métamorphoses, les inversions et les retournements. L'artiste surréaliste est un Thésée des temps modernes qui, ayant perdu son fil (la raison), déambule dans les méandres labyrinthiques de son esprit à la recherche du Minotaure⁸⁰⁵ qui incarne l'ultime création artistique. Dès lors entre en jeu un système de codification dans lequel mémoire et plaisir, inconscient et esthétique se côtoient pour désagréger la notion même de style que Gustave Moreau avait commencé à saper.

Brassaï utilise une stratégie similaire pour *Anatomies* révélant par une contre-plongée un corps nu et animal « car la lumière, qui plonge les hanches et les cuisses dans une obscurité faite d'ombres, de même que l'angle de vue qui fait disparaître la tête derrière le haut du torse et les épaules, se conjuguent pour donner l'image d'un animal inconnu : les seins protubérants suggèrent les touffes cornées du front, le torse et le bras lumineux tiennent lieu de visage et d'oreille »⁸⁰⁶.



Figure 124 – Brassai, *Nu*, photographie, 1933, publié dans le premier numéro de *Minotaure* en 1933 à Paris, édité par Albert Skira

805 « Le Minotaure est, dans la mythologie grecque, un monstre fabuleux possédant le corps d'un homme et la tête d'un taureau ou mi-homme et mi-taureau. Né des amours de Pasiphaé et d'un taureau blanc envoyé par Poséidon, il fut enfermé par le roi Minos dans le labyrinthe, situé au centre de la Crète, qui fut construit spécialement par Dédale afin qu'il ne puisse s'en échapper et que nul ne découvre son existence. Dans les textes anciens, le minotaure porte aussi le nom d'Astérios, ou Astérion, du nom du roi de Crète à qui Zeus avait confié Minos, fruit de son union avec Europe. Le Minotaure a finalement été tué par Thésée, le fils d'Égée, avec l'aide d'Ariane ». In, Wikipédia, Site de l'Encyclopédie Universelle Libre. [En ligne] : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Minotaure>. Consulté le 04 janvier 2014.

806 R. Krauss, *op. cit.*, p. 60

A travers la métaphore et l'analogie photographique, Brassai fait émerger de l'ombre le marbre d'une idole antique. Tout comme avec les symbolistes, le spectateur doit faire un effort participatif et solliciter son propre imaginaire. L'art de la suggestion, chez les surréalistes trouve avec la photographie, un terrain fécond, la perte du corps humain met à mal du même coup la foi en l'humanité et la conscience humaine. Dans l'enlèvement des corps rêvés et fantasmés, le mythe prend toute son importance, « le mythe tout autant que le fantasme et le rêve sont des structures symboliques : servant de cadre aux matériaux de l'imaginaire, ils assurent l'occultation de la "vérité" de "l'autre scène", celle de l'inconscient »⁸⁰⁷. Par le biais de telles attitudes, les surréalistes donnent la parole à des figures du songe et de l'impossible. Ainsi la noyade d'Ophélie s'apparente chez Jacques-André Boiffard⁸⁰⁸ et Man Ray, à un abandon ou un évanouissement. Le corps photographié à l'envers renvoie au basculement de la jeune femme vers la mort. Leur Ophélie mime une fausse immobilité cadavérique, qui pourrait évoquer le suicide. Ces photographies où la tête renversée fait référence à l'image renversée, se jouent du sens de l'image obligeant le spectateur à pencher la tête de 90° afin de stopper la chute mise en scène par la chevelure ondulante et mouvante. Les images peuvent se lire dans les deux sens. Les nombreux ouvrages où nous avons pu repérer ces photographies ne s'accordent pas sur le sens d'exposition. Quoi qu'il en soit, à l'envers ou à l'endroit nous pouvons y voir la référence au jeu entre le négatif et le positif de l'image photographique. Le visage impassible et les yeux clos renvoient au masque mortuaire que revêtirait une Ophélie théâtrale retirée de son cercueil liquide pour se figer dans un linceul ; les cheveux seuls rappelant le mouvement de l'eau.

807 J. Chenieux-Gendron, Y. Vadé, *Pensée mythique et surréalisme*, op. cit., p. 10.

808 Jacques-André Boiffard (1902-1961) : Médecin de formation, il participe de 1924 à 1929 au groupe surréaliste. Il devient l'assistant de Man Ray et c'est essentiellement comme photographe qu'il contribue aux activités de la centrale surréaliste. Il est notamment l'auteur de neuf des photographies qui illustrent le livre *Nadja* d'André Breton. Comme son maître, il ne dédaigne pas les multiples expérimentations, photogrammes et autres surimpressions. Il utilise à merveille, d'un point de vue surréaliste, la macrophotographie et le gros plan. Exclu en 1929, il est co-signataire du pamphlet *Un cadavre*. Il réalise le photomontage représentant un portrait de Breton en Christ aux yeux clos - il réutilise pour cela un photomaton qui a été publié préalablement dans le dernier numéro de la *Révolution surréaliste*. Il participe par la suite à la revue anti-surréaliste *Documents*, fondée par Georges Bataille, jusqu'à sa disparition en 1931. Il se consacre alors progressivement à la médecine et spécialement à la radiologie. In, photo-arago, site du portail de la photographie. [En ligne] : <http://www.photo-arago.fr/Explorer/Auteurs/B/BOIFFARD-Jacques-Andr%C3%A9>. Consulté le 06 janvier 2014.



Figure 125 – Man Ray, *Femme aux cheveux long, Jacobi*, photographie, 1929



Figure 126 – Jacques-André Boiffard, *Renée* photographie publiée dans *Documents*, n°8, 1930

Selon l'endroit ou l'envers de l'image la belle Ophélie paraît donc se transformer en cadavre ou en déesse tout comme était parvenu à le faire Millais. C'est à la fois une image du songe et de la raison. La figure ophélienne de Man Ray est tirée vers le haut par des fils invisibles ou plonge vers une fosse d'ombre dans une chute sans fin. Figure de mort ou emblème du rêve, elle est avec Boiffard, l'effigie d'une Ophélie flottante donnée par le sol flou que touchent les pieds. Les deux artistes se contentent de renverser l'image d'un corps allongé, la figure pend, instable, l'horizontalité du dormeur étant remplacée par une verticalité inhabituelle.

C'est néanmoins chez Raoul Ubac que nous retrouverons la figure la plus emblématique d'Ophélie, dans la mesure où l'eau a la même importance que chez Millais. Chez lui cependant, la morte n'est plus flottante dans les eaux mais semble comme échouée. L'eau, qui a englouti son corps, la rejette, dans une rêverie de la matière. L'importance donnée au mouvement de l'eau en fait un motif invasif, qui parasite le corps de la morte et l'espace de l'image. Comme retenue par des échelles de bois, la belle se métamorphose en figure aquatique, une sorte d'étoile des mers graphique. Le contraste dur des clairs-obscur et la surexposition nuit à une lecture précise de l'épreuve d'où son ambiguïté. Ce choix esthétique renforce la lecture d'une Ophélie qui se liquéfie pour ne plus faire qu'un avec le décor faisant définitivement d'elle un corps-écran, et annonce un an plus tard sa technique des *Nébuleuses*, qui, comme nous l'avons vu précédemment est la fusion par brûlage de la matière corporelle à la matière minérale.

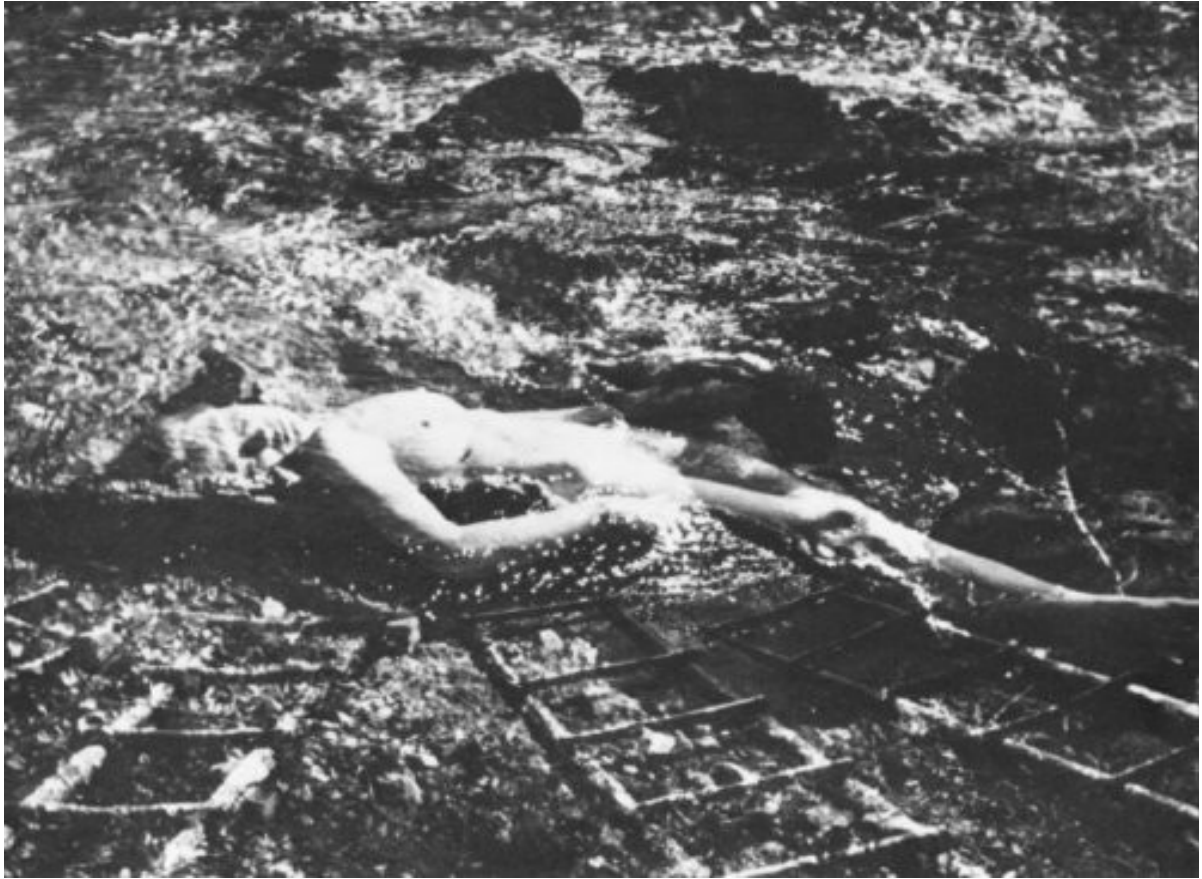


Figure 127 – Raoul Ubac, *Ophélie*, 1938, Galerie Adrien Maeght, Paris.

L'utilisation du motif et de la matière envahissant le corps pour le métamorphoser et le photographier est une caractéristique de la photographie surréaliste afin de fictionner le réel. Cela permet d'abolir « la différenciation entre naturel, culturel et fabriqué »⁸⁰⁹. Cette projection d'une rêverie de la matière sur le corps importe la photographie dans un registre différent, la transposition de l'image en un corps-image, du corps-motif en un corps écranique. Tout ce qui contribue à perturber l'ordre du regard sur les choses et donc le sens, la contre-plongée, la plongée, le gros plan, l'abolition du corps et de l'espace, l'étendue des temps de pose, tous ces éléments photographiques sont là pour déshumaniser le corps. Lui seul assume désormais à part entière le rôle de tête pensante pour refléter l'esprit dans tous ses états. Il incarne par le médium argentique l'image de révolution. En adoptant l'apparence des chimères, il témoigne de la possibilité de changer les modes de représentation tout en reflétant le désenchantement. Le corps photographique s'avère donc écran de projection et réceptacle des désillusions, à la fois témoignage de liberté et de résistance. Le corps ainsi transformé donne forme à l'idée dans l'acte photographique même. Dès lors, c'est un corps messenger.

⁸⁰⁹*Ibid.*, p. 91

A l'image de la *Salomé* de Moreau, les corps mis en scène par Man Ray se parent de motifs d'ombres et de lumières purement photographiques, se métamorphosent par anamorphose. Les projections mouvantes sur le corps nu font penser aux écritures dansantes et tatouées réalisées par Moreau. Le motif ainsi projeté du rideau veiné de bandes opaques épouse les formes de Kiki de Montparnasse⁸¹⁰, tout en brouillant la lisibilité de son corps, revêt le sens qu'il a pour les symbolistes, à savoir un élément d'ordre mental incitant à « agir » et à « fournir une justification de l'action »⁸¹¹.

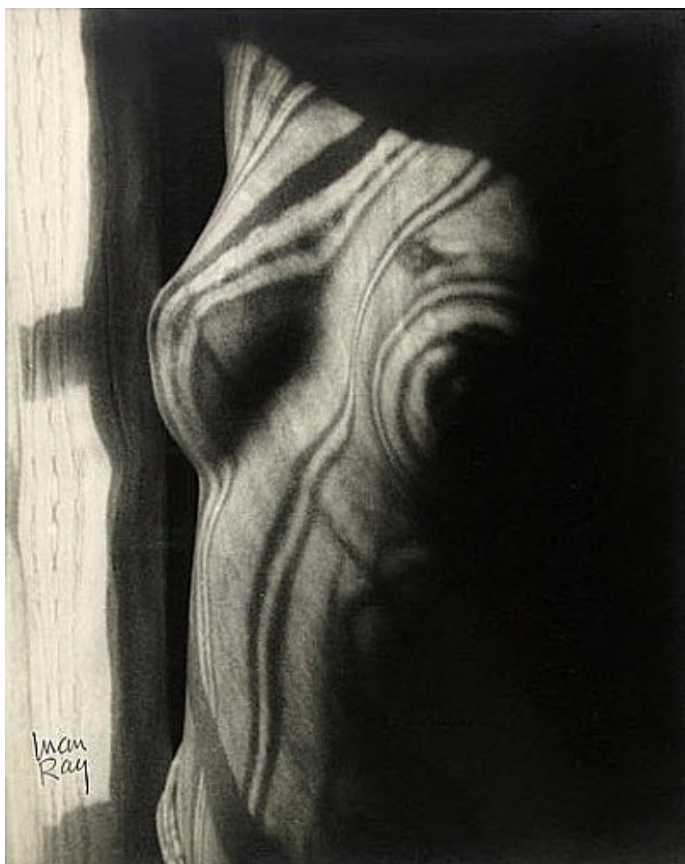


Figure 128 – Man Ray, *Torso*, image tirée du court-métrage *Le retour à la raison*, 1923, publiée dans *La révolution surréaliste* n°1, 1er décembre 1924

L'image du torse de Kiki, est extraite du premier court-métrage de trois minutes de Man Ray, *Le retour à la raison* réalisé en 1923 et constitue le seul élément visuel concret arrivant à la fin du film. Cette inscription « de l'espace sur le corps, cette opération par laquelle le sujet voyant est défini

810 Kiki de Montparnasse ou Kiki, née Alice Ernestine Prin (1901-1953), surnommée « la Reine de Montparnasse », fut modèle, muse et amante d'artistes célèbres, mais également chanteuse, danseuse, gérante de cabaret, peintre et actrice de cinéma et anima le quartier Montparnasse durant l'entre-deux-guerres. C'est en 1921 qu'elle devient la compagne et la muse de Man Ray.

811 *TLF*. Site du Trésor de la Langue Française. [en ligne] :<http://atilf.atilf.fr/> . Voir "motif". Consulté le 29 décembre 2013.

comme une projection, un étant-vu »⁸¹², correspond au raisonnement de Caillois sur la subjectivité de la vision. Ainsi à travers l'œuvre photographique, la vision « s'engouffre dans les projections imaginaires »⁸¹³.

Chez les surréalistes, la forme se fait particulièrement graphique, non plus seulement sinueuse. La photographie réalise une métamorphose du corps qui le rapproche d'un corps en action et d'un corps en mouvement saccadé dans l'espace. Les nouvelles *Salomé* surréalistes sont le fruit de la pensée de la matière et de la lumière et interrogent le réel et ses représentations. Le photographe projette une fois de plus un état mental, qui déclenche du mouvement et leste d'une impulsion scopique l'image. C'est ainsi que le réel et la nature fournissent à l'image photographique un point de départ pour parvenir à une déformation fantastique du sujet pour en faire un corps morceau et morcelé. Il forme dès lors une figure autonome, un corps-architecture, gravé ou sculpté par la lumière, le mettant paradoxalement en mouvement.

Le corps-écran est une raison d'agir, de ressentir, il est l'intention et la cause, le sujet et le prétexte. L'objectif symboliste et surréaliste est donc bien à travers le motif et la matière de mettre en valeur le corps. Ce dernier devient réceptacle de l'action et le motif photographié l'écho des méandres de la réflexion : le tout compose une mythologie individuelle, une architecture de médiation, un corps communiquant. A travers cette réactivation de la légende, les surréalistes ne construisent pas un mythe nouveau sur un mythe préexistant mais fondent une pensée mythique. Le motif projeté véhicule une prise de conscience du moi, un "retour à la raison" que les surréalistes affirment comme « arme principale de la conscience du moi »⁸¹⁴ et qui conduit par là même « à s'inquiéter des caractères véritables de la réalité »⁸¹⁵.

• 4. *Nouveau langage corporel et mythe dans la photographie contemporaine*

La photographie contemporaine renoue avec la volonté symboliste de redonner aux mythologies une valeur collective, impliquant nécessairement une représentation personnelle « investie par un individu moderne qui se constitue en sujet et en figure de ces récits »⁸¹⁶. Cette résurgence montre,

812 R. Krauss, « Corpus Delicti », in *Explosante-fixe*, *op. cit.*, p. 78.

813 L. Jenny, *Roger Caillois : esthétique généralisée ou esthétique fantôme ?*, Université de Genève, 1992, numéro 85. in *Persée* revue, le site des revues scientifiques, Ministère de l'enseignement et de la recherche. Lyon, 2005-2014. [En ligne] : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047. Consulté le 13 janvier 2014.

814 Pierre Mabillet cité par Q. Bajac, in *la subversion des images*, « Anatomie de l'image », *op. cit.*, p. 356.

815 *Ibidem*.

816 M. Nachtergaele, *Esthétique des mythologies individuelles. Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, 14 novembre 2011, p. 15. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.youscribe.com/catalogue/rapports-et-theses/savoirs/sciences-humaines-et-sociales/esthetique-des-mythologies-individuelles-le-dispositif-photographique->

une fois de plus, le besoin de valoriser la subjectivité de l'individu et de témoigner de la singularité des expériences vécues au quotidien. La naissance de l'homme photographique s'accomplit dans une expérience du réel vécu et imaginé et le renouvellement de la figure mythique, peut se lire comme l'approche de l'impact psychologique de la déconstruction et de la dissolution de l'individu dans la société. Ce que réussit la photographie contemporaine, et que les symbolistes étaient parvenus à mettre en avant avec beaucoup de talent, c'est de mettre en œuvre, en recourant aux corps-écran, une légende du moi constituant une mythologie moderne et individuelle dialoguant avec des formes mythiques plus anciennes. Cette démarche photographique favorise la création d'un nouveau langage corporel, interrogeant la sphère identitaire. La photographie contemporaine témoigne de ce que le corps peut subir et dominer. Ce dernier appartient dès lors à un monde surhumain⁸¹⁷ en même temps qu'il tente de se rapprocher de l'expérience quotidienne des hommes. Le mythe est alors conçu comme un message qu'il faut interpréter, un récit « dont la forme seule [est] étrange et qui [contient] en réalité un sens et une histoire accessibles à chacun »⁸¹⁸. Le corps, devenu écran de projection photographique, se montre fragmenté, éclaté. Interrogé, il s'avère lieu de passage où s'interprète de multiples réalités. Ce corps-écran absorbe l'existence, le corps sort du corps, il l'excède, se fait caméléon. Sa prédominance dans la photographie actuelle concrétise un désir d'utiliser ce dernier comme un médium, mettant à l'épreuve les limites de l'œuvre et les limites de notre perception. Il hante les œuvres contemporaines et sa conversion oblige les photographes à repenser les rapports à celui-ci. Le photographe plasticien se donne pour mission de créer son référent-corps, lequel se matérialise en œuvre photographique, menant à la perte des repères de la définition identitaire.

Aujourd'hui, l'image-corps atteste de l'évolution de l'idée symboliste de faire corps avec l'œuvre. Le corps est en soi écran, et devient surface disponible pour la montée de l'image. Enveloppé de la sorte, il explore concrètement des rencontres inexplorées. Sur le mouvement externe de l'enveloppe corporelle se calque le mouvement interne de la démarche du photographe. Le corps-motif saisit alors la quintessence d'une obsession des plus intimes. Il est surface graphique, mémoire et archivage tout à la fois. Ainsi « comme résultat du corps vécu, la chair n'est pas naturelle, elle dépend des incorporations inconscientes des postures, positions, statuts et normes corporels qui voudraient nous déterminer à occuper des fonctions et rôles précis »⁸¹⁹.

De nombreuses photographies plasticiennes témoignent de mutations corporelles. Si exister ne suffit

1557673. Consulté le 13 janvier 2014.

817 D'une manière qui dépasse les normes humaines.

818J. Lacarrière, *Au cœur des mythologies*, op. cit., p. 207.

819B. Andrieu, « Communiquer son intime corporel ? », in *Le corps communiquant, Le XXIe siècle, civilisation du corps ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 133

plus pour être pris en compte dans la société, il faut de nouveau s'enraciner dans le monde, se "sentir" au sens littéral du terme, être au monde et prouver sa présence. La peau, enveloppe corporelle, peut symboliser l'enveloppe du monde lui-même. Ainsi, la marquer et la transformer sont autant de symboles du mal-être au monde. La peau, à l'image de la terre – celle qui dans les mythes nous a conçus et aujourd'hui se déchire – se transforme, s'autodétruit. En reconsidérant le corps au filtre des mythes, la photographie reflète « notre terrible et évidente singularité et en même temps [...] notre appartenance à l'humaine et souffrante condition »⁸²⁰. Du motif qui s'empare du corps sourd une douleur inscrite dans la chair, sorte de stigmates temporaires par où l'esthétique vient se mettre au service de l'émotion.

Ophélie et *Salomé* sont une fois de plus des figures tutélaires, rénovées cette fois-ci par la photographie actuelle. Sous forme de récit photographique ou de tableau-photographique les photographes créent un univers autonome. Le choix de l'instant dramatique y est primordial. Le spectateur doit pouvoir être capable d'identifier immédiatement et culturellement les tenants et les aboutissants du récit visuel. A travers ce type de production, « il est intéressant de noter que cette démarche qui consiste à concentrer toutes les énergies en vue de la réalisation d'une seule image contribue à remettre en question le mythe du photographe solitaire [...] Il n'est plus l'unique créateur de l'œuvre mais davantage l'orchestrateur »⁸²¹. Tom Hunter, photographe plasticien londonien, dans la série intitulée *The way home* (2000), rend hommage à *Ophélie* de Millais en photographiant une Ophélie moderne, suscitée par un fait divers, la noyade d'une jeune femme rentrant d'une soirée. Nous retrouvons la richesse des couleurs, la luminosité, le motif de l'eau et de la nature profuse. La mise en scène est à l'image de la mort d'une jeunesse. Ainsi, le fait de reprendre des thèmes narratifs du passé pour illustrer des sujets contemporains montre bien « que le degré de symbolisme et d'intérêt pour la culture est aujourd'hui le même que dans les siècles passés. Il confirme le rôle de l'art en tant que chroniqueur des fables d'une époque »⁸²². Hunter immortalise par l'image photographique un drame quotidien. La banalité de l'événement permet de réactualiser l'archétype du thème, il l'entretient et le maintient présent et reconnaissable. La figure légendaire d'Ophélie adhère au corps comme une seconde peau et conte sa fin intime.

820N. Denoit, « Le "corps artiste" de la scène contemporaine : un corps mutant, un corps "otage" », *Ibid.*, p. 185.

821C. Cotton, *La photographie dans l'art contemporain*, op. cit., p. 51

822Ibid., p. 55.



Figure 129 – Tom Hunter, *The way home*, 2000, cibachrome Collection Heather et Tony Podesta

La volonté d'inscrire le mythe dans un fait divers, de l'associer à une réalité tangible et ordinaire sublime la fin d'une anonyme. Le banal accède ainsi à l'extraordinaire et à l'exception artistique et revêt la dignité d'un sujet emblématique. En reprenant le mythe, la photographie joue le rôle de révélateur. Elle recrée du récit et sert de relais aux drames du quotidien, ainsi la défunte rejoint la communauté des héroïnes mythiques. Entre « faits divers et mythologie, l'écart est tenu puisque bien souvent, l'un procède de l'autre. Le fait divers incarne une forme de récit populaire, à la fois anecdotique et d'exception [...] Cette forme narrative courte et contingente correspond, et c'est également le postulat de Mircea Eliade, à une reconfiguration narrative propre à un temps qui se détourne des grandes croyances »⁸²³. La recherche de connexions entre quotidien et mythologie tente, avec la photographie, de distinguer l'individu de la masse et de restaurer une identité culturelle intemporelle à travers le retour aux sources. Le titre *The way home* (*Le chemin du retour*) revêt en ce sens une double signification. Il illustre le fait divers en même temps qu'un hommage à un mythe, source d'inspiration depuis des siècles.

Les victimes et les faibles, les accidentés et les suicidés, au travers d'une mort esthétisée, poétisée, sont alors les figures d'une scène nimbée de beauté tragique. La morte accède à l'apaisement d'Ophélie, libérée de la mélancolie. De la sorte, l'image du film dramatique *Mélancholia* de Lars

823M. Nachtergaele, *Esthétique des mythologies individuelles. Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, op. cit., p. 231.

Von Trier réalisé en 2011 rendait elle aussi hommage à Millais et au drame shakespearien en changeant le point de vue et l'angle de vision.



Figure 130 – Affiche du film *Melancholia*, Lars Von Trier, 2006

Ce faisant, le réalisateur se saisit de la figure mythique en tant que source d'inspiration en même temps qu'il évoque la fin d'un monde puisqu'au passage de la planète *Mélancholia* la terre explosera. La Justine-Ophélie du film accepte cette mort, elle est la double allégorie de la planète *Mélancholia* et de l'incarnation d'*Ophélie*.

Cette dernière, ici en robe de mariée avait par ailleurs été reprise en 2006 par le photographe plasticien réunionnais Vivien Racault, pour exprimer la beauté et la mort, l'émerveillement et la peur en convoquant un monde originel et un imaginaire mythique et fantasmatique.



Figure 131 – Vivien Racault, *Le corps*, "Les séries mystère", 150 x 10 cm, photoméda, 2006

La jeunesse d'Ophélie est une promesse d'avenir engloutie par les eaux, le suicide d'une beauté qui refuse le passage au monde adulte et qui préfère se perdre dans l'inconscience incarnée par les flots. Une fois encore, le vêtement à une importance capitale. La robe de mariée manifeste ici le refus d'appartenir à un autre, de se ranger dans la société et la volonté de s'abîmer plus encore dans une situation inextricable comme l'indique la profusion végétale.

De même la photographe américaine Connie Imboden réalise des portraits ophéliens qui ne sont pas sans rappeler les *Ophélie*s surréalistes du point de vue du cadrage et de l'utilisation de l'ombre et de la lumière. Les branchages tortueux qui se reflètent à la surface de l'eau calme habillent Ophélie d'une chevelure et d'un vêtement.



Figure 132 – Connie Imboden, *Will*, 43 x 37,5 cm Bibliothèque nationale de France, 1987.

Son *Ophélie* qu'elle nomme *Will* peut faire référence à William Shakespeare. La voici qui s'enfonce dans l'eau au point de se fondre en une ombre de la nature qui l'entoure. Reflet et motif se superposent dans l'image photographique pour forger une image poétique de la réflexion sur soi. Ophélie reflète ainsi le drame intime de la société et le tragique de la condition humaine. Les formes malléables qu'entraîne l'eau évoquent l'imprévisibilité de la mutation, « Les apparences se font et se défont, les visages immergés se déforment, se dédoublent, se réduisent à des bouches sans

contexte ou des profils déstructurés, des excroissances végétales poussent hors de la chair »⁸²⁴. Ophélie est un passage de la forme vers l'informe et se métamorphose en une créature onirique du sentiment et de la pensée, une manifestation visible de l'intériorité.

Ophélie n'est pas la seule femme de légende à inspirer les artistes contemporains. Après s'être attachés à cette figure douce et tragique, les photographes se penchent sur la figure cruelle et séductrice de Salomé et de ses scarifications. Le principe de fondre la figure jusqu'à ce que corps et décors fassent corps, par le biais de la projection de motifs, est à l'image de la révolte de Salomé. Dans la danse macabre, les corps-écran se font et se défont. Si la figure de Salomé est réapparue dans les années 1970 afin d'interroger les limites de l'image par l'effet optique et visuel, elle revient aujourd'hui à travers une poésie symboliste très forte. Des photographes tels que Alain Fleischer ou encore Holger Trülzsch se sont particulièrement attachés à cette image de Salomé.

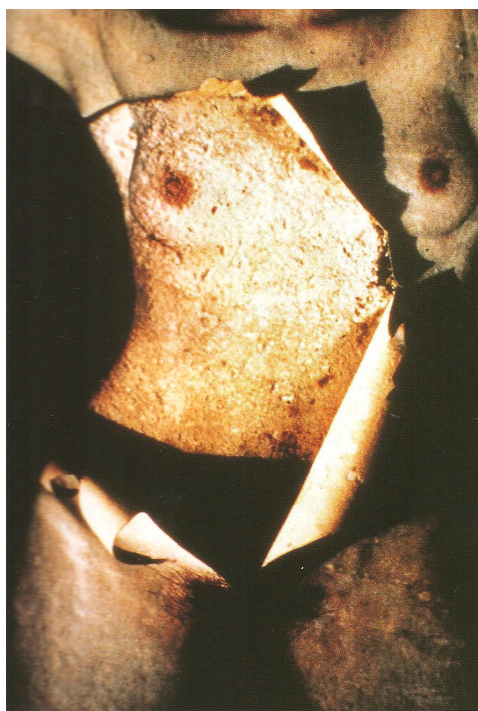


Figure 133 – Alain Fleischer, *Corps-écran*, 1970.

Photographe, plasticien et cinéaste, Alain Fleischer réalise autour de 1970, des Corps-Écrans qui témoignent de la disparition de l'individualité dans l'environnement. Les Corps-Écrans constituent une dissolution de la personnalité mais représentent néanmoins des corps de mémoire, « le corps comme surface d'inscription des traces de traumatismes et de plaisirs excessifs, le corps à travers

824C. Imboden, *Will*, BNF, Site de la bibliothèque Nationale de France. Département des estampes et de la photographie. Don de l'artiste n° 91-189. 1987. [En ligne] : <http://expositions.bnf.fr/portraits/grand/130.htm>. Consulté le 19 février 2014.

lequel parle l'inconscient [...] Quand nous pénétrons dans le sanctuaire le plus intime du sujet, dans le cœur même de son inconscient, ce que nous trouvons ici est la surface pure d'un écran fantasmatique »⁸²⁵. Fleischer interroge les fables et les pouvoirs de la photographie, utilise la peau comme surface réfléchissante des méandres de la mémoire tout comme Gustave Moreau se servait de la peau de Salomé pour exprimer ses pensées intérieures. Le photographe agit à la première personne et incarne avec la photographie le corps d'une héroïne de roman-fiction, une héroïne mythique et autobiographique. Pour lui la photographie « "est un vêtement qui dénude, un moule qui exhibe, un voile qui dévoile et révèle par contact. Une peau qui fait image et une image peau" [...] Dans la photo, il y a "du" corps et "de" la chose : sa peau »⁸²⁶.

La peau, à l'image de Salomé, est traitée comme un support sensible d'enregistrement. Elle accueille et réfléchit l'impression, la projection ; image de sa propre image, telle une carte mémoire. La prééminence du corps, en soi être de peau entretiendrait à l'image de *l'Apparition*, une ambiguïté « entre la mélancolie de la disparition, et la jouissance de l'icône fabriquée »⁸²⁷. Aussi la réactualisation d'un corps mythique correspond-elle à une photographie de la réécriture, faisant son miel des restes d'images antérieures, et cherche à interpeller le spectateur par les lambeaux de notre mémoire collective et individuelle.

La photographe Marlo Broekmans réalise en 2005 une série photographique couleur intitulée *Panorama's and scenes* dans laquelle, une fois encore, s'affichent des corps lumières, des corps écraniques. Il est difficile de ne pas voir dans *Meeting with the ange* la référence à Moreau. Si la figure se voit attribuer le nom d'un ange, son corps figé danse à travers les motifs ondulants. Les couleurs rappellent sans l'ombre d'un doute la technique picturale du peintre. « Ce corps est donc partagé entre une plénitude lumineuse, intemporelle, et la fragmentation de l'événement. Rêve, évocation mythologique, liberté intemporelle du dessin – tout cela dit l'utopie d'un temps suspendu, et la cruauté pressentie d'une rechute »⁸²⁸. Nous sommes confrontés à la puissance d'une photographie morcelée, d'un corps imaginaire et imaginé, un corps universel exprimant une mythologie individuelle. L'identité d'une femme au visage de marbre semble se désagréger dans l'environnement. L'image du corps fusionne avec l'environnement de la figure, l'ambiance insaisissable du mythe et de la poésie.

825 S. Žižek, *op. cit.*, p. 118

826 A. Fleischer, *La pornographie, une idée fixe de la photographie*, Paris, La Musardine, 2000, p. 17. Cité par Philippe Dagen, « Les fables de la photographie », in *Alain Fleischer, La vitesse d'évasion*, Paris, Éditions Léo Scheer, M.E.P, Éditions du Centre Pompidou, 2003, p. 101.

827 R. Durand, *La part de l'ombre, essai sur l'expérience photographique 1*, Paris, Éditions de la Différence, 2006, p. 21.

828 *Ibid.*, p. 117.



Figure 134 - Marlo Broekman, *Meeting with the ange*, série "Panorama's and scenes", 2007.

Dans la photographie récente, se fait jour une utilisation de plus en plus complexe de l'image corporelle. Sur de tels corps viennent se greffer les préoccupations d'ordre social. De nombreuses photographies plasticiennes témoignent par exemples des mutations corporelles. Le mythe est alors un facteur constitutif de cette recherche. A travers la photographie, la peau se mue en une enveloppe symbolique du monde lui-même et constitue de plus en plus une métaphore de la pensée. L'impression poétique d'une rechute de l'humanité, nous amène inévitablement à questionner le regard photographique. C'est sur la vision pétrifiante de Méduse et de sa tragique condition qu'il faut maintenant s'interroger.

B) *La vision pétrifiante ou le tragique de l'irréversible.*

• 1. *Le regard photographique de Méduse*

Le pouvoir de la vision de Méduse⁸²⁹ est insupportable à l'œil humain. Elle est la mort en un clin d'œil. Elle est tout entière liée au regard, « emblème des puissances de la vue, elle pourrait être, dans une autre religion que la notre, la sainte patronne des artistes »⁸³⁰. Elle cristallise en elle toute l'ambiguïté du regard-photographique. Les symbolistes lui vouent un culte très prégnant. A défaut de pouvoir photographier un être à l'aspect double, ils proposent un visage-masque ou un visage masqué et font de la Gorgone un symbole photographique. Ainsi, la photographie a ceci de commun avec le masque de Méduse d'être « plus qu'une expérience du tragique, c'est l'expérience tragique de l'irréversible »⁸³¹. Une telle irréversibilité, continue l'historien de l'art Jean Clair, « peut avoir des conséquences dramatiques : en effet, le sujet photographié risque d'être irréversiblement métamorphosé en image, en objet et en chose — dans l'approche domestique comme dans la mise en œuvre esthétique ; dans les cas extrêmes, pour le sujet photographiant ou le sujet qui regarde des photos, cette irréversibilité prend la figure de la psychose ; la photographie peut alors alimenter la coupure irréversible d'un sujet par rapport au monde plutôt qu'être la condition de son approche »⁸³². Méduse a pour capacité d'immobiliser des aspects du monde et d'en détacher des fragments. Ainsi son regard agit photographiquement, en représentant le monde et en rassemblant les représentations. La photographie, l'image argentique, son négatif et son épreuve sont Méduse.

Nous nous contemplons dans les yeux de Méduse et nous laissons absorber. Nous sommes à l'intérieur de la projection "écranique" de nous-même. De son regard Méduse nous happe et nous transforme. Elle distille en nous un malaise et sème l'angoisse dans nos représentations en nous confrontant à l'implacable, à l'incertain, à l'effroi. Elle nous méduse. En cela, son regard s'apparente à la technique de l'image. Elle dénonce directement une certaine folie du voir en provoquant un terrible face à face avec nous-même. L'incroyable Méduse de Von Stuck illustre à la perfection ce propos.

829Méduse (en grec ancien Μέδουσα / *Médousa*, de μέδω / *médô*, « commander, régner »), appelée aussi Gorgo, est, dans la mythologie grecque, l'une des trois Gorgones (avec ses sœurs Euryale et Sténo), dont elle est la seule à être mortelle. Petite-fille de l'union de la Terre (Gaïa) et de l'Océan (Pontos), elle appartient aux divinités primordiales, tout comme ses cousines, la Chimère et l'Hydre de Lerne, qui, elles aussi, avaient des traits associés à l'image du serpent et ont été détruites par des héros. Sa chevelure est entrelacée de serpents. Son visage a le pouvoir de pétrifier tout mortel qui le regarde. Après avoir été décapitée par Persée, son masque (*gorgonéion*) est remis à Athéna qui le fixe sur son bouclier. La représentation du gorgonéion sera longtemps utilisée comme une protection contre le mauvais œil.

830J. Clair, *Méduse, contribution à une anthropologie des arts visuels*, Paris, Gallimard, 1989, p. 11

831Ibidem.

832F.Soulages, *op. cit.*, p. 127



Figure 135 – Franz Von Stuck, *Médusa*, pierre noire, 1892, Munich

L'expression statique et outrancière que peut prendre le masque de Méduse nous confronte à une présence insupportable et déstabilisante, un faux semblant. Le symboliste Jean Lorrain rédige en 1900 *Histoires de Masques*. Le masque, écrit-il, c'est « la galanterie assaisonnée de macabre relevée, qui sait ? D'une pointe d'ignoble et d'un goût de sang ; car où finira l'aventure ? »⁸³³. L'image des yeux exorbités de la Méduse chez les symbolistes est récurrente. Masque de la justice et de la dénonciation, elle est à l'image de la photographie, victime et bourreau de l'illusion et de la désillusion dressant devant nos yeux un écran de passage subversif. Ce double aspect produit « aussi bien la subversion de la typologie iconographique qu'il déjoue l'apparence sensible en supprimant le naturel de l'expression »⁸³⁴. Le visage de Méduse se retrouve ainsi déformé, ensorcelant et fatal. La mort ne cesse de revêtir le visage du vivant. Méduse chez les symbolistes joue un rôle essentiel à l'intérieur de la société. Nous voyons en elle comme dans l'image photographique le reflet de notre propre destinée. Elle affiche les contours d'un visage de mort qui « s'impriment pour ainsi dire dans l'esprit de celui qui le regarde et le transforment aussitôt en pierre »⁸³⁵. Défiance vis-à-vis de la norme, elle hante l'imaginaire du corps photographique à cette époque. Le symboliste Villiers de L'Isle Adam écrit à ce sujet que « L'art seul qui efface et délivre, c'est le photographique, c'est l'art de l'empreinte mimétique hyperboliquement exaltée jusqu'à la perfection illusionniste »⁸³⁶. La figure photographique de Méduse oblige ainsi le spectateur à voir l'épreuve

833J. Lorrain, *Histoires de Masques*, Toulouse, Éditions Ombres, 2006 pour la présente édition, p. 16. Édition originale Ollendorf, Paris, 1900.

834R. Rapetti, *op. cit.*, p. 78.

835J. Graves, « Des images d'une inquiétante étrangeté », in *L'ange du bizarre, le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, *op. cit.*, p. 41.

836Villiers de L'Isle Adam est cité ici par Jérôme Thélot, in *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF,

d'une vérité de soi. Plus de mise à distance donc, sinon l'obligation pour lui d'endosser le rôle d'une victime-témoin saisie dans l'inquiétant pouvoir des jeux de regards. Il faut donc se méfier de l'authenticité de la photographie de la même manière qu'il faut éviter le regard hypnotique de Méduse. Toutefois, que représente Méduse pour les symbolistes ? Il semble que cette dernière incarne l'énigme de la condition humaine. La condition humaine « est une notion indispensable pour comprendre le rôle actif de notre connaissance du monde [...] Toutes les rêveries constructives – et il n'est rien de plus essentiellement constructeur que la rêverie de puissance – s'animent dans l'espérance d'une adversité surmontée, dans la vision d'un adversaire vaincu »⁸³⁷. A la fois adversité et adversaire, le visage photographique de Méduse, dans les œuvres symbolistes pétrifie le spectateur, pour le mettre face à une terrible vérité : celle d'être un témoin silencieux et inactif face au tragique méduséen. Méduse accuse et Méduse dénonce. Elle est le visage de l'artiste exaspéré par son époque, en lutte pour conquérir un élément parfaitement étranger à sa nature, soit, une société de plus en plus capitaliste. Le regard de Méduse réveille et glace les angoisses corollaires d'une société qui contraint le sujet à entrer dans la norme. C'est une peur à surmonter, un saut dans l'inconnu. Les nombreuses représentations montrant Méduse dans les eaux déchaînées en témoignent, ainsi celles dépeintes par Lucien Lévy Dhurmer, le visage émergeant d'une vague furieuse.

2003, p. 103.

837G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 181-182.

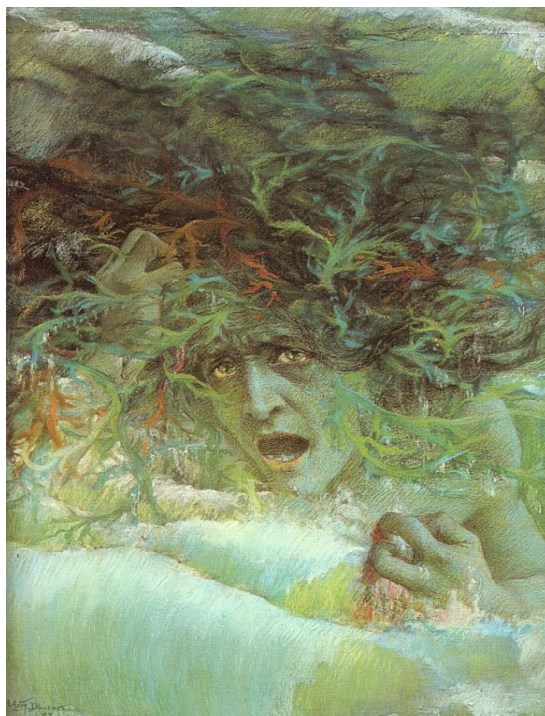


Figure 136 - Lucien Lévy-Dhurmer, Méduse ou Vague furieuse, pastel et fusain sur papier contrecollé sur carton, 5,9 x 4 m, 1897, Paris, Musée d'Orsay

Le motif et la couleur contaminent la face qui devient verdâtre. Les cheveux s'agglutinent en un amas d'algues et de coraux. Méduse est une figure de l'eau violente. C'est une lutte contre soi-même et une colère envers un monde en marche épuisant, un symbole de fureur et de rage, une figure de l'artiste qui nage à contre-courant. Dès lors à travers Méduse, l'artiste se place en victime et en témoin de son temps.

Le visage de Méduse se superpose à celui de l'artiste, et offre souvent un portrait androgyne absorbant le regard. La transposition dans le photographique a une signification similaire et joue « dans cette rêverie un rôle fondamental : c'est la comparaison et la superposition d'un portrait photographique à un autre qui valident le postulat d'une puissance révélatrice de l'image [...] Il (le photographique) est posé comme méthode d'investigation et comme preuve de l'absolu : de l'intériorité qui se dérobe, de l'être retranché [...] *La convocation de l'absolu par la superposition des portraits donne l'absolu photographique* »⁸³⁸.

Tout serait une histoire d'orgueil. Méduse, une fois la tête décapitée, adopte un visage-masque placé par Athéna sur son bouclier dans une volonté de défense. Elle est le visage de l'appareil photographique et celui de l'image, témoin et dénonciatrice. Elle est un objet, un masque, une face fardée sous laquelle nous voyons les morts qui transforme et métamorphose le visage, trouble le

⁸³⁸*Ibid.*, p. 96

regard du spectateur, « la radicalisation que connaît le romantisme noir à la fin du XIX^e siècle se traduit ainsi en premier lieu par le rapport physique impérieux qu'instaure l'œuvre avec le corps du spectateur : ce n'est pas seulement l'assurance de notre raison qui est ébranlée, c'est notre intégrité physique qui est directement visée »⁸³⁹. Ainsi sous une allégorie symbolique, le masque de Méduse désigne son assassin chez Gustave Moreau qui jette à nos yeux la figure androgyne d'une femme masculinisée, fusion de l'artiste et de la gorgone, un couteau planté sous la poitrine qui fait face au spectateur en le pointant de l'index.

Le mot *Victime*, tel un cartouche, est écrit en grosses lettres et met le spectateur dans une position ambiguë ; « bâti à coups de brosse secs et mats, le corps masculinisé s'érige frontalement, les yeux disparaissent sous une tignasse raide, la bouche ouverte évoque le cri rauque de Frankenstein. Le statut même de la victime devient ambigu, le spectateur supposé agresseur – étant soudain mis dans la situation de l'agressé : "De quoi vous crever les yeux", selon les termes même de l'artiste »⁸⁴⁰.

839C. Fabre, « Le romantisme noir à l'heure symboliste : la perversité de Dame Nature », in *L'Ange du bizarre*, *op. cit.*, p. 148.

840 *Ibid.*, p. 148. L'auteur note que cette œuvre est accompagnée d'un cartel en trompe-l'œil, *l'oculus* traité en faux marbre dans lequel s'inscrit la figure permet de penser que *Victime* est un projet d'œuvre destiné à s'intégrer dans un décor architectonique. Un rapide dessin préparatoire en relation avec l'œuvre porte la mention, inscrite par l'artiste lui-même : "pour une chambre criminelle", *op. cit.*, p. 152.



Figure 137 – Gustave Moreau, *Victime*, huile sur toile, 80 x 65 cm, Paris, Musée Gustave Moreau

L'expression empruntée aux masques autorise les dénonciations et les accusations. Figé et instantané à la fois, le visage nous bascule dans le monde du spectacle et se prête à la mise en scène imaginaire d'une réalisation des désirs plus ou moins conscients. Il enracine en nous un désir qui trouve sa réalisation dans la réalité. En cela, le masque de Méduse est surface projective. Il est l'objet qui vient « s'interposer entre le réel et le sujet, comme une sorte de contre-feu, comme un écran construit par le sujet contre les atteintes du réel. Alors se forme, entre l'objet et le sujet, non le simple trait articulatoire de la relation d'objet, mais tout un espace protégé, abrité du réel, l'espace même de la représentation »⁸⁴¹. Par effet de dissimulation, Méduse se pare d'une d'hyperréalité fuyante, telle une hallucination du "vrai". L'artiste, en se dissimulant derrière le masque méduséen, se place derrière l'écran symbolique d'une narration, d'un récit fictif de soi, sur soi. Carlos Schawbe en 1907 peint *La vague* pour dénoncer, sous l'égide de Méduse en masque la condition des artistes prisonniers des conventions. Le spectateur est pris en otage sur le banc des accusés. Ces figures ancrées dans la vague marquent l'instant et annoncent l'anéantissement à venir. Pétrifiées par

841 S. Lojkine, *Image et subversion*, op. cit. p. 94..

l'horreur, elles émergent du plus profond de l'inconscient et tentent d'accomplir ce qu'affirmait Goethe en 1832 : « Das beste des Menschen liegt im Schaudern », « le meilleur de l'homme gît dans le frisson de l'horreur »⁸⁴².

842P. Hachet, *Les psychanalistes et Goethe*, Paris l'Harmattan, 1995, p. 251. In Google Books. Site des livres numériques Google. [En ligne] : <http://books.google.fr>. Consulté le 20 février 2014.

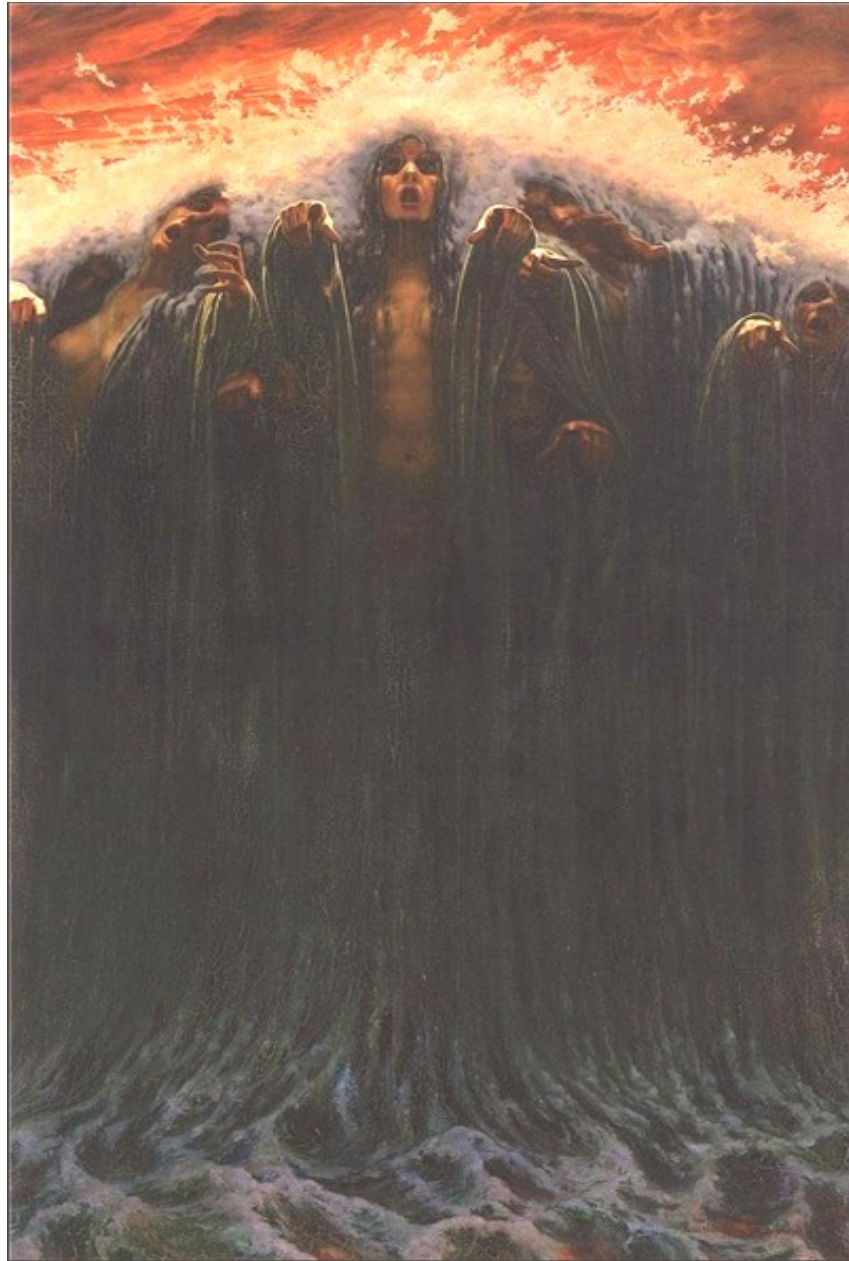


Figure 138 – Carlos Schwabe, *La vague*, huile sur toile, 196 x 116 cm, 1907, Genève, collection des Musées d'art et d'histoire de la ville de Genève

La réappropriation photographique du mythe par les symbolistes confère à Méduse une dimension nouvelle par son caractère impressionnant. Cette figure, nous dit Jean Clair, réapparaît « chaque fois que l'ordre normal des choses est renversé et que le chaos menace. Sa face effrayante resurgit pour connoter de son effroi ce qui apparaît au regard comme un ordre inversé, *un monde à l'envers* »⁸⁴³. Or le siècle symboliste est également le siècle photographique, dans lequel, l'image rendue du monde, est inversée, la photographie témoignant, d'un véritable " monde à l'envers". A la fin du XIX^e, à l'ère de l'instantané, elle participe à la résurgence d'une croyance du mythe méduséen.

⁸⁴³Jean Clair, *Méduse*, *op.cit.*, p. 126.

Plus tard, dans *La chambre claire*, Roland Barthes affirmera que la photographie joue un rôle important, voire essentiel à l'intérieur même de la société. La mort n'ayant plus sa place dans la religion, elle peut être une « image qui produit la mort en voulant conserver la vie »⁸⁴⁴. Le regard photographique de la Méduse de Böcklin illustre parfaitement quant à elle ce propos. Méduse est et demeure un mythe qui traverse les âges et dont la photographie, comme nous allons le voir, représente l'incarnation parfaite.



Figure 139 – Arnold Böcklin, *Médusa*, huile sur toile, 1978, Kunstmuseum, Bâle

- **2. *Le genre méduséen à travers la photographie surréaliste***

De tous les aspects de Méduse c'est son genre indéfinissable qui intéressera les surréalistes. Ils en retiennent d'une part l'aspect hybride et animal et, d'autre part la figure revendicatrice de l'artiste dans la société. Se développe à travers ces interrogations l'inquiétude des possibilités et de la multiplicité du moi.

Méduse côtoie la bête ; mieux, elle devient bête, aussi mérite-t-elle sa place dans un mouvement

⁸⁴⁴R Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 145

artistique, qui ne cesse de réclamer une nouvelle typologie. Prenant à son compte les mutations et mettant en évidence les pulsions de l'inconscient, Méduse prend forme dans un imaginaire animalisé qui réunit l'homme et ses pulsions. A la fois une bête et une belle qui, déshumanisée laisse libre court à ses pulsions intimes, elle interroge l'intérieur de la vue, remet en doute la vision du beau, ouvre les portes de l'inconscient. Derrière le monstre et la différence, se cache une âme humaine. Dès lors elle entre dans le domaine du fantastique et du conte, elle est hybride, à moitié femme à moitié animal, ni homme, ni femme plutôt une figure de l'universel. Ainsi elle réunifie le monde bestial et le monde civilisé, comme le montre la méduse de Jacques André Boiffard.



Figure 140 – Jacques-André Boiffard, *Sans-titre*, 16,1 x 20 cm, épreuve gélatino-argentique, 1932-1933

Le "monstre", indique la photographie de Boiffard, représente l'impossible visage et nous renvoie à l'anomalie naturelle. « Il n'y a pas de créature sans monstre, de création sans anomalie, de corps entier sans corps mêlé. La chimère n'est pas une métamorphose interne du corps mais un corps complexe. La chimère nie moins la forme du corps qu'elle n'interroge par sa présence sur la constitution et sur l'origine de l'identité corporelle »⁸⁴⁵. En optant pour ce visage, Boiffard affirme la singularité méduséenne, accepte et revendique la différence d'être à l'écart, plus ou moins en lutte, isolé le plus souvent. Le visage ou plutôt l'anti-visage qu'il propose n'a d'humain que les yeux.

845 P. Andrieu, « Incarner la chimère », *Corps, art et société, chimères et utopies*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 80.

Terrorisés, apeurés tels ceux d'une bête traquée, ils prennent, une fois encore, le spectateur à partie. A la fois témoin de la détresse et bourreau par le regard qu'il porte sur la bête, il est accusé et culpabilisé. Figure de la dualité, Méduse nourrit une opposition dichotomique, vie et mort, bien et mal, instinct et raison, réel et irréel, presque humaine, image du "tu es ceci". Elle revendique une singularité identitaire, déconstruit les règles sociales et politiques qui l'enferment. Les représentations peuvent aussi varier selon des figures monstrueuses et hybrides, bisexuées ou asexuées qui sont de l'ordre du démoniaque plutôt que de l'ordre du divin. L'être hybride manifeste donc l'inquiétude fondamentale de l'homme quant à ce qu'il est, son identité mais également ce qu'il risque de devenir. Cette problématique se retrouve dans la photographie. Chez les surréalistes comme chez les symbolistes, le mythe ravivé par la photographie a « une représentation assez puissante sur les imaginations pour que jamais ne soit posée la question de son exactitude, assez répandue néanmoins pour faire partie de l'atmosphère mentale collective et posséder par suite une certaine forme de contrainte »⁸⁴⁶. Conjugaison de la poétique et de la plastique, la photographie surréaliste réalise la synthèse du mythe ancien et du mythe rénové. Elle ouvre la photographie à la constitution d'une "pensée mythique".

Ce sont d'avantage les femmes photographes surréalistes qui se pencheront sur la figure de Méduse, s'identifiant à cette sorte de femme-photographe légendaire qui questionne le moi. Or, « l'interrogation sur la consistance du moi génère le doute : dans la conclusion de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson, après avoir noté que la psychologie apparaissait "surtout préoccupée d'établir que nous apercevons les choses à travers certaines formes, empruntées à notre constitution propre", inversait cette proposition pour se demander "si les états les plus apparents du moi lui-même, que nous croyons saisir directement, ne seraient pas, la plupart du temps, aperçus à travers certaines formes empruntées au monde extérieur, lequel nous rendrait ainsi ce que nous lui avons prêté »⁸⁴⁷.

Lorsque Méduse prend la forme de l'autoportrait féminin, elle se transforme en une revendicatrice qui réclame ses droits. Ainsi s'exprime Leonora Carrington : « la plupart d'entre nous, je l'espère, ont maintenant conscience qu'une femme ne devrait pas avoir à réclamer ses droits. Ces droits étaient là, dès le commencement ; ils doivent être reconquis ainsi que les mystères qui étaient les nôtres et qui ont été violés, volés ou détruits, ce qui ne nous laissait que le piètre espoir de plaire à un animal mâle et probablement de la même espèce que la nôtre »⁸⁴⁸. Méduse est une

846 R. Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, 1938, Éditions reprise dans Gallimard, p. 138, cité par Ruth Amossy, *Les idées reçues, Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

847 Catalogue d'exposition, *Ensor*, lettre à Louis Delattre, Ostende, 4 août 1898, *op. cit.*, p. 15.

848 Catalogue d'exposition, *Leonora Carrington : une exposition rétrospective*, New York, 1976, citée par W. Chadwick, in *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Éditions Thames et Hudson, 2002 pour la présente édition,

révolutionnaire qui reprend ses pouvoirs et se venge du viol subi⁸⁴⁹. Convulsive, indignée, colérique, elle est aussi inspiratrice et salvatrice.



Figure 141 – Eli Lotar, *Germaine Krull*, 1930, plaque de verre gélatino-argentique positive d'époque, 8,9 x 9,9 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Don d'Anne-Marie et Jean-Pierre Marchand.

Eli Lotar photographie en 1930 sa compagne et photographe Germaine Krull, grâce à laquelle il se met à la photographie en devenant son assistant en 1926. « D'entrée, la production du jeune Lotar est mise en opposition avec l'œuvre de celle qu'il appelle "La Walkyrie de la photographie" : Germaine Krull [...]. À "l'aridité des sujets" de Krull, Lotar répond par une démarche singulière, il est le photographe "l'affût des choses étranges" »⁸⁵⁰. La mise au point se centre sur le visage tandis qu'autour d'elle se forme un halo flou faisant écran. De cette dernière, ce ne sont plus les cheveux mais les mains gantées de noir qui oblitèrent le visage et laissent à peine entrevoir les yeux. Des mains de cuir noir contrastent avec la nudité. Volonté de se cacher, de disparaître ? Cette figure méduséenne de la dissimulation reflète le sentiment d'égarement propre à la réinterprétation du

p.218.

849 Dans la légende, Méduse est une belle jeune fille dont Poséidon s'éprend. Violée par ce dieu dans un temple dédié à Athéna, elle est punie par cette même déesse qui la transforme en Gorgone. Ses cheveux deviennent des serpents, ses yeux se dilatent et désormais son regard pétrifie tous ceux qui le croisent

850 D.Amao (Université Paris IV), « Eli Lotar un photographe professionnel et militant en marge du Surréalisme », Colloque du vendredi 11 décembre 2009, *L'image comme stratégie : des usages du médium photographique dans le surréalisme*. Il cite ici Jean Galotti, « Eli Lotar. La photographie est-elle un art » in *L'Art Vivant*, n°111, 1er août, 1929, p. 605. [En ligne] : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf>. Consulté le 26 février 2014.

mythe, ce dernier comme la photographie incarne le désarroi, « celui d'une illusion qui reflète sa vérité »⁸⁵¹. Eli Lotar cible un œil d'artiste-photographe et donne une image au regard photographique qui métaphorise Méduse, l'œil devenant objectif. Il utilise le médium et le mythe comme « un outil logique permettant de dépasser les apories, de penser l'impensable et de connaître l'inconnaissable. Outil fonctionnant selon une logique qui pour l'essentiel est celle de l'analogie et qui par là rejoint la logique (ou la rhétorique) poétique »⁸⁵². La figure méduséenne est une allégorie du regard photographique. En photographiant Germaine Krull, elle-même photographe, et en cachant derrière la trame des doigts gantés son visage, il témoigne du statut du photographe qui traque une identité qui se dérobe et dont l'épreuve argentique est le trophée.

Cinq ans auparavant Germaine Krull réalisait un autoportrait plus significatif d'elle-même. Son visage embusqué derrière l'appareil est particulièrement explicite. Krull est la femme-photographe, prend le masque d'une méduse appareillée pour s'auto-figer tandis qu'elle semble nous prendre en photographie, elle se retourne contre elle-même en revêtant un visage anachronique, un regard mécanique. En le remplaçant par l'appareil elle se photographie photographiant le spectateur. Elle procède d'une mise en abîme du regard, « la lentille est placée au même niveau que l'œil de manière à initier une réflexion sur la photographie à un moment où l'esthétique semble être la prérogative des hommes et où "génie" ne se décline qu'au masculin [...] Elle laisse voir sa chevelure floue et ses mains de femme tandis que la cigarette et l'appareil, placés sur un même plan, deviennent les symboles d'un pouvoir conquis »⁸⁵³. Ainsi Krull fait de cet autoportrait le manifeste d'une autorité artistique.

Mettant en avant l'illusion, Krull est à l'image d'une Méduse posant sur le monde un regard pétrifiant, capturant les êtres pour les figer dans son objectif. La photographie lui permet de faire intervenir l'ordre mythique dans son quotidien. Elle se réalise dès lors en mythologie personnelle. Elle se dissimule clairement derrière l'objectif et réalise une image du mythe moderne qui « appartient en partie à la réalité psychique par les relations qu'il entretient avec le rêve, le fantasme et les autres formations de l'inconscient individuel ; il se rattache de manière évidente à la réalité extérieure, par son insertion dans la réalité sociale et par le consensus dont il est l'objet »⁸⁵⁴. Armé de l'appareil, embusqué derrière le viseur, son œil de femme étend son autorité sur le monde de par la coupure-distanciation, par la discontinuité du processus photographique.

851 J. Chénieux Gendron, « Rhétorique et écriture mythique dans le surréalisme », in *Pensée mythique et surréalisme*, *op. cit.*, p. 25.

852 *Ibid.*, p. 16.

853 M. Jan Ré, *Représentations, le genre à l'œuvre*, Volume 3, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 121.

854 J. Chénieux Gendron, « Rhétorique et écriture mythique dans le surréalisme », in *Pensée mythique et surréalisme*, *op. cit.*, p. 16.



Figure 142 – Germaine Krull, *Autoportrait à la cigarette et à l'appareil photo, épreuve sur papier aux sels d'argent*, 24,5 x 18,4 cm , 1925, Paris, Collection Bouqueret.

Krull s'oppose au monde, un monde qui lui est devenu extérieur et qu'elle tente de se réapproprier. En se photographiant elle vérifie l'image de soi, le mythique comme la photographie fixant la mémoire. Ce qui hante le statut des femmes surréalistes prend forme à travers le masque de Méduse qu'elles opposent au symbole d'une société exclusive, patriarcale, mouvementée. Ainsi le masque devient-il une caricature "photographique" de la vie, de la société et des hommes. Le symboliste James Ensor réalisait le même constat vers 1928, « et mes masques souffrants, scandalisés, insolents, cruels, méchants [...] ; traqué par les suiveurs, je me suis confiné joyeusement au pays solitaire de narquoisie où trône le masque muflé de violence et d'éclats »⁸⁵⁵. Symbole d'une société dans laquelle règne un monde qui se joue comme une vaste comédie humaine, un monde de fausseté et de décadence, le masque photographique que revêt Germaine Krull, est aussi une manière d'appréhender la mort, « l'homme n'étant qu'un mort en sursis car la mort est toujours présente à l'intérieur de lui-même, elle brise ses ambitions et détruit ses plaisirs »⁸⁵⁶.

855J. Ensor, *Les Ecrits de James Ensor, 1928-1934*, introduction par A. H. Cornette, Anvers, L'Art contemporain, 1934, p. 70.

856G. Ollinger-Zinque, « Moi et mon milieu », Catalogue d'exposition, *Ensor, op. cit.*, p. 22.

Une autre grande dame de la photographie du moment, Dora Maar réalise quant à elle un portrait de Nusch Eluard en décapité. Les mains seules soutiennent la tête de la belle irréaliste. Il s'agit d'une image de la mort de Méduse.



Figure 143 – Dora Maar, *Nusch Eluard*, épreuve gélatino-argentique, 24,5 x 18 cm, Paris, vers 1935

Décapitée, cette tête pensive n'en cesse pas moins d'être une tête pensante, et ne cesse de poser un regard contemplatif. Cette photographie est marquée du sceau de l'étrange. Le visage plongé dans une douce pénombre, les mains crispées et les yeux dans le vague dégagent un climat étrange, trouble, inquiétant. Telle la boule de cristal dans laquelle l'homme peut déchiffrer son avenir, Nusch Eluard pourrait être ici une Méduse voyante offrant au spectateur la figure du temps. Dans cette image, la tête d'une étrange et animale beauté défie le spectateur de saisir le fond de ses pensées. Dora Maar, pourrait réécrire la fin du mythe de Méduse en le personnifiant, avec l'idée que l'artiste et sa muse ne font qu'une. Elle met ainsi à mort la célèbre muse et icône surréaliste. La photographie illustre également son statut de femme photographe et de femme pensante tout à la fois. Ici, Dora Maar décapite Nusch Eluard afin de ramener l'être à la raison quant à son avenir et questionne l'ordre social par ce sacrifice méduséen.

Avec Claude Cahun, la Méduse photographique est un être indépendant, reprenant l'aspect

androgynous que les symbolistes lui avaient attribué. Ainsi à force de se photographier, de se dévisager et de s'explorer, la photographe s'est façonnée en héroïne mythique, « nous rangeant à la suite des amis fidèles enfantés par les poètes, nous sommes [...] des héros imaginaires »⁸⁵⁷. Dans l'une des premières photographies réalisées en 1914, avant qu'elle ne tonde ses cheveux, elle réalise un autoportrait en méduse. Poétisant son expérience et son existence, Claude Cahun revêt sans cesse le masque méduséen et fige ses facettes en des photographies ironiques qui remettent en question la séparation des sexes.

Sa photographie en Méduse la montre sur son lit blanc, tel un linceul, le drap remonté net jusqu'au cou semble lui avoir décapité la tête. La chevelure paraît comme électrisée. Les yeux grand ouverts, tels ceux d'une condamnée à mort, prennent le spectateur à partie. De la même manière que les symbolistes Cahun en appelle au regardeur qui la juge tout en se sentant à son tour jugé.



Figure 144 – Claude Cahun, *autoportrait*, épreuve gélatino-argentique, 18 x 24 cm, vers 1914.

Elle soumet au spectateur sa propre mise à mort. L'agencement des cheveux dans les autoportraits méduséens est primordial, il « mime l'actualité jusque dans sa précipitation même : la médusation de ses formes est là pour tenter d'en arrêter la course »⁸⁵⁸.

Ainsi, l'autoportrait méduséen est lié à une force de suggestion. Cette force de suggestion « est avant tout la force qui inspire le désir de devenir autre que ce que l'on est [...] L'homme n'est pas dans l'état actuel des choses ce qu'il doit être, ce qu'il aurait pu être »⁸⁵⁹. A travers l'insatisfaction se

857 C.Cahun, "Les jeux uraniens, 1913-1974", in *Claude Cahun*, Catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 106.

858J. Clair, *Méduse*, *op. cit.*, p. 149.

859M. Suzuki, « L'entrée des masques : André Breton et le mythe comme événement », in *Pensée mythique et surréalisme*, *op. cit.*, pp. 52-55

déploie la volonté d'être, destinée à faire advenir un "moi" authentique. Méduse soutient donc la logique d'une identité latente et l'affiche au grand jour, la photographie en prise avec la chambre noire de l'imaginaire ouvre les vannes à ce qui est au plus profond de l'inconscient, faisant fi de la censure. Ainsi deux éléments entrent en jeu, celui du retour par le mythe et celui de la rupture par la médiation d'une Méduse repensée, revendicatrice de ses droits.

- **3. Oubli et schizophrénie : Méduse dans la photographie contemporaine**

Méduse est une synthèse d'Ophélie victime et de Salomé vengeresse. A la fois aquatique et incandescente. Terrifiante, elle porte en elle l'informe et l'inachevé. Elle est vaguement humaine « mais vouée à des métamorphoses continues »⁸⁶⁰. La vision méduséenne est loin d'avoir disparue. Au contraire, la photographie contemporaine la développe en continuant d'interroger son, voir ses rapports à la représentation. La Méduse moderne fige dans l'instant un état qui ne sera plus, la figure mythique est dès lors l'allégorie de l'art photographique. Les différentes manifestations de l'originalité et de la personnalité de l'individu ou d'un groupe de pensée ouvrent sur des formes narratives complexes qui oscillent entre autobiographie et différentes formes de fiction. Les photographes, en reprenant le mythe s'approprient la figure de Méduse au profit d'Autofiction. Ainsi ce que nous pouvons nommer de la sorte n'est pas sans rapport avec la mise en récit, où le sujet pose, volontairement ou non, des questions concernant les rapports entre réel et imaginaire. L'autofiction fait référence à l'autobiographie dont la traduction par l'image associe une mémoire ou un imaginaire individuel ou collectif. L'artiste s'oriente souvent vers une quête de l'origine et tente de définir son identité. Le corps, vécu comme support de l'imaginaire représente « la relation du moi à *l'imgo* du double, à la forme de l'autre, comme objet de l'identification imaginaire »⁸⁶¹. La connivence entre l'artiste et Méduse, relève de l'imaginaire et nourrit le rapport fondamentalement narcissique du sujet à son moi, « relation dite *duelle* fondée sur – et captée par – l'image d'un semblable puisqu'il n'y a de semblable que parce que le moi est originellement un autre »⁸⁶².

La schizophrénie méduséenne met en opposition une figure victime et une figure assassine. La figure victime de Méduse prend à témoin notre détresse tandis que sa figure assassine incarne la vengeance, invoquant une justice impartiale quant aux humiliations et aux blessures subies. Ce double médusé est toujours considéré comme une réalité supérieure à celle du sujet lui-même, « il

860J. Lacarrière, *Au cœur des mythologies*, op. cit., p. 92.

861R. Doron et F. Parot, op. cit., p. 365.

862J. Laplanche, J-B Pontalis, op.cit., p. 195.

peut apparaître en ce sens comme figurant une sorte d'instance immortelle par rapport à la mortalité du sujet »⁸⁶³. Le double ne ressemble donc pas au sujet mais se carapace de l'apparence immortelle que le sujet lui donne. Méduse est en cela la doublure du photographe. La doublure étant la « personne servant de double à une autre, avec laquelle elle est dans un rapport d'identité ou de similarité »⁸⁶⁴ et qui, lors de situations périlleuses au cinéma, exige l'intervention d'un professionnel qui sait mettre à distance, qui maîtrise le danger. A travers Méduse, le photographe contemporain n'exprime pas l'angoisse de la mort à venir mais celle de l'inexistence. Le réel vient donc se placer non pas du côté du sujet existant mais de celui de l'autre, « ce n'est pas l'autre qui me double, c'est moi qui suis le double de l'autre »⁸⁶⁵. Tout se passe comme si la représentation de Méduse dans la photographie, prenait une dimension réelle ne laissant à son original que l'ombre de l'apparence.

L'artiste photographe française Caroline Feyt adopte le visage méduséen dans son symbolisme le plus recherché. Elle réalise des portraits de lumière dans lesquels la gorgone n'est plus qu'un visage dématérialisé de luminosité par la surexposition et le bougé : flash éblouissant le spectateur, éclair fulgurant qui le vampirise, le défait.



863C. Cheroux, *Le réel et son double, op. cit.*, p. 91.

864TLF, Trésor de Langue Française. [en ligne] : <http://atilf.atilf.fr/>. Voir "doublure". Consulté le 26 février 2014

865C. Chéroux, *Le réel et son double, op. cit.*, p. 91.

Méduse tourne, photographiquement parlant, au négatif de l'aveuglement. Dès lors, cette image prend à partie le spectateur et renoue avec la dynamique symboliste de Méduse spectatrice, à la fois témoin, coupable, victime et accusée. Feyt délivre des portraits d'anonymes, des faces d'inexistence, empreintes à peine cernables d'individus, rien à voir sinon à recevoir. Cette démarche entretient un rapport de violence émotionnelle très forte avec le spectateur face à une grande détresse. Une fois de plus, la méduse photographique prend son voyeur à témoin et l'accuse. Elle interroge autant la souffrance des autres que la cruauté. Les figures méduséennes sont des « corps pris à témoin de notre détresse à dire le monde tel qu'il nous apparaît dans toute sa violence : désabusé, lucide, coupable, du moins est-ce ainsi que le corps artiste s'offre en souffre-douleur, en exutoire, en accompagnateur d'un propos sans illusion, d'un constat qui se veut sans complaisance, voire sans espérance »⁸⁶⁶.

La mort apparaît dès lors comme certaine et inévitable. Toutefois c'est la symbolique de l'existence qui est remise en doute. Les exemples en sont nombreux aussi bien dans la littérature que dans la peinture symboliste. L'image photographique n'est donc pas un simple miroir dans lequel nous pouvons nous reconnaître mais un miroir qui absorbe le sujet pour l'amener à découvrir un inverse indépendant et original. Il peut également apparaître à travers le masque grotesque et tragique qui entraîne la perte du visage et de l'identité ou encore à travers la figure d'un monstre mythique qui revêt physiquement les traits d'un moi terrifiant. Toutes ces figures jouent le rôle d'écran, mettant en cause leur concepteur qui sombre dans la hantise de n'être pas celui qu'il croyait être.

Le double photographique étouffe l'original que sa propre image dévore et contraint à un retour de soi à soi, à un refus de l'unique, « Pas de soi qui ne soit que soi, pas d'ici qui ne soit qu'ici, pas de maintenant qui ne soit que maintenant : telle est l'exigence du double, qui en veut un peu plus et est prêt à sacrifier tout ce qui existe – c'est-à-dire l'unique – au profit de tout le reste, c'est-à-dire de tout ce qui n'existe pas »⁸⁶⁷. La photographie entretient depuis longtemps ce rôle du double et de la mise à distance de soi vis à vis de soi par le truchement de l'aveuglement. Elle a cette capacité extrême de faire apparaître l'autre et de nous constituer en fiction. Cette attitude occupait déjà une place de choix parmi les interrogations des symbolistes, lorsque ces derniers mettaient en œuvre les fictions concernant les choses existantes ce qui plaçait l'homme directement en conflit avec son image. Ainsi les photographies à l'heure actuelle « ne résolvent pas le doute. Qui est le modèle

866N. Denoit, « Le "corps artiste" de la scène contemporaine : un corps mutant, un corps otage », in *Le corps communicant, Le XXI^e siècle, civilisation du corps ?*, Paris, l'Harmattan, 2007, p. 196

867C. Chéroux, *Le réel et son double, op. cit.*, p. 97.

réel, qui est son double ? Au contraire, elles distillent une crainte diffuse. Peut-être ne savons-nous plus distinguer entre les apparences, la réalité et le simulacre. Nous ne sommes pas un, nous sommes plusieurs »⁸⁶⁸. Alors que la recherche du salut à travers un modèle conforme enferme inexorablement l'homme en lui-même, les artistes symbolistes faisaient déjà apparaître des êtres anti-formes et anti-conformes qui influencent aujourd'hui tout un pan de la photographie.

De nombreuses artistes, telles la photographe slovaque Martina Dankova ou l'Américaine Joséphine Sacabo, s'expriment sur le mode de l'introspection renouvelant par là-même le mythe méduséen. Ainsi, le regard s'accommode de la transgression des normes de la vision et en appelle au mythe envisageant « l'écran de la représentation non plus comme objet-fonction dans un dispositif donné, mais comme écran dans la culture, différenciant les logiques symboliques successives que cette dernière, dans son histoire, a élaborées puis abandonnées, comme des sédiments formant désormais le socle infra-symbolique de ses représentations »⁸⁶⁹. Les deux artistes mentionnées interrogent l'intime et offrent aux regardeurs la possibilité de pénétrer au cœur d'une vision impénétrable. Elles lui permettent ainsi d'accéder à un niveau profond de la vie psychique et de renouer avec sa nature essentielle.

Martina Dankova invite de la sorte le spectateur à ouvrir l'œil. A voir dans son visage tous les visages. Figure du rêve, elle s'invente des jumelles qui, dirigées sur nous, nous intiment de plonger dans la profondeur de deux trous noirs. Vision intemporelle, poésie visuelle, en plus de fixer le spectateur, elle offre la possibilité d'infiltrer la vision méduséenne.

868J. Fontcuberta, *op. cit.*, p. 183.

869S. Lojkine, *op. cit.*, p. 205.



Figure 146 – Martina Dankova, *Orwo Story*, 2011, épreuve argentine sur papier carbone, Slovaquie

Dans une démarche similaire, Joséphine Sacabo prie le spectateur d'écouter avec les yeux et l'invite à méditer sur la représentation. La photographie est ici interrogée pour sa puissance poétique, non comme un simple appareil mais comme vision de l'intemporel. L'acte photographique n'implique pas simplement de regarder mais de déchiffrer l'image comme on le ferait d'un écrit et ce faisant d'inventer. Il s'agit de l'intuition symboliste, celle de l'émotion et de la recherche de l'état poétique pur, l'art étant « une reprise par l'âme de ses profondeurs »⁸⁷⁰. Ainsi, dans ces photographies se joue

870 G. Michaud, *La doctrine symboliste*, op. cit., p. 65.

un *drame éternel*, un *drame idéal*⁸⁷¹, un état poétique par lequel l'émotion s'avère faculté d'éprouver subjectivement les rapports essentiels, en exerçant autant un esprit critique qu'une adhésion poétique.



Figure 147 – Joséphine Sacabo, *Oyeme con los ojos*, (*écoutez-moi avec les yeux*), photogravure, 2010

Josephine Sacabo donne la parole à la poésie de l'image et à un éclairage subtil et indirect du sujet. Ici, Méduse offre une figure sentimentale⁸⁷² et interroge les pouvoirs conjugués de la vision et de l'imaginaire. Tout se passe comme si « la pensée, conscience ou rêvante, rejoignait des états antérieurs ou imaginaires, une mythologie privée, bien sûr, mais tout de même accessible à autrui par la vertu collective des emblèmes [...] Ce corps est donc partagé entre une plénitude lumineuse,

871 Ces expressions sont utilisées par T. de Wyzewa- Stéphane Mallarmé (1886), *La Vogue*. Cité dans *Nos Maîtres*, pp. 111-112, édition Gallimard, in G. Michaud, *La doctrine symboliste*, *ibid.*, p. 64.

872 Qui attache beaucoup d'importance aux sentiments, à la sensibilité, à la vie intérieure et affective. In *TLF*, site du Trésor de Langue Française. [En ligne] : <http://atilf.atilf.fr/>. Consulté le 01 mars 2014.

intemporelle, et la fragmentation de l'événement. Rêve, évocation mythologique, liberté intemporelle du dessin – tout cela dit l'utopie d'un temps suspendu, et la cruauté pressentie d'une rechute »⁸⁷³.

La créature incarnée par Méduse appartient à la catégorie des monstres qui « ne sont pas le produit d'un délire gratuit ou d'une imagination dérégulée. Les poètes qui les ont conçues sont les mêmes qui nous ont livré, par ailleurs, les textes les plus édifiants ou les plus rationnels, et tout porte à penser qu'il ne s'agissait pas pour eux d'un simple amusement poétique. Notons déjà que, chez tous, la monstruosité tient surtout au fait qu'ils sont hybrides, c'est-à-dire composés d'éléments, de parties, de membres appartenant à différents ordres animaux »⁸⁷⁴. Méduse est un monstre, une vraie chimère née de la transgression. Le monstre représente la dégénérescence du genre humain dans une société qui tente de tout contrôler. Cet être à la morphologie anormale et composite, par excès ou par défaut, est composé de différents éléments empruntés à différentes natures. Ainsi Méduse resurgit-elle pour compenser un manque et attirer, par divers moyens, l'attention sur elle. Sa logique est donc essentiellement mue par le moteur de la revendication identitaire.

La photographe hollandaise Marlo Broekman est connue pour ses autoportraits, reflets narcissiques et introspectifs, teintés d'onirisme et de symbolisme. Sa Méduse est le mélange et l'expérience d'un visage transformé, d'une bouche de laquelle s'échappent les tentacules animales de l'esprit :

« Ces photographies semblent donc vouées à l'expérience la plus périlleuse qui soit, en ces temps de scepticisme extrême, celle qui laisse entrevoir la possibilité d'une épiphanie du visible — la possibilité d'une croyance et d'un repos, ou simplement d'un répit momentané dans la lutte des simulacres. Que ce visible soit de plus lié au corps de la femme, et de cette femme même qui est l'auteur des photographies, ne fait qu'ajouter au péril [...] A travers emblèmes et allégories, une vision se construit comme dans le rêve, de fragments en apparence épars. Elle se construit non par leur totalisation, mais par le travail auquel chacun des fragments est soumis, ou dont il est chargé de porter plus loin l'énergie [...] La photographie est, on le sait, l'instrument privilégié de cette ambiguïté temporelle, simulacre d'arrêt qui rend encore plus présent le destin du corps historié. Comme Schéhérazade, contrainte d'inventer sans cesse pour échapper à la mort promise à son silence, Marlo Broekmans ne cesse d'interroger et de montrer l'image de son corps, comme pour l'arracher au flux du temps, en l'inscrivant dans des fictions et des durées parallèles. Entre le rêve d'une consistance apollinienne, et le drame de la disparition, la photographie aura saisi ce battement, et sa gerbe d'emblèmes »⁸⁷⁵.

873 R. Durant, *La part de l'ombre, essais sur l'expérience photographique*, op. cit., p. 117.

874J. Lacarrière, op. cit., p. 28

875R. Durant, *La part de l'ombre, , essai sur l'expérience photographique*, op.cit., pp. 115-117.

Méduse est une créature de la réalité sociale aussi bien qu'une créature imaginaire. Méduse naît, comme la photographie, de la rencontre du réel et de l'imaginaire ; elle participe d'une redéfinition subjective de l'humanité. Se projetant dans un univers plus ou moins familier, elle semble dire que de possibles mutations physiques pourraient s'inscrire dans une démarche culturelle et mythique. Marlo Broekman revisite le mythe ancien de Méduse, et adopte au profit de la société contemporaine, une démarche symboliste croisant l'extraordinaire et l'insolite.



Figure 148 – Marlo Broekman, photographies, série *La reine Sous-marine*, photographie argentique, 2010.

En fabriquant ses propres chimères, en réinterprétant photographiquement le mythe méduséen, en s'appuyant sur la faune marine et en substituant la pieuvre à la méduse, elle met l'accent sur un procédé qui consiste à dire d'une part que le monstre fait partie de nous-même et de notre existence et d'autre part qu'il faut se méfier des images. Méduse incarne dès lors la problématique de l'ambiguïté photographique, à la fois réalité et fiction. Ses représentations proposent une image symboliste du combat que mène Méduse et font entrer dans le débat photographique, « l'affleurement de la forme anthropomorphe, les merveilles et les monstres optiques, fruits habituels

de l'imagination, sont ici réellement perçus comme phénomènes par cet œil des Grées – ces sœurs aveugles des Gorgones, qui ne possédaient à elles trois qu'un seul œil, et l'utilisaient à tour de rôle – qu'est l'objectif photographique. La photographie n'est pas un outil de sublimation, l'impossible perception de leur propre visage mène les photographes aux limites de la représentation. Mais la fragmentation, la disparition, la destruction constituent une réalité représentable, photographiable »⁸⁷⁶. Le visage méduséen est un visage violent sur lequel vient se calquer la vision photographique. Creusé, déchiré, déformé et cependant toujours humain. A travers lui prennent forme une violence, une douleur, une expression symbolique d'un contexte politique et social. Les meurtrissures sont le reflet d'un mal-être profond, au point que le visage ne se ressemble plus. Si chaque être possède ses propres démons, celui du photographe trouve son incarnation dans la figure de Méduse. Dès lors, un lien secret réunit la beauté et la terreur, « le beau, dit Rilke dans sa première *Élégie*, n'est que ce seuil du terrible qu'encore nous supportons. Le beau s'il fallait l'affronter en face, serait mortel à nos yeux »⁸⁷⁷. Ainsi faut-il savoir que le regard méduséen coûte au photographe une mutilation, celle d'un œil orphelin pour observer le monde : l'œil unique et cyclopéen de la photographie, « Et si, tout comme l'artiste, elle a le pouvoir de jeter son regard sur le monde, d'en immobiliser des aspects et d'en détacher des fragments, elle est aussi vulnérable face à cet effrayant regard qu'elle peut porter sur... elle-même »⁸⁷⁸.

La photographie est par essence méduséenne et à même de fabriquer nos propres chimères. L'image photographique se constitue dès lors en une chaîne de symboles qu'il nous faut interpréter et découvrir, sur lesquels il nous faut fantasmer et idéaliser, des images qui remettent en question notre vision et nos réalités concrètes, tout en réactivant la morale des mythes qui nous ont forgés. Méduse tient son pouvoir du fait qu'elle n'est ni morte, ni pleinement vivante, ni en dehors de la société ni à l'intérieur, son humanité ne fait pas de doute et, pourtant, elle « déroge à l'idée habituelle de l'humain. L'ambivalence de la société à son égard est une sorte de réplique à l'ambiguïté de la situation, à son caractère durable et insaisissable »⁸⁷⁹. Le lien entre le masque méduséen et la photographie est donc très fort, même si « le masque est pourtant la région difficile de la Photographie. La société, semble-t-il, se méfie du sens pur : elle veut du sens, mais elle veut en même temps que ce sens soit entouré d'un bruit (comme on dit en cybernétique) qui le fasse moins aigu [...] La photographie du Masque est en effet suffisamment critique pour inquiéter »⁸⁸⁰. Ainsi le

876BNF, Galerie de photographie, *Question de représentation*, BNF. Site de la Bibliothèque Nationale Française [En ligne] : <http://expositions.bnf.fr/portraits/arret/2/index2.htm>. Consulté le 05 mars 2014.

877J. Clair, *Méduse*, *op. cit.*, p. 92

878Gorgone danse contemporaine, *Site des productions de la Gorgone*, 2000, Québec. [En ligne] : <http://www.gorgone.ca/g-francais/crea3.html>. Consulté le 05 mars 2014.

879 D. Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 6e édition mise à jour, 2008, p. 96

880R. Barthes, *op. cit.*, p. 61.

masque utilisé dans l'image se fait pensif et participe à une redéfinition identitaire. Elle est le reflet, la projection d'un moi double, elle est « l'homme avec son physique et ses complexités morales, mais [...] aussi son "reflet" »⁸⁸¹. L'artiste en créant Méduse se fond avec elle pour délivrer un témoignage sur l'anxiété urbaine de son temps, l'anonyme, l'être en voie de déshumanisation. Méduse est alors métaphore du social, allégorie macabre de la société de consommation. Image du subconscient, tel négatif du réel, elle a pour mission d'ébranler toute forme de croyance.

Le mythe chez les symbolistes tout comme dans la photographie actuelle se constitue en dispositif. « Ce concept de dispositif se prête bien au polymorphisme de la mythologie, à sa déformation dans le temps et à ses divers avatars modernes [...] La mythologie est un dispositif au sens où elle ne se fixe pas : au contraire, comme un esprit malin, elle prend possession des formes pour les traverser »⁸⁸². Ainsi les figures mythiques traversent-elles les âges pour refaire surface chez les symbolistes puis chez les surréalistes et enfin dans la photographie de nos jours, pointant et brassant, chaque fois, les bouleversements identitaires du moment au filtre de l'imaginaire. Méduse, figure du rêve et de l'introspection, trouve en sa réactualisation photographique son incarnation parfaite, modifiable à souhait. À identité multiple, correspond une pratique photographique multiple. L'artiste photographe s'attelle à remodeler l'homme et le monde, « une manière de donner figure à la fois belle et effrayante à l'impensable d'une culture où s'estompent les limites et les différences identitaires »⁸⁸³. Ainsi les symbolistes fondent-ils une pensée mythique selon laquelle l'homme façonne sa propre légende, crée photographiquement une réalité personnelle, alternative à la crise de la personnalité, crée un merveilleux quotidien remettant la réalité en question, car « là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit [...] rien ne peut m'assurer de la réalité, rien ne peut m'assurer que je ne la fonde sur un délire d'interprétation, ni la rigueur d'une logique ni la force d'une sensation »⁸⁸⁴.

881G. Ollinger-Zinque, « Moi et mon milieu », catalogue d'exposition, *Ensor; op.cit.*, p. 14.

882M. Nachtergaele, *Les mythologies individuelles, récit de soi et photographie au XX^e siècle*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2012, p. 11.

883L. Pearl, *Corps, sexe et art, Dimension symbolique, op.cit.*, p. 163.

884L. Aragon, *Le Paysan de Paris, op.cit.*, pp. 14-15.

Conclusion

« Le Cœur contient la passion [...] seule l'imagination contient la Poésie. La sensibilité du cœur n'est pas absolument favorable au travail poétique [...] la sensibilité de l'imagination est d'une autre nature ; elle sait choisir, juger, comparer. C'est de cette sensibilité que nous tirons la puissance d'éviter le mal et de chercher le bien en matière poétique »⁸⁸⁵.

885T. Gauthier, « Salon de 1859 », in *Œuvres complètes II*

Mettre en écho la démarche Symboliste avec une démarche plasticienne de la photographie montre à quel point les inspirations et les domaines d'expérimentations peuvent être nombreux. Cette recherche s'est attachée à dégager l'originalité et l'inédit d'une filiation et d'une réflexion photographique de l'imaginaire : quel rôle les symbolistes avaient-ils bien pu attribuer à un médium qui incarnait l'objet de leur rejet ? Les concepts symbolistes avaient-ils encore du sens pour la photographie aujourd'hui ? L'imaginaire symboliste a-t-il réellement eu un impact dans la perception photographique ?

A travers l'aventure symboliste, l'image photographique a été interrogée, remise en question, parfois même malmenée pour donner naissance à une conception composant avec les notions d'intuition, d'interprétation et d'intime. En accordant à la photographie le bénéfice du doute quant à sa supposée objectivité, les symbolistes sont parvenus à la doter d'une capacité inédite d'expression du sentiment et de la pensée. Dans le monde tel qu'il se développe à la fin du XIX^e siècle, il ne faut pas « sous-estimer le courage intellectuel qu'il y eut, dans une époque dominée par la rationalité et la pensée positive, à s'en tenir à une compréhension religieuse et poétique du monde, à oser prétendre que la matière n'était qu'apparence »⁸⁸⁶, aussi était-il nécessaire, dans notre recherche de redonner ses lettres de noblesse à un mouvement qui permet de comprendre les filiations d'une conception encore restreinte, mais qui s'émancipe ; d'une photographie de l'Idée qui mène une réflexion sur l'image et son rôle aujourd'hui. Il en ressort un art d'attitude centré sur la notion de représentation : « érigée en lieu d'interrogation, l'image fait l'objet d'un processus de déconstruction qui vise à en recomposer la légitimité en se fondant sur la sensation »⁸⁸⁷.

C'est dans le questionnement de l'expérience même du médium que se sont fait jour les innovations les plus fécondes. Nous avons en effet montré au fil du développement que c'est dans son expérimentation et dans la remise en cause de son apparence que s'était constituée une photographie novatrice et créatrice, dont les surréalistes seront avides. Cette volonté de doubler l'outil scientifique d'un imaginaire créateur relève d'une fissure, d'une scission profonde de l'être en proie avec les bouleversements de son époque. Elle manifeste l'importance de l'imaginaire et développe la place qu'il mérite dans une société de plus en plus pragmatique. Il s'agit bien de « toucher à un certain insolite qui éloigne l'esprit du monde familier, donne une voix à la névrose et une forme à l'angoisse, prête un visage, fut-il menaçant au rêve le plus profond. Et ce rêve n'est pas celui de l'individu mais bien celui de la communauté et de sa culture dont le corps, insidieusement se disjoint, donnant, en ses effondrements encore feutrés, un avant-goût de fin du monde »⁸⁸⁸.

886R. Rapetti, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 293.

887M. Dragnet, *Le Symbolisme en Belgique, op. cit.*, p. 195.

888M. Gibson, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 27.

C'est dans la photographie que se projettent les conceptions de l'univers, se faisant le réceptacle des émois et des troubles, des aspirations et des désirs face à la turbulence du monde. En introduisant la notion de doute dans l'image photographique, les symbolistes suspendent tout jugement, négociant avec les paramètres scientifiques et réceptifs à l'imaginaire qui s'en dégage. Cette rupture constructive remet en cause notre perception du monde et donne à la photographie une dimension critique dès lors qu'elle introduit par ses sujets, au travers sa dimension mécanique, une interrogation et une remise en cause de notre société et de ses codes, car au-delà du drame intime de l'être, l'expérience photographique symboliste « témoignait du drame de l'humanité dans son ensemble, le monde résultant de l'esprit et le cosmos étant constitué de symboles auxquels l'imagination donnait un sens »⁸⁸⁹.

Pour certains symbolistes, la photographie se verra nantie d'un enjeu théorique, tel que nous avons pu le constater avec Odilon Redon et Émile Fabry. Elle permet de redéfinir la notion de regard ainsi que de repenser la réalité, grâce aux innovations apportées par les procédés optiques et chimiques dans les domaines scientifiques. Dès lors, une conception fondamentale de la photographie est mise en avant. Là où elle aurait pu n'être que reproduction de l'apparence de la réalité, les symbolistes attribuent à la photographie le statut d'être premier d' « une impression sensible par laquelle le regard s'écrit plastiquement »⁸⁹⁰. À l'objectivité photographique se substitue l'activité de la pensée. La photographie fait désormais partie du domaine de l'impression et de l'intuition et par excellence de la révélation puisque cette dernière donne à voir l'invisible. Ce qui surgit dans l'image pénètre l'esprit. La lumière photographique transparait dans la conscience et module sa part d'ombre.

Pour d'autres, Fernand Khnopff ou Franz Von Stuck, la photographie sera l'enjeu même de la représentation. Les possibilités techniques inépuisables qu'offre le médium, seront le déclenchement d'une série d'expérimentations et de réflexions. L'engouement pour l'élaboration d'une représentation qui reflète la complexité du monde témoigne de l'impérieuse nécessité de semer un véritable trouble dans la lisibilité de l'image. La notion même de représentation est questionnée, entraînant avec elle, la remise en question de l'existence. La conception photographique se substitue à la conception de l'être ; il n'y a pas d'évidence, seulement de l'incertitude, il faut passer outre apparences, dans le domaine du possible, car ce que « d'aucuns jugeront comme imperfection relève ainsi d'une singularité qui lie l'acte de voir et la représentation qui en constituerait la trace. L'image revendique une présence concrète qui passe par l'effet de matière ou la facture »⁸⁹¹. Le but est dès

889E. Touya de Marenne, *Musique et poétique à l'âge du Symbolisme*, op. cit., p. 78.

890M. Draguet, *Le Symbolisme en Belgique*, op. cit., p. 195.

891Ibid., p. 202.

lors de reconsidérer la création, sous l'égide de l'imaginaire pour saisir un moi métamorphosé. Entreprise ultime et dangereuse de la recherche identitaire car, comme l'envisageait Paul Valéry, « l'être ne se connaît que chaque fois par fragments, par perspectives. Il ne sait pas tout ce qu'il dit lorsqu'il dit : Moi »⁸⁹².

Les thèmes abordés dans cette thèse ont donc tenté d'éclairer le regard d'une époque, le mettant en balance avec un regard photographique actuel sur une réalité en devenir. De ce regard d'hier, subsiste aujourd'hui une subjectivité qui hante la pratique photographique et de cette pratique enfin montrée sur les cimaises – un signe du temps – une même volonté de brouiller les limites de la représentation. A travers les manipulations de l'image et les mises en scène, à travers les expérimentations et les réinterprétations s'affirme un intérêt très net pour une photographie de l'idée. Les mises en lumière sur certaines pratiques contemporaines attestent d'une démarche et d'une même conception similaires de l'image photographique, d'une image à déchiffrer, à comprendre et à reconstituer. Dès lors la photographie se conçoit comme un acte de transgression, une stratégie visant à donner forme à la finitude, au néant, à travers un écran de mise à distance. Il ne faut pas oublier que c'est grâce à la conception de la photographie par les symbolistes que s'est ouverte la voie d'un élargissement des frontières de l'art. A l'ère des nouveaux médias, cette influence est fondamentale. « C'est en effet dans un cadre général d'élargissement des frontières et de redéfinition radicale des critères et des valeurs esthétiques, que la photographie s'est révélée comme un matériau propice à l'instauration d'une nouvelle praxis artistique fondée sur une hybridation disciplinaire »⁸⁹³, explique Alexandre Quoi au sujet de la photographie actuelle. Cette explication se prête parfaitement au Symbolisme qui, l'exploration photographique aidant, s'est employé à décloisonner les bornes de la création. Nous pourrions ainsi rapprocher la pensée symboliste de la réflexion que fait Bernard Stiegler au sujet de la pensée contemporaine, lorsqu'il affirme que le combat de cette dernière doit être mené contre ce qui, dans le contexte actuel, se révèle être une tendance autodestructrice, celle d'un capitalisme culturel et hyper-industriel qui a perdu toute conscience de ses propres limites⁸⁹⁴. Les exemples abordés dans cette thèse en témoignent ; qu'il s'agisse du délire poético-astronomique d'August Strindberg et de ses *Céléstographies*, de la confusion plastique introduite par Fernand Khnopff ou encore du cirque théâtral de Rossetti, tous introduisent déjà la volonté d'effacer les limites de l'œuvre. En considérant la lumière comme une matière et en intervenant dans la pratique de l'image photographique, les symbolistes montrent bien que la

892P.Valéry, *Cahiers. 1884-1945*, vol. XII, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1957-1961, pp. 583-584.

893Alexandre Quoi, « Qu'est-ce que la photographie ? », in *L'évidence photographique*, op.cit, p. 249

894B. Stiegler, *De la misère symbolique, 2. La catastrophe du sensible*, op. cit., p. 15.

photographie ne peut que se revendiquer du champ des arts-plastiques⁸⁹⁵, anticipant l'évolution fondamentale de la photographie aujourd'hui, singularisée par l'expression de photographie-plasticienne.

Plus encore, c'est dans le retour au mystère que se joue la plus grande influence entre Symbolisme et photographie plasticienne. Avec la réintégration de l'univers du rêve et de l'inconscient, revient sur scène une conception de l'imaginaire qui avait disparu et qui réinvestit le centre des œuvres. « C'est particulièrement le lever d'un astre sombre, enfin contemplé avec joie et terreur par un esprit qui désespère de l'absolu »⁸⁹⁶, écrit Stéphane Mallarmé dans une lettre à Dauphin le 10 mai 1884. Cette lettre avance l'idée de la photographie comme phénomène, « qui signifie à la fois éclairer et parler (de sorte que ce radical est commun à *photographie*, à *phénomène*, et à *phonation*) »⁸⁹⁷. Dès lors, la photographie est un moyen d'expression et de contemplation, elle est une révélation discursive.

En constante évolution, la conception de l'imaginaire et de son potentiel infini, tels que perçus par les symbolistes, renoue l'idée même d'une image comme chose statique. Se constituant en véritable phénomène, elle devient « flexible, polymorphe, plus que jamais temporelle, mais aussi corporelle »⁸⁹⁸, entraînant de nouvelles façons de faire, de voir et de dire. Le corps à travers cela s'impose comme lieu des enjeux politiques. La photographie devient le théâtre des relations corps-image, réinventant par là même « une relation au monde des objets ou à l'environnement »⁸⁹⁹. En s'offrant comme surface d'inscription et un écran de projection, voire même se faisant abstraction, le corps photographique et photographié interroge la représentation de soi à travers une photographie qui restaure l'imaginaire et la production d'imagination dans le flux d'images qui nous entoure. Ce constat aujourd'hui est similaire à celui fait au XIX^e siècle : « Telle qu'elle s'y manifestait, la revanche de l'imaginaire sur la réalité avait intégré dans sa démarche l'apparition des prolégomènes de la communication de masse, discernables dans la publicité ou la presse, et la multiplication des

895« *n. m. pl., plastic arts* L'expression, qui apparaît au milieu du XIX^e siècle, désigne des arts dont le mode d'expression est celui de la production des formes, en élargissant son sens étymologique de "relatif au modelage" (du grec *plastikè*) à celui de "donner forme" [...] "Les arts plastiques sont originellement des arts de la main" remarque Jen-Claude Lemagny dans son texte "la photographie est-elle un art plastique ?". Arrivant à la singulière conclusion qu'une "photographie est un moulage lumineux à plat", il considère que, par son pouvoir unique de toucher à distance, "elle accomplit le rêve fou qui travaillait secrètement les arts-plastiques". In " Arts Plastiques", *Dictionnaire de l'image, op. cit.*, p. 39. Les extraits de J-C Lemagny sont tirés de l'ouvrage *L'Ombre et le Temps, Essai sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992.

896S. Mallarmé cité par Jérôme Thélot en ouverture de l'ouvrage *Les inventions littéraires de la photographie, op. cit.*

897J. Thélot, *Ibid.*, p. 137. Il explique que le *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction de Alain Rey, Le Robert, 1992, donne "la base *°bha*" comme radical indo-européen entrant dans le grec "*phainen*", mettre en lumière, et "*phainai*," dire, parler.

898C. Pontbriand, « Les mutations en photographie », in *Mutations, perspectives sur la photographie, op. cit.*, p. 13.

899*Ibid.*, p. 26.

images qui en résultait »⁹⁰⁰.

Il ressort de cette interrogation photographique l'ambiguïté et la difficulté à faire pénétrer le médium dans le champ de l'imagination. Si la conception photographique symboliste questionnait le lien entre le matériel et l'imaginaire, la photographie aujourd'hui témoigne de la répercussion de cette pensée. Certains photographes comme Édouard Levé ou Éric Rondepierre proposent « une réconciliation entre les deux conditions de l'image : la représentation matérielle et la manifestation de l'imaginaire »⁹⁰¹. C'est bien ce qui a permis de nourrir cette recherche.

La répercussion des concepts symbolistes innervant le Surréalisme éclaire actuellement la lecture de certains travaux photographiques dont l'intérêt est bien de « traduire, par l'image construite, un équivalent de l'image mentale avec une dimension différente de celle qu'autorise le dessin, la peinture ou tout autre moyen. Parce qu'une photographie n'a pas vocation à déréaliser, elle semble être le lieu inhospitalier de l'imaginaire. Néanmoins, les artistes sont parvenus en cette terre étrangère à manifester, mieux qu'ailleurs peut-être, un équivalent de ce qui naît dans notre esprit »⁹⁰². Cette citation de Michel Poivert sur la photographie contemporaine en 2010 renvoie bien à celle que faisait Jean Moréas en 1886 à propos de l'œuvre symboliste, laquelle devait « vêtir l'idée d'une forme sensible »⁹⁰³.

Bibliographie

Ouvrages et essais :

AIT-TOUATI, Frédérique, *Contes de la lune, Essai sur la fiction et la science modernes*, Paris, Gallimard, 2011.

ALQUIE, Ferdinand, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955.

AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues, Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

900R. Rapetti, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 293

901M. Poivert, *La photographie contemporaine*, op. cit., p. 234

902Ibidem.

903J. Moréas, *Manifeste du symbolisme*, paru dans Le Figaro, le 18 septembre 1886. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm>. Consulté le 04 avril 2014.

- ARAGO, Dominique-François, *Rapport sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des Députés le 3 juillet 1839*, avec les textes annexes de C. Duchâtel et L.J Gay-Lussac, préface de Jean Bérezné, La Rochelle, Rumeur des Ages 1995.
- ARASSE, Daniel, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006.
- ARROUYE, Jean, GUERIN, Michel, *Le photographiable*, Aix en Provence, PUP, 2013.
- AURIER, Georges-Albert, *Le symbolisme en peinture, Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, textes réunis et présentés par Pierre-Louis Mathieu, Caen, L'Échoppe, 1981.
- BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- BACHELARD, Gaston, *L'air des songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, réed. 2011.
- BAJAC, Quentin, *Le corps en éclats*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011.
- BAQUE, Dominique, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Éditions Du Regard, 1998.
- BAQUE, Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions Du Regard, 2004.
- BARILLI, Renato, *Les Préraphaélites*, Paris, Tête de Feuilles, 1976 pour la présente édition, (Milan, Fratelli, Fabbri Editori, 1967 pour l'édition originale).
- BARTHES, Roland, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- BARON, Denis, *La chair mutante, fabrique d'un post-humain*, Paris, Éditions Dis voir, 2008.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975 pour la présente édition, (1935 pour la première édition).
- BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1996.
- BEIGBEDER, Olivier, *La symbolique*, Paris, Presses Universitaire de France, 4^e édition mise à jour, 1975.
- BENEDITE, Léonce, *L'idéalisme en France et Angleterre Gustave Moreau et E. Burne-Jones*, La Rochelle, Rumeurs des Ages, 1998
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Éditions La petite bibliothèque Payot, 1955.
- BENJAMIN, Walter, *Ensemble des écrits de Walter Benjamin, sur la photographie*. Arles : Photosynthèse, 2012.
- BENJAMIN, Walter, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Société française de photographie, 2005 pour la présente édition.
- BERNARD, Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Baillière, 1865.
- BONNET, Alexandre, *Secrets et pratique de l'occultisme*, Genève, Idégraf et Versoix, 1978.
- BOREL, France, *Le peintre et son miroir, regards indiscrets*, Roubaix, La Renaissance du livre, 2002.
- BOUQUERET, Christian, *La photographie surréaliste*, Arles, Actes Sud, 2008.
- BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Du Seuil, 1998.
- BRETON, André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963 pour la présente édition. (Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1925 pour l'édition originale).
- BRETON, André, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1992.
- BROGNIEZ, Laurence, *Préraphaélisme et Symbolisme, Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Honoré Champion, 2003.

- BRUNI, Ciro, (sous la direction de), *Pour la photographie de la fiction.*, colloque de Venise, Université Paris VIII, Paris, GERMS, 1987.
- BUSTARRET, Claire, *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 1992.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre, le féminin et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte/Poche, 2006.
- CAILLOIS, Roger, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.
- CAZENAVE, Cécile, *Tendance floue, douze pour un*, Arles, Actes Sud, 2011.
- CHADWICK, Whitney, *Les femmes dans le mouvement Surréaliste*, Paris, Thames et Hudson, 2002 pour la présente édition, (1985 pour l'édition originale).
- CHARCOT, Jean-Martin, RICHER, Paul, *Les Démoniaques dans l'art*. Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1887, Rééd. Paris, Macula, 1984.
- CHARCOT, Jean-Martin, RICHER, Paul, *Les Difformes et les malades dans l'art*, Paris, Lecrosnier et Babé, 1889.
- CHARCOT, Jean-Martin, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Polyclinique 1887-1888*, Notes de cours de MM. Blin, Charcot, Colin, Paris, Progrès médical/Lescronier, Babé, Vol. II, t. I.
- CHASSE Charles, *Le mouvement Symboliste dans l'art du XIX^e siècle*, Paris, Librairie Floury, 1947.
- CHAUCHARD, Paul, *Le cerveau et la main créatrice*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1970.
- CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline, VADE, Yves, *Pensée mythique et Surréalisme*, Arles, Lachenal et Ritter, 1996.
- CHEROUX, Clément, *L'expérience photographique d'August Strindberg*, Paris, Actes Sud, 1994.
- CHEROUX, Clément, *Vernaculaires, essais d'histoire de la photographie*, Paris, Le Point du Jour, 2013.
- CHEVRIER, Jean-François, *La trame et le hasard*, Paris, Éditions L'Arachnéen, 2010.
- CIORAN, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949.
- CLAIR, Jean, *Méduse, contribution à une anthropologie des arts visuels*, Paris, Gallimard, 1989.
- COLOMBET, Marie, J. A., *Le Symbolisme, le rêve...la femme dans l'art à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, Le Symbolisme au féminin*, Paris, Publibook, 2011.
- COMTE, August, *Discours sur l'esprit positif, Philosophie des sciences*, Paris, Juliette Grange, Paris, rééd. 1996.
- COUANET, Catherine, *Sexualités et photographie*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- COOTON, Charlotte, *La photographie dans l'art contemporain*, Paris, Thames et Hudson, 2010.
- CUSSET, François, *French theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte/Poche, 2003-2005.
- DAVANNE, Louis-Alphonse, *Rapport du jury international sur les épreuves et les appareils de photographie. Exposition universelle de 1878, Groupe II, Classe 12*, Paris, Imprimerie nationale, 1880.
- DEL COURT, Michel, *Hermaphrodite, mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- DELEUZE, Gilles, GUATARI Félix, *Milles plateaux, capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DELPIRE, Robert, (sous la direction de), *La photographie astronomique*, Paris, Nathan, 2003.
- DENIS, Guy, *Le nu impertinent, Félicien Rops*, Bruxelles, Bernard Gilson, 2006.
- DIDI HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Éditions Macula, 1982.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image ouverte, motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de minuit, 2002.
- DRAGUET, Michel, *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, 2010.
- DURAND, Régis, *La part de l'ombre, essais sur l'expérience photographique*, Paris, La Différence, 1990.
- EDWARDS, Paul, *Soleil noir, photographie et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, PUR, 2008.
- ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1980, (1952 pour l'édition originale).
- EWING, William, *Faire Faces, le nouveau portrait photographique*, Arles, Actes Sud, 2006.
- FAVROD, Charles-Henri, FOVANNA, Christophe, *Comme dans un miroir, entretiens sur la photographie*, Gollion, Infolio, 2010.
- FLUSSER, Vilém, *Pour une philosophie de la photographie [Essai]*, Paris, Circé, 1996 pour la traduction française, (1993 pour l'édition originale).
- FONTCUBERTA, Joan, *Le Baiser de Judas, photographie et vérité*, Arles, Actes Sud, 2005 pour la traduction française, (1996 pour l'édition originale).
- FRIZOT, Michel, *Photomontages, photographie expérimentale de l'entre-deux guerre*, Paris, Nathan, 2001.
- FRYDMAN, Julien, PONTBRIAND, Chantal, (sous la direction de), *Mutation, Perspectives sur la photographie*, Paris, Steidl, 2011.
- GALINON-MELENEC, Béatrice, MARTIN-JUCHAT, Fabienne, (sous la direction de), *Le corps communicant, le XXI^e siècle, civilisation du corps ?* Paris, L'Harmattan, 2007.
- GAUTHIER, Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe en 1855*, Paris, Lévy Frères, 1855.
- GIBSON, Mickaël, *Le Symbolisme*, Paris, Taschen, 1994.
- GOMBRICH, Ernst, *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, Paris, Phaidon, 2002, (6^e édition française).
- GROJNOWSKI, Daniel, *Photographie et langage, fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, José Corti, 2002.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Usages de la photographie*, Paris, José Corti, 2011.
- HEGEL, Friedrich, *La phénoménologie de l'esprit*, Paris, Vrin, 2006.
- HEINICH, Natalie, SHAEFFER, Jean-Marie, *Art, création, fiction, entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2004.
- HEUZE, Stéphanie, (sous la direction de), *Changer le corps*, Paris, La Musardine, 2000.
- HUNT, William-Morris, *L'œil invisible*, traduit de l'américain par Daniel de Bruycker, Arles, Actes Sud, 2011.
- INGO, Walter, (sous la direction de), *L'art au XXI^e siècle, Peinture. Sculpture. Nouveaux médias. Photographie*, Volume I et II, Paris, Taschen, 2005 pour la présente édition, (1998 pour l'édition originale).
- JAN RE, Mélody, *Représentations, le genre à l'œuvre*, Volume 3, Paris, L'Harmattan, 2012.
- JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2005.
- JOPECK, Sylvie, *La photographie et l'autobiographie*, Paris, Gallimard, 2004.

- JUNOD, Philippe, *Transparence et opacité, Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2004.
- KISSELEVA, Olga, *Cyberart, un essai sur l'art du dialogue*, Paris, l'Harmattan, 1998.
- KYROU, Ado, *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, Éditions Ramsay, 2005.
- KLINGSOR-LEROY, Cathrin, *Surréalisme*, Paris, Taschen, 2006.
- KRAUSS, Rosalind, *Le photographique, pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, préface H. Damisch, 1990.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954–1955)*, Paris, Le Seuil, 1978.
- LACARRIERE, Jacques, *Au cœur des mythologies, en suivant les Dieux*, Paris, Éditions Du Félin, 1994.
- LANOY, Patrice, *Invisibles, Images de l'inaccessible*, Paris, Éditions d'art Somoguy-Cité des Sciences et de l'Industrie, 1998.
- LAURENCE, Camille, *Les fiancées du diable, enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, Éditions du Toucan, 2011.
- LE BRETON, David, *La sociologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, PUF, 2008.
- LOJKINE, Stéphane, *Image et subversion*, Paris, Jacqueline Chambon, 2005.
- LONDE, Albert, *Aide-mémoire pratique de photographie*, Paris, Librairie J-B Baillièrre et Fils, Bibliothèque des connaissances utiles, 1893.
- LONDE, Albert, *La photographie médicale. Applications aux sciences médicales et physiologique*, Paris, Éditions Gauthier-Villars, 1893.
- MARECHAL, Ilke, Angela, (sous la direction de), *Sciences et imaginaire*, Paris, Albin Michel, 1994.
- MASSON, Céline, *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*, Ramonville Saint-Agne, Éditions Ères, 2004.
- MATHIEU, Pierre-Louis, *La génération symboliste, 1870-1910*, Genève, Albert Skira, 1990.
- MATHIEU, Pierre-Louis, *Salvador Dalí, Gustave Moreau, André Breton*, Paris, ACR Éditions, 2012.
- MEAUX, Daniel, VRAY, Jean-Baptiste, (sous la direction de), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MICHAUD Guy, *La Doctrine symboliste (documents)*, Paris, Librairie Nizet, 1947.
- MICHAUD, Stéphane, MOLLIER, Jean-Yves, SAVY, Nicole, (sous la direction de), *Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 1992.
- MOHOLY-NAGY, László, *Peinture, photographie, films, et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1993.
- MOLDERINGS, Herbert, WEDEKIND, Gregor, *L'évidence photographique, la conception positiviste de la photographie en question*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009.
- MONTIER, Jean-Pierre, LOUVEL, Liliane, MEAUX, Danièle, ORTEL, Philippe, (sous la direction de), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, PUR, 2008.
- MOREAU Gustave, *Écrits sur l'art*, Vol. I, Fontfroide, Éditions Peter Cooke, Bibliothèque artistique et littéraire, 2002.
- MORIN, Edgard, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1956.
- MUZZARELLI, Federica, *Femmes photographes, émancipation et performance (1850-1940)*, Paris, Hazan, 2009.

- NACHTERGAEL, Magali, *Les mythologies individuelles, récit de soi et photographie au XX^e siècle*, Amsterdam, Rodopi, 2012
- NOUGE, Paul, *Histoire de ne pas rire*, Bruxelles, Éditions de la revue les lèvres nues, 1956
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1971 pour la traduction française, (1883 pour l'édition originale).
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir*, Paris, Éditions Classiques de la philosophie, 1993, traduction Henri Albert, introduction et notes Marc Sautet, (1882 pour l'édition originale).
- OLIVER, Dani, *Nus abstraits, photographies*, Paris, Passages des Soupirs, 2011.
- OTTINGER, Didier, *Les voies du labyrinthe d'Ariane à Fantômas*, Paris, Gallimard, 2002.
- PAPADIMITROPOULOS, Panayotis, *Le sujet photographique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2010.
- PEARL, Lydie, (sous la direction de), *Corps, art et société, chimères et utopies*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- PEARL, Lydie, (sous la direction de), *Corps, sexe et art, Dimension symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- PECKER, Jean-Claude, *La photographie astronomique*, Paris, Nathan, 2003.
- POIVERT, Michel, *La subversion des images, surréalisme, photographie, film*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009.
- POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010.
- PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable, le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977 pour la présente édition, (Firenze, Sansoni editor, 1966 pour l'édition originale).
- PULTZ, John, MONDENARD, Anne (de), *Le corps photographié*, Paris, Flammarion, 2009 pour l'édition française.
- RAPETTI, Rodolphe, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2007.
- REEVES, Hubert, *Poussières d'étoiles*, Paris, Du Seuil, 2008, 1984 pour la première édition.
- REBEL, Ernst, *Autoportraits*, Paris, Taschen, 2008.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres Complètes*, Paris, Livre de poche, 2004.
- RONDEPIERRE, Eric, *À partès*, Trézélan, Éditions Filigranes, 2001.
- ROUILLE, André, *La photographie*, Paris, Gallimard, 2005.
- ROSSET Clément, *Le réel et son double, essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1984 pour la nouvelle édition revue et corrigée.
- RUSH, Michaël, *Les Nouveaux Médias dans l'art*, Paris, Thames et Hudson SARL, 2000.
- SAMSON, Denis, FLOMEN, Mickaël, *Dormance et métamorphoses de l'œil*, Québec, Éditions J'ai Vu, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, 1940 pour la première édition.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imagination*, Paris, PUF, 1981, 1936 pour la première édition.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire, du dispositif photographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduction par Auguste Burdeau, Paris, Librairie Félix Alcan, 6^e édition, 1912, (éditions originale Brockhaus, Leipzig, 1819).
- SIBONY, Daniel, *Création, Essai sur l'art contemporain*, Paris, Du Seuil, 2005.
- SONTAG, Suzanne, *Sur la photographie, œuvres complètes I*, Paris, Christian Bourgeois, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, 2008 pour l'édition récente, (1973 pour la première édition).

- SOLIER, Pierre, *Les phénomènes d'autoscopie*, Paris, Alcan, 1903.
- SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2005.
- STIEGLER, Bernard, *De la misère symbolique, La catastrophe du sensible*, Livre 2, Paris, Galilée, 2005.
- STRINDBERG August, *Du hasard dans la production artistique*, Paris, L'Échoppe, 1990 pour la présente édition et pour la préface, (1894 pour la parution originale, *La Revue des revues*, Paris).
- TAMISIER, Marc, *Sur la photographie contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- THELOT, Jérôme, *Critique de la raison photographique*, Paris, Les Belles Lettres, collection *Encre marine*, 2009.
- THELOT, Jérôme, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses Universitaire de France, PUF, 2003.
- THEZE, Ariane, *Le corps à l'écran, La mutation de l'image du corps par l'art écranique*, Lachine (Québec), Éditions Pleine Lune, 2005.
- TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Paris, Champ Flammarion, 1996.
- TOPFFER, Rodolphe, *De la plaque Daguerre, à propos des excursions dagueriennes*, Paris, Le temps qu'il fait, 2002.
- TOURNIER Michel, *Des clefs et des serrures, images et proses*, Paris, Du Chêne, 1983.
- TOUYA DE MARENNE, Eric, *Musique et poésie à l'âge du Symbolisme, variations sur Wagner: Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Valéry*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- TZARA Tristan, *Œuvres complètes*, Paris, Henri Béhar, Flammarion, 1975.
- VALERY, Paul, *Cahiers. 1884-1945*, vol. I-XXIX, Paris, CNRS, 1957-1961.
- VALERY, Paul, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1990, (1931 pour l'édition originale).
- VALERY, Paul *Variété I et II*, Paris, Gallimard, 1924 pour *Variété I*, 1930 pour *Variété II*.
- VALERY, Paul, *Oeuvres*, T. 2, Paris, Gallimard, 1960.
- VANOR, Georges, *L'art symboliste*, Paris, Chez le bibliopole Vanier, 1889.
- VERDET, Pierre, *Une histoire de l'astronomie*, Paris, Du Seuil, 1990.
- VIALA, Alain, *Histoire du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- WARR, Tracey, JONES, Amélia, *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2005.
- WEBER, Pascal, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Organes sans corps, Deleuze et conséquences*, Paris, Éditions Amsterdam, 2003.

Monographies :

- APPELT, Dieter, *Photographie*, Berlin, Centre National de la photographie, 1989.
- BAJOU, Valérie, *Eugène Carrière*, Lausanne, Acatos, 1998.
- BAQUE, Dominique, *Maurice Tabard*, Paris, Pierre Belfond, 1991.
- BOUQUERET, Christian, *Raoul Ubac photographie*, Paris, Léo Scheer, 2000.
- CAPODIECI, Luisa, *Gustave Moreau, Correspondance d'Italie*, Paris, Éditions Somogy, 2002.
- CAPPELA, Émilie, (textes réunis par), *Moi, Carrière, l'artiste vu par ses contemporains*, Paris, Magellan et Cie, 2006.
- CARRIERE, Eugène, *Écrits et lettres choisies, portrait d'Eugène Carrière par lui-même*, Paris, Mercure de

- France, 1907.
- DELVOVE, Jean, (textes réunis par), *Eugène Carrière, Écrits sur l'art*, La Rochelle, Rumeur des Ages, 2006.
- ENSOR, James, *Mes écrits ou les suffisances matamoresques*, Choix de textes et lectures par Hugo Martin, Tournai, Labor, 1999.
- GIBSON Mickaël, *Redon*, Paris, Taschen, 2011.
- HOSTYN, Norbert, *Léon Spilliaert, vie et œuvre*, Oostkamp, Stichting Kunstboek BVBA, 2006.
- LACAMBRE Geneviève, *Gustave Moreau : Maître Sorcier*, Paris, Gallimard & Réunion des musées nationaux, 1997.
- MAN RAY, *Autoportrait*, traduit de l'américain par Anne Guérin, Actes Sud, 1998 pour la traduction française, (Little, Brown and Company Inc, Boston pour l'édition originale).
- MATHIEU, Pierre-Louis, *Gustave Moreau, l'assembleur de rêve, 1826-1898*, Paris, ACR éditions, 1998.
- MEGDEN, Eva, *Franz Von Stuck, 1863-1928, un prince au royaume de l'art*, Köln, Tachen, 1995.
- PAQUET, Marcel, *Photographies de Magritte*, Paris, Contrejour, 1982.
- RAMETTE, Philippe, (sous la direction de), *Inventaire irrationnel*. Paris : Éditions Courtes et longues et Galerie Xippas, 2010.
- REDON, Odilon, *A soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, José Corti 1922.
- ROEGIERS, Patrick, *Lewis Carroll, dessinateur et photographe ou le visage regardé*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003.
- RONDEPIERRE, Eric, (sous la direction de), *Eric Rondepierre*, Paris, Léo Scheer, 2003.
- ROUMETTE, Sylvain, DOISNEAU, Robert, *Robert Doisneau, entretien de Robert Doisneau avec Sylvain Roumette*, Arles, Actes Sud, 2006
- ROUSSELOT, Jean, *Edgard Allan Poe*, Paris, Éditions Seghers, 1966.
- SAYAG, Alain, *Alain Fleischer*, Paris, Centre National de la Photographie, 1995.
- SEAILLES Gabriel, *Eugène Carrière, l'homme et l'artiste, avec vingt lettres du peintre à son ami*, La Rochelle, Rumeur des Ages, 2006.
- SMOLDERS, Olivier, *Paul Nougé, Écritures et caractère, à l'école de la ruse*, Bruxelles, Labor, 1995.
- STRINDBERG, August, *Œuvres autobiographiques*. T. II, Paris, Mercure de France, 1990.
- STRINDBERG, August, *Correspondance, Tome I (1858-1885)*, Paris, Zulma, traduction par E. Balzamo, 2009.

Dictionnaires et Encyclopédies :

- CHEVALIER Jean, GHEERBRANDT Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- CLEBERT Jean-Paul, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Le Seuil, 1996.
- COLLECTIF, *Dictionnaire mondial de la photographie*, Paris, Larousse/VUEF, 2001 pour la présente impression, (1996 pour la première édition).
- DORON, Roland et PAROT, Françoise, *Dictionnaire de psychologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- DUCROT, Oswald, SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, 1995.

- JUHEL Françoise, *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2006, 2^e édition, novembre 2008.
- LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Batiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- Le Petit Larousse Illustré, Paris, Larousse, 2006.
- QUILLET, Dictionnaire Encyclopédique, Paris, Quillet, 1968.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Motif, thème et fonction », *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Du Seuil, 1995.
- SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, Éditions nouvelle 2004.

Catalogues d'exposition :

- ALIAGA, Juan, Vicente, LEPERLIER François, *Claude Cahun*, du 24 mai au 25 septembre 2011, Jeu de Paume, Paris, Du 25 février au 03 juin 2012, Paris, Hazan et Edition du Jeu de Paume, 2011.
- ANDIA, (de), Béatrice, *Le Symbolisme et la femme*, à Paris, Toulon, Pau, Marc-en-Baroeul, Délégation artistique à la ville de Paris, Paris, Toulon, Pau, Mairie de Paris éditions, 1986.
- AUDINET, Gérard, *Entrée des médiums, Spiritisme et art de Hugo à Breton*, Paris, Maison de Victor Hugo et Paris-Musées, du 18 octobre 2012 au 20 janvier 2013, Paris, Maison Victor Hugo, 2013.
- BELLOUR, Raymond, *Le temps d'un mouvement, aventures et mésaventures de l'instant photographique*, du 2 au 15 juin, 1987, Paris, Palais de Tokyo, Paris, Centre National de la Photographie, 1986.
- BRUHAMMER, Yvonne, LEGRAND, Francine-Claire, MATHEY, François, ROBERTS-JONES, Philippe, *Fernand Khnopff, 1858-1921*, du 10 septembre au 3 décembre 1979, Paris, Musée Des Arts Décoratifs, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1980.
- CARPIO, Véronique, *Félicien Rops–Auguste Rodin, Les embrassements humains*, du 01 octobre 2011 au 08 janvier 2012, Musée Félicien Rops, Naumur, Paris, Éditions Hazan, 2011.
- CHEROUX, Clément, FISCHER, Andréas, *Le troisième œil, la photographie et l'occulte*, du 3 novembre 2004 au 5 février 2005, Maison Européenne de la Photographie, Paris, Gallimard, 2004.
- CLAIR Jean, *L'âme au corps, arts et sciences, 1793-1993*, d'octobre 1993 à janvier 1994 Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Réunion des musées nationaux — Gallimard, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, MANNONI, Laurent, *Mouvements de l'air; Etienne-Jules Marey 1830-1904, Photographe des fluides*, du 19 octobre 2004 au 16 janvier 2005, Paris, Musée d'Orsay, Paris, Gallimard — Réunion des musées nationaux, 2004.
- FABRE, Côme, Krämer, Felix, *L'ange du bizarre, le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, du 5 mars au 23 juin 2013, Paris, Musée d'Orsay, Éditions du Musée d'Orsay — Hatje Cantz, 2013.
- FABRE, Côme, Krämer, Félix, *L'ange du bizarre, le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, du 5 mars au 23 juin 2013, Paris, Musée d'Orsay *Le Romantisme noir de Goya à Max Ernst*, Paris, Dossier de l'art hors-série, n°20, mars 2013.
- FENOYL, Pierre, (de), *André Kertész*, du 9 septembre 1977 au 30 janvier 1978, Paris, Musée National d'Art Moderne du Centre Pompidou, Paris, Éditions Contrejour, 1977.
- HEDSTRÖM, Per, BAJAC, Quentin, *Strindberg, peintre et photographe*, du 15 octobre 2001 au 27 janvier 2002, Paris, Musée d'Orsay — Réunion des musées nationaux, 2001.
- HEILBRUN, Françoise, NEAGU, Philippe, *Pierre Bonnard, photographe*, automne 1987, Paris, Musée d'Orsay, Paris, Philippe Sers Éditeur, Réunion des Musées Nationaux, 1987.

HOOGHE, (d'), Alain, NAEYER (de) Christine de Naeyer *Autour du symbolisme, photographie et peinture au XIX^e siècle*, du 27 février au 16 mars 2004, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Bozar Book, Anvers, Bruxelles, Fonds Mercator et Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 2004.

LAMPE, Angéla, CHEROUX, Clément, *Edvard Munch, l'œil moderne*, du 22 septembre 2011 au 9 janvier 2012, Paris, Centre Pompidou, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011.

OLLINGER-ZINQUE, Gisèle, *Ensor*, du 24 septembre 1999 au 13 février 2000, Musée royal des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruxelles, Éditions Blondé Artprinting International, 1999.

RAPETTI, Rodolphe, SALLE, Marie-Pierre, SUEUR-HERMEL, Valérie, VITTET, Jean, *Odilon Redon - prince du rêve, 1840-1916*, du 23 mars au 20 juin 2011, Galeries nationales du Grand Palais, Musée d'Orsay, Musée Fabre, Paris, RMN-Grand-Palais et le Musée d'Orsay, 2011.

ROEGIERS, Patrick, *Magritte et la photographie*, du 23 février au 15 mai 2005, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Amsterdam, Éditions Ludion, 2005.

SAYAG, Alain, MONTEROSSO, Jean-Luc, Alain Fleischer, *La vitesse d'évasion.*, rétrospective du 30 septembre 2003 au 4 janvier 2004, Paris, Maison Européenne de la photographie, Paris, Léo Scheer, MEP, Centre Pompidou, 2003.

SCUTENAIRE, Louis, *La Fidélité des Images. René Magritte. Le cinématographe et la photographie*, du 05 novembre au 05 décembre 1976, Exposition organisée par le Service de la Propagande Artistique du Ministère de la Culture française, Bruxelles, Éditions Lebeer-Hossmann, 1976.

SICARD, Monique, PUJADE, Robert, WALLACH, Daniel, *A corps et à raison, photographies médicales, 1840-1920*, du 14 avril au 4 juin 1995, exposition organisée par La Mission du Patrimoine Photographique, Paris, Hôtel de Sully, 1995.

THOMAS-MORIN, Frédérique, *A l'épreuve du réel, les peintres et la photographie au XIX^e siècle*, du 30 juin au 1er octobre 2012, Ornan, Musée Gustave Courbet, Lyon, Fage Éditions, 2012.

TOTH, Ferenc, *Terre des mythes. L'art de Gustave Moreau*, du 19 février au 3 mai 2009, Musée de Beaux-Arts de Budapest, Budapest, Museum Of Fine Arts, 2009.

Revues, articles :

ABOLGASSEMI, Maxime, « August Strindberg/André Breton: A la lumière du hasard objectif », in *Le surréalisme et la science, Cahiers du centre de recherche sur le Surréalisme*, Mélusine n° XXVII, Université Paris 3, 2007.

ARAGON, Louis, BRETON, André, « Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) », in *La Révolution surréaliste*, Revue Surréaliste n° 11, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 15 mars 1928,

AZART, « Laurence Demaison et ses démons », in *Azart Photo, La vitrine internationale de la photographie contemporaine*, revue trimestrielle n° 1, Paris, Azart éditions, Octobre-novembre-décembre 2008.

BAQUE, Dominique, « L'impossible visage, le visage comme énigme », in *Art Press*. Paris, Art Press Éditions, n° 317, Novembre 2005.

BUIGNET, Christine, RYKNER, Aranud, « Entre code et corps. Tableau vivant et photographie mise en scène », in *Figure de l'art*, n° 22, revue d'études esthétiques, Pau, Presses Universitaires, 2012.

BRETON, André, « La beauté sera convulsive », in *Minotaure*, Revue artistique et littéraire, n° 5, Paris, Albert Skira, 1934.

CHEROUX, Clément, « Vues du train. Vision et mobilité au XIX^e siècle », in *Études photographiques*, revue semestrielle, n° 1, Paris, Société Française de Photographie, novembre 1996.

DURAND, Régis, « La photographie à l'ère de l'envolée du marché de l'art », in *Art Press* n° 142, Paris, Art Press éditions, décembre 1989.

DALI, Salvador, « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », in *Minotaure*, Revue artistique et

littéraire, n° 5, Paris, Albert Skira, 1934.

DALÍ, Salvador, « Le phénomène de l'extase », in *Minotaure*, Revue artistique et littéraire, n° 3-4, Paris, Albert Skira, décembre 1933.

EMMANUEL, Pierre, « Polarité du symbole », in *Études Carmélitaines*, Desclée de Brouwer, 1960.

GUNTHER, André, (sous la direction de), in *Études photographiques*, revue semestrielle n°7, Paris, Société française de photographie, mai 2000.

GALLOWAY, John, « Voir l'invisible: la photographie et la science », in *Impact, science et société*, revue trimestrielle, n°168, Paris, UNESCO, 1992.

LAFARGUE, Bernard, (textes réunis par). « Art de la mise en scène, mise en scène de l'art », in *Figure de l'art* n° 3, revue d'études esthétiques, Pau, Presses Universitaires, 1997-1998.

LAFARGUE, Bernard, (textes réunis par). « Anges et chimères du virtuel », in *Figure de l'art* n° 6, revue d'études esthétiques, Pau, Presses Universitaires, 2002.

LAFARGUE, Bernard, (textes réunis par), « Les pouvoirs de images », in *Figure de l'art* n°3, revue d'études esthétiques, Pau, Presse Universitaires, 2005.

MARTIN, Pauline, « Le flou du peintre ne peut être le flou du photographe », in *Études photographiques*, revue semestrielle n°25, Paris, Société française de photographie, mai 2005.

MICHAUD, Yves, « Critique de la crédulité », in *Études photographiques*, revue semestrielle n° 12, Paris, Société française de photographie, novembre 2002.

POIVERT, Michel, « Politique de l'éclair, André Breton et la photographie », in *Études photographiques*, revue semestrielle n° 7, Paris, Société française de photographie, mai 2000.

TELERAMA, *Crime et châtement au Musée d'Orsay*, du 16 mars au 27 juin 2010, Musée d'Orsay, Paris, hors-série, Télérama éditions, avril 2010.

TELERAMA, *Edvard Munch au Centre Pompidou*, du 21 septembre 2011 au 23 janvier, hors-série n°173, Paris, hors série, Télérama éditions, septembre 2011.

VERNOIS, August, Gabriel, Maxime, « Études photographiques sur la rétine des sujets assassinés », in *Revue photographique des hôpitaux de Paris*, vol. 2, Paris, Editions Adrien Delahaye, 1870.

VIDAL, Léon, « association scientifique de France. Conférence de M. Davanne », in *Le Moniteur de la photographie, revue internationale et universelle des progrès de la photographie & des arts qui s'y rattachent*, n° 7, avril 1879, Nîmes.

WAGGONER, Diane, HEILBRUN, Françoise, *Une ballade d'amour et de mort, photographie préraphaélite en Grande-Bretagne 1848-1875*, du 8 mars au 29 mai 2011, Paris, Musée d'Orsay, Numéro de l'Estampille/l'Objet d'art thématique, n° 1, Dijon, Éditions Faton, Mars 2011.

Romans de fictions et essais :

ARAGON, LOUIS, *Le paysan de Paris*, Paris, Le livre de poche, 1966, (Paris, Gallimard, 1925 pour l'édition originale).

BRETON, André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.

BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964.

CAHUN, Claude, *Aveux non avendus*, Paris, Mille et une Nuit, 2011, (1930 pour l'édition, originale aux éditions du Carrefour).

CAHUN, Claude, *Héroïnes*, Paris, Mille et une Nuit, 2006, (Mercure de France, n° 639, Février 1925 pour la parution originale.

CARROLL, Lewis, *Alice aux pays des merveilles*, Paris, Flammarion, 1977, (1865 pour l'édition originale).

- CARROLL, Lewis, *De l'autre côté du miroir*, Paris, Robert Laffont, 1989, (1871 pour l'édition originale).
- GAUTHIER, Théophile, *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981.
- GOURMONT, Rémy (de), *Le chemin de velours*, Paris, Mercure de France, 1911.
- HUYSMAN, Joris-Karl, *A Rebours*, Paris, Gallimard, 2e édition revue et augmentée, 1977 pour la présente édition, (1884 pour l'édition originale).
- KUBIN, Alfred, *L'autre côté*, Paris, Har-Po, 1986, (Munich, 1909, G. Müller pour l'édition originale).
- KUBIN, Alfred, *Le cabinet de curiosités et autres textes*, Paris, Éditions Allia, 2012, (Vienne, Verlag der Johannes-Presse, 1925 pour l'édition originale).
- KUNDERA, Milan, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985
- LEVE. Edouard, *Fictions*, Paris, Éditions P.O.L, 2006.
- LEVE, Edouard, *Suicide*, Paris, Éditions P.O.L, 2008
- LORRAIN, Jean, *Histoires de Masques*, Toulouse, Éditions Ombres, 2006 pour la présente édition, (Paris, Ollendorff, 1900 pour l'édition originale).
- MARTINEZ, Carole, *Le cœur cousu*, Paris, Gallimard, 2007.
- POE, Edgar-Allan, *Tous les contes d'Égard Allan Poe*, texte intégral. Traduction de Charles Baudelaire, Paris, Marabout Géant, 1970.
- REDON, Odilon, *Nouvelles et contes fantastiques*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux et du Grand Palais, 2011.
- RODENBACH, Georges, *Bruges-la-morte*, Paris, Flammarion, 1998 pour la présente édition, (1892 pour l'édition originale).
- SOMOZA, José-Carlons, *Clara et la pénombre*, Arles, Acte Sud, 2001.
- STRINDBERG August, *Drapeaux noirs*. trad. de P. Morizet et E. Ahlstedt, Arles, Actes Sud, 1984, (Stockholm, Éditions Björck et Börjesson, 1907 pour l'édition originale).
- STRINDBERG, August, *Inferno*, Paris, Gallimard et Mercure de France, 1996, (1897 pour l'édition originale)
- STURGEON, Theodore, *Symboles secrets*, Paris, Casterman, 1980.
- VIAN Boris, *L'arrache-cœur*, Paris, Éditions Pauvert, 1979.
- VERNE, Jules, *De la terre à la lune*, Paris, Le livre de poche, 2001 pour la présente édition (1865 pour l'édition originale).
- VILLIERS l'Isle-Adam, (de), *Claire Lenoir et autres récits insolites*, Paris, Flammarion, 1984 (1868 pour l'édition originale).
- WILDE, Oscar, *Le portrait de Dorian Gray*, Paris, Le livre de poche, 1975, (1890 pour l'édition originale).

Sources internet:

Artistes :

- BROEKMAN, Marlo, Site de Marlo Broekman, [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.marlobroekmans.com/>
- DEMAISON, Laurence, Site de Laurence Demaison. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.laurencedemaison.com/>
- FEYT, Caroline, Site de Caroline Feyt, [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.caroline-feyt.fr>
- FLOMEN, Michael, Site de Michael Flomen. [En ligne]. Disponibilité et accès : www.michaelflomen.com/

IMBODEN, Connie, Site de Connie Imboden, [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://connieimboden.com/>
RACAULT, Vivien, Site de Vivien Racault, [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.vivienracault.com/>
SCHNEIDER, Gary, Site de Gary Schneider, [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.garyschneider.net/>.

Ouvrages/Revue/articles :

ABOLGASSEMI, Maxime, « August Strindberg/André Breton: A la lumière du hasard objectif », *Le surréalisme et la science*, Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Mélusine n° XXVII, Université de Paris 3, 2007, p. 245. Google books. *Site des livres numériques Google*. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://books.google.fr/books>

ARELETTAZ, Damien, *flou allié*, Mémoire suivi par Marie-Haude Caraës, Ensci - Les Ateliers, juillet 2010. [En ligne]. Disponibilité et accès : http://www.ensci.com/uploads/media/memoire_damien_arlettaz.pdf

BARADUC, Hyppolithe, « *La force vitale* », *Chronique médicale* 15 avril et 1er mai, 1897, [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k874195q.r=La+Force+vitale%2C+par+M+le+Dr+Hippolyte+Baraduc.langFR>

BNF, Galerie de photographie, « Cent portraits/cent visage : question de représentation », BNF. *Site de la Bibliothèque Nationale Française* [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://expositions.bnf.fr/portraits/arret/2/index2.htm>

CALIENDRO, Stefania, « Espaces perçus, territoires imagés en art ». Paris : l'Harmattan, 2004, Google Books, *Site des livres numériques Google*. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://books.google.fr/books>

CHASSE, Eric, (de), « *Paul Strand, frontalité et engagement* ». *Études photographiques*. Revue semestrielle, n°13. Juillet 2003. Mis en ligne le 13 février 2005. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://etudesphotographiques.revues.org/346>.

COMTE August, *discours sur l'esprit positif*, 1842, édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie, le 18 février 2002. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://anthropomada.com/bibliothèque/Discours esprit positif.pdf>

DAMAO, Damarice, « Eli Lotar un photographe professionnel et militant en marge du Surréalisme », Université de Paris IV. *Site Hisca, Histoire culturelle et sociale de l'art*. Colloque du vendredi 11 décembre 2009, *L'image comme stratégie : des usages du médium photographique dans le surréalisme*. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://hicsa.univparis1.fr/documents/pdf/CIRHAC/AmaoWEB.pdf>

DENOYELLE François, « Man Ray. *La photographie à l'envers* ». *Études photographiques*. Revue semestrielle, n°5, Le 5 Novembre 1998, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. Disponibilité et accès : <http://etudesphotographiques.revues.org/index182.html>.

DUVINAGE, Luc, « Buñuel et le Surréalisme, un chirurgien du regard », *Cadrage*, site de la première revue en ligne universitaire française de cinéma, Septembre 2008. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.cadrage.net/dossier/bunuel.htm>

DOUMONT, Danièle, « Rops : les sataniques », *Mémoires, la lettre mensuelle*, février 2002. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.art-memoires.com/lettre/lm1820/18ddorops.htm>

DUVAL Alan, *Le XIXe siècle, l'Âge industriel*. Groupe de travail académique. [En ligne]. Disponibilité et accès : http://ww2.ac-poitiers.fr/hist_geo/IMG/pdf/Age_industriel_1.pdf

GAGNEUX, Frédéric, « Préface-Revue Wagnérienne T1 », *Littératures françaises des XX^e et XIX^e siècles*, *Site de littérature 20 Paris-Sorbonne*. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://litterature20.paris-sorbonne.fr/preface-revue-wagnerienne-t1-page-0-gagneux-113.html>

GALERIE 20 X 25. le Site Français de la Photographie Haute Résolution. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.galerie-photo.eu.com/>

- GIRARDIN, Daniel, PIRKER, Christian, « Controverses, une histoire juridique et éthique de la photographie », *Télérama*. Le 05 septembre 2008. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.telerama.fr/idees/qui-est-l-auteur-de-cette-image,33135.php>
- GORGONE DANS CONTEMPORAINE, *Site des productions de la Gorgone*, 2000, Québec. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.gorgone.ca/g-francais/crea3.html>
- GUNTHER, André (sous la direction de), « Baudelaire et la photographie/Recherches sur Albert Londe/Fantasmagories scientifiques » *Études photographiques*, revue semestrielle, n°6, mai 1999. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://etudesphotographiques.revues.org/2676>
- HACHET, Pascal, « Les psychanalystes et Goethe », Google Books. *Site des livres numériques Google*. Paris, l'Harmattan, 1995. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://books.google.fr>
- IMBODEN, Conny, « Will », BNF, *Site de la bibliothèque Nationale de France*. Département des estampes et de la photographie. Don de l'artiste n° 91-189. 1987. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://expositions.bnf.fr/portraits/grand/130.htm>
- JACKEL, Laurent, « Les origines du Pictorialisme », Laurent Jackel, *Le site de l'infographie et du multimédia*. Chap. 6, 2014. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.laurent-jackel.fr/photographie/les-rapports-ambigus-entre-photographie-et-peinture>
- JENNY, Laurent, « Roger Caillois : esthétique généralisée ou esthétique fantôme ? » Université de Genève, 1992, numéro 85. *Persée revue, le site des revues scientifiques*, Ministère de l'enseignement et de la recherche. Lyon, 2005-2014. [En ligne]. Disponibilité et accès : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1992_num_8512602
- KENNEDY, J. Kennedy, *Les autoportraits déguisés de Franz Von Stuck 1863-1928, de la mise en scène photographique à la fiction picturale*, revue Art et Culture, *Site du Département d'Histoire de l'Art*. Université de Montréal. 1999. [En ligne]. Disponibilité et accès : http://www.ficsum.qc.ca/revue-dire/archives/doc_view/1474-les-autoportraits-deguises-de-franz-von-stuck-1863-1928-julie-kennedy.html
- MARTIN, Pauline, « Le flou du peintre ne peut être le flou du photographe » *Études photographiques*, revue semestrielle, n°25, mai 2010. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://etudesphotographiques.revues.org/3060>
- MELOT, Michel, « KLINGER MAX - (1857-1920) », *Encyclopædia Universalis*. Site de l'Encyclopédie Universelle. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/max-klinger/>
- MOREAS, Jean, « Manifeste du symbolisme », *Le Figaro*. Le 18 septembre 1886. Mis en ligne par Berlol. *Site de Patrick Rebollar sur l'actualité littéraire*. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm>
- NACHTERGAEL, Magali, « Esthétique des mythologies individuelles. Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle », Youscribe, *Site de la plateforme des publications numérique*. 14 novembre 2011. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.youscribe.com/catalogue/rapports-et-theses/savoirs/sciences-humaines-et-sociales/esthetique-des-mythologies-individuelles-le-dispositif-photographique-1557673>
- PEYRE, Henri, « Le réel en photographie », *galeri-photo*. Le site français de la photographie haute résolution. 2008. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.galerie-photo.com/reel-representation-photographie.html>
- PHOTO-ARAGO, « Jacques-André Boiffard », Photo-Arago, *site du portail de la photographie*. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.photo-arago.fr/Explorer/Auteurs/B/BOIFFARD-Jacques-Andr%C3%A9>
- PHOTOSAPIENS, « Edouard Levé », *Site de l'annuaire en ligne pour les photographes professionnels*. Rubrique exposition photo Paris (75). Exposition Edouard Levé. Du 14 mars au 10 mai 2008, Galerie Loevenbruck, Paris 6ème. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.photosapiens.com/Edouard-Leve.html>
- PIERSENS, Michel, « L'invisible fluidique », Actes du colloque international *Projections : des organes hors du corps*, 13-14 octobre 2006, Université de Montréal. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/ProjectionsPierssens.pdf>

POIVERT, Michel. « Le phénomène de l'extase ou le portrait du surréalisme même », *Études photographiques*, revue semestrielle, n°2, mai 1997. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://etudesphotographiques.revues.org/518>.

POIVERT, Michel. « Une photographie dégénérée, ? Le Pictorialisme français et l'esthétique des aberrations optiques », *Études photographiques*, revue semestrielle, n°23, mai 2009. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://etudesphotographiques.revues.org/2676>

POIVERT, Michel, « Pour Edouard Levé », *ViteVue, le blog de la société française de photographie*, article posté le 22 octobre 2007. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2007/10/22/187-pour-edouard-leve>

REVERSEAU, Anne, « Breton, Man Ray et l'imaginaire photographique de la magie », Textimage, Site de la revue d'étude du dialogue texte-image. [En ligne]. Disponibilité et accès : http://www.revue-textimage.com/05_varia_2/reverseau1.html

SAVATIER, Thierry, « L'univers fascinant de Max Klinger », Blog de Thierry Savatier : *Les mauvaises fréquentations. Le Monde*, 06 août 2012. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://savatier.blog.lemonde.fr/2012/08/06/lunivers-fascinant-de-max-klinger/>

SCHWEITZER, Lucien, « Laurence Demaison », *Lucien Schweitzer*, site de la Galerie Lucien Schweitzer, Luxembourg, 2003. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.lucien-schweitzer.lu/>

VALERY, Paul, « Philosophie de la danse », *Œuvres I, Variété*. Paris : Gallimard, 1957. Conférence à l'Université des Annales le 5 mars 1936. Première publication : dans *Conferencia*, 1er novembre 1936. Document produit en version numérique pour *Les Classiques des sciences sociales*. [En ligne]. Disponibilité et accès : http://pedagogie.acmontpellier.fr/danse/stage0912/valery_philosophie_danse.pdf

VERNOIS, Aguste, Gabriel, Maxime. « Etude photographique sur la rétine des sujets assassinés », Paris, revue photographique des hôpitaux de Paris, vol. 2, Site de l'art et de la médecine. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.artandmedicine.com>.

VILLENEUVE, Mathilde, « *entretien avec Edouard Levé* », *Paris Art. Le site de l'actualité de l'art contemporain en Ile de France*. Paris art interviews, mis en ligne le 15 juin 2003. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.paris-art.com/interview-artiste/%C3%A9douard-leve/edouard-leve/31.html#haut>

WYNANTS, Jean-Marie, « De l'intime à l'universel Deux facettes de l'autoportrait » , *Le Soir, Site du magazine Le Soir*. Bruxelles. Le 5 juillet 2003. [En ligne]. Disponibilité et accès : http://archives.lesoir.be/exposition-les-deux-laureats-2002-du-prix-ccf-pour-la-p_t-20030705-Z0NACK.html

XIPPAS, Galerie, « Philippe Ramette », Galerie Xippas, Site officiel de la Galerie, Paris. 2006. [En ligne]. Disponibilité et accès : http://xippas.com/datas/docs/fr/artiste_dossier/dossier-ramette.pdf

Dictionnaire et Encyclopédies

ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS. Site de Encyclopédie Universalis. Encyclopaedia Universalis. [En ligne]. Disponibilité et accès: <http://www.universalis-edu.com>.

GOOGLE BOOKS. Site des livres numériques Google, [En ligne]. Disponibilité et accès : [books?google.fr](http://books.google.fr).

TLF. Site du Trésor de la langue française. TLF. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://atilf.atilf.fr/>

ROBERT (Le). *Site du dictionnaire du Grand Robert de la langue française. Le Robert*. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://gr.bvdep.com.haysend.u-bordeaux3.fr/gr.asp>

WIKIPEDIA, *Site de l'Encyclopédie Universelle Libre*. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://fr.wikipedia.org>

YOUSCRIBE. Site de la plateforme des publications numérique. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.youscribe.com>

BLUE PAINTER. Le site du dictionnaire des synonymes. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.synonymes.com/le-dictionnaire.html>

Films:

BUNUEL, Luis, DALI, Salvador, *Un chien Adalou*, 1929. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://www.youtube.com/watch?v=bXlzvvTHg7k>

FLOMEN, Mickaël, *La nuit est ma chambre noire*. film réalisé par André Cornellier, Montréal, Canada, production UMA, La Maison de l'image et de la photographie, 2008.

MAN RAY, *L'étoile de mer*, Film réalisé par Man Ray, scénario de Robert Desnos, 1928. [En ligne]. Disponibilité et accès : <http://influencepeinturecinema.wordpress.com/2012/03/12/ letoile-de-mer-de-man-ray-1928/>

Index des noms propres

A

- | | | |
|--|---|------------------------------|
| ALQUIÉ Ferdinand, 131 | ARTAUD Antonin, 268 | AZIZ Anthony, 213, 214 |
| APPELT Dieter, 311, 312 | AUGUSTINE, 92, 93, 94, 97, 98, 103 | |
| ARAGO François, 23, 188 | AUPICK Caroline, 205 | <i>B</i> |
| ARAGON Louis, 97, 98, 156, 159, 182, 183 | AURIER, Georges-Albert, 40, 46, 165, 202, 248 | BACHELARD Gaston, 31,51, 243 |
| | | BAQUÉ Dominique, 173 |

BARBEY D'AUREVILLY Jules, 270
89, 91, 94

BARTHES Roland, 31, 36, 42,
47, 48, 49, 61, 96, 132, 153, 181,
242, 245, 253, 292, 356

BATAILLE Georges, 207, 309

BAUDELAIRE Charles, 55, 56,
59, 60, 68, 78, 183, 205, 313,
323

BAUDRILLARD Jean, 212, 310

BAYARD Hippolyte, 188

BELLMER Hans, 81, 95, 96,
238

BELLOUR Raymond, 204, 205,
222

BENJAMIN Walter, 37, 49, 69,
118, 120, 134, 136, 199, 218,
240, 241, 245, 254

BERGSON Henri, 358

BERNARD Christian, 297

BERNARD Émile, 254

BERTILLON Alphonse, 101,
212

BÖCKLIN Arnold, 84, 277, 283,
356

BOIFFARD, Jacques-André,
331, 334, 357, 358

BONNARD Pierre, 254

BOUQUERET Christian, 239

BOURION (Docteur), 112

BRASSAÏ, 101, 154, 330, 331,

BRAUN Adolphe, 127

BRECHT Bertolt, 289

BRĚKMAN Marlo, 346, 347,
370, 371

BOURNEVILLE Magloire, 72,
91, 94, 98, 99

BUÑUEL Luis, 129

BURDEN-MORRIS Jane, 256,
257, 258, 259, 261, 262, 264,

C

CAHUN Claude, 183, 185, 186,
187, 188, 363

CARRIÈRE Eugène, 172, 196,
200, 201, 202, 203, 205, 206,
210, 211, 213, 214, 228, 229,
264

CARRINGTON Léonora, 359

CARROLL Lewis 257, 259, 260

CARROY Jacqueline, 78

CASATI (Marquise), 208, 209,
210, 211

CHANGEUX Jean-Pierre, 58

CHARCOT Jean-Martin, 70, 75,
76, 85, 94, 97, 101, 106

CHAUCHARD Paul (Docteur),
30, 31

CHESTIER Aurore, 325

CHEVALIER Jean, 47, 49, 50

CIORAN Emil, 243

CLAIR Jean, 348, 356

CLAVAUD Armand, 123

COCTEAU Jean, 185

CONTE Auguste, 22

COTTINGHAM Keith, 168,
192, 193, 194

COUANET Catherine, 308

COURBET Gustave, 313

CUCHER Sammy, 213, 214

D

DALÍ Salvador, 97, 99, 100

DANKOVA Martina, 346, 347

DARGET Louis, 226, 227, 228

DARWIN Charles, 123

DAVANNE Alphonse, 24

DELEUZE Gilles, 192

DELVILLE Jean, 221

DEMACHY Robert, 206

DEMAISON Laurence, 102,
103, 104, 105

DE MEYER Adolphe, 206

DENIS Maurice, 175

DE VIGNAY Jean, 28

DIDI-HUBERMAN Georges,
41, 63, 64, 69, 73, 76, 93, 94,
219

DOMAGE Marc, 289

DORON Roland, 39

DRAHOS Tom, 248

DRTIKOL František, 87, 88

DU CAMP Maxime, 78

DUCHAMP Marcel, 186

DUNCAN Isadora, 211, 212

DURAND Régis, 60, 175

E

EASTMAN Georges, 204

ELIADE Mircea, 35, 323

ELUARD Nusch, 341, 342

ELUARD Paul, 2208

ENSOR James, 340

ERNST Max, 145

ESTHER, 73, 74, 75

F

FABRE Côme, 85

FABRY Émile, 71, 72, 73, 75,
355

FEEZ (Madame), 275, 276

FEYT Caroline, 344, 345

FLAMMARION Camille, 151

FLEISCHER Alain, 326, 327

FLOMEN Mickaël, 161, 162, 163, 164

FLUSSER Vilém, 54, 109, 200

FONTCUBERTA Joan, 52, 194, 258, 294

FORTINI-BROWN Patricia, 36

FOUCAULT Michel, 286, 287

FREUD Sigmund, 60, 75, 126

FULLER Loïe, 238

G

GALLOWAY John, 120

GAUGUIN Paul, 164, 172, 253, 263

GAUTHIER Théophile, 56, 304

GÉMIER Firmin, 282

GHIL René, 190

GIBSON Mickaël, 38, 68

GLEASON John, 152

GÛETHE Johann Wolfgang (von), 111, 334

GOYA Francisco de, 105, 106

GROJNOWSKI Daniel, 57, 58, 113, 200, 225, 240

GUNTHERT André, 25, 34

H

HERSCHEL John, 44

HOFSTÄTTER Hans, 84

HUNT William-Morris, 123

HUNTER Tom, 307, 322, 323

I

IMBODEN Connie, 325

INGRES Jean-Auguste-Dominique, 277

J

JALLEY Émile, 39

JALOUX Edmond, 260

JANSSEN Jules, 117, 133

JARRY Alfred, 188, 282

JEANDEL, Charles-François, 86, 87

JUIN Hubert, 48

K

KANDINSKY Vassily, 222, 274

KARDEC Allan, 227

KHNOPFF Fernand, 13, 15, 18, 115, 169, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 195, 206, 253, 256, 274, 355, 357

KHNOPFF Marguerite, 177, 178, 179, 180, 181, 182

KLEE Paul, 274

KLIMT Gustav, 71, 75, 77, 78, 79, 80, 84, 256

KLINGER Max, 65, 66

KRULL Germaine, 338, 339, 340, 341

KÛENIG Karl-Rudolph, 218

KUBIN Alfred, 82, 84

KUPKA František, 222

L

LACAN Jacques, 30

LA CHANCE Mickaël, 300

LAFORGUE Jules, 306

LANOY Patrice, 117

LENAIN Thierry, 244

LEVÉ Édouard, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 311, 314, 358

LEVY-DHURMER, 330

LIDDELL Alice, 258, 259

LÛEWY Maurice, 126

LOJKINE Stéphane, 297

LONDE Albert, 60, 80, 137

LORRAIN Jean, 330

LOTAR Éli, 340

LUYS Jule-Bernard (Docteur), 73, 74

M

MAAR Dora, 341, 342

MAGRITTE-BERGER Georgette, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267

MAGRITTE Régina, 261, 262

MAGRITTE René, 130, 184, 254, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268

MALLARMÉ Stéphane, 48, 69, 78, 188, 200, 306, 312, 357

MAN RAY, 156, 157, 158, 159, 184, 209, 210, 211, 236, 237, 295, 313, 314, 316, 317, 319

MARIS Matthijs, 197

MAREY Étienne-Jules, 218, 219, 220, 223, 236, 239, 241, 242

MICHELET Victor-Émile, 144

MIECZYSLAW Jakimowicz, 114, 115, 173

MILLAIS John Everett, 254, 295, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 317, 322, 324

MOHOLY-NAGY László, 44

MOLDERINGS Herbert, 23, 55, 208, 288

MONDRIAN Piet, 222

MORÉAS Jean, 201, 358

MOREAU Gustave, 78, 84, 172, 173, 253, 295, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 319, 327, 332, 333

MORRIS William, 255, 256

MUNCH Edvard, 71, 78, 197, 208, 221, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 241, 253

N

NIETZSCHE Friedrich, 60, 80, 154, 248

NOUGÉ Marthe, 287

NOUGÉ Paul, 254, 261, 283, 284, 285, 286, 287, 288

O

ONFRAY Michel, 290

P

PASCAL Blaise, 28, 123, 154

PASTEUR Louis, 123

PARSONS John-Robert, 256, 257, 259

PECKER Jean-Claude, 117

PEIRCE Charles-Sanders, 189

PIERSEN Michel, 224

POE Edgar-Allan, 89, 120, 121, 122, 282, 306

POIVERT Michel, 157, 260, 261, 286, 358

PUISEUX Pierre, 126

Q

QUOI Alexandre, 190, 258

R

RABOT Hervé, 248

RACAULT Vivien, 324

RAMETTE Philippe, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294

RAPETTI Rodolphe, 25, 71, 79, 88, 137, 176, 196

REDON Odilon, 18, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 132, 133, 143, 307, 355

REEVES Hubert, 153

REGNARD Paul, 63, 66, 91, 94, 98

REVERDY Pierre, 183

RILKE Rainer-Maria, 351

RIMBAUD Arthur, 154, 300, 306

RODENBACH Georges, 306

RONDEPIERRE Éric, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 358

RODIN Auguste, 202

ROGERS Ingles, 227

ROPS Félicien, 13, 72, 84, 88, 89, 91, 93, 94, 98, 173

ROSSETTI Dante Gabriel, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 268, 274, 357

RUTHERFORD Lewis, 119

S

SACABO Joséphine, 346, 348, 349

SALAVON Jason, 216, 217

SAMSON Denis, 162

SCHAEFFER Jean-Marie, 32, 36, 248

SCHMOLL Josef Adolf, 276

SCHNEIDER Gary, 132, 133, 134, 135, 136, 248

SCHWABE Carlos, 334

SCHWOB Marcel, 188

SEGANTINI Giovanni, 221

SÉRUSIER Paul, 172, 175

SHAKESPEARE William, 306, 307, 325

SCHOPENHAUER Arthur, 30, 85, 161

SIDDAL Élizabeth, 254, 255, 262

SÖDERSTRÖM Goran, 199

SPAAK Suzanne, 262

SPILLIAERT Léon, 197, 206

STEICHEN Édouard, 206, 207

STIEGLER Bernard, 356

STIEGLITZ Alfred, 206

STEINHEIL Marguerite, 79

STRAND Paul, 270

STRINDBERG August, 15, 17, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 161, 162, 199, 357

SONTAG Suzanne, 50, 67

SOULAGES François, 36, 41, 42, 184, 285

SOURIAU Étienne, 28, 29, 33, 34, 37, 45, 47, 57, 242

SUDRE Jean-Pierre, 248	TZARA Tristan, 186	274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 288, 329, 330, 355
T	U	VROUBEL Mikhaïl Alexandrovitch, 221, 222
TABARD Maurice, 129, 130, 131, 132	UBAC Raoul, 134, 209, 239, 240, 241, 317, 318	VUILLARD Édouard, 253
TAMISIER Marc, 168, 190, 215, 245		
TENDANCE FLOUE (Collectif), 213	V	W
THÉLOT Jérôme, 160	VALÉRY Paul, 69, 121, 135, 174, 236, 245, 356	WAGNER Richard, 198
TISSERON Serge, 61, 62, 165	VANOR Georges, 198, 199	WATTS Georges Frederick, 249
TÖPFFER Rodolphe, 55	VERNOIS Auguste Gabriel Maxime (Docteur), 112	WEDEKIND Gregor, 12, 23, 54
TOURNIER Michel, 125	VIDAL Léon, 24	WEY Francis, 167
TRIER Lars (von), 324	VILLIERS DE L'ISLE Adam, 75, 81, 112, 113, 330	WILDE Oscar, 188, 306
TRÜLZSCH Holger, 326	VON STUCK Franz, 84, 253,	Z
TROUVELOT Étienne-Léopold, 155, 156		ŽIŽEK Slavoj, 192

Table des illustrations

Figure 1 – MoBe, <i>Lorsque j'étais une œuvre d'art</i> , série "La Liseuse", photographie couleur, 20 x 30 cm, 2013. © Chloé Mousset-Becouze.....	27
Figure 2 – MoBe, 2078, série "Androïdes", photographie couleur, 50 x 75 cm, 2010. © Chloé Mousset-Becouze.....	53
Figure 3 – Max Klinger, <i>Nauffrage</i> , douzième planche du recueil <i>Ein Leben</i> , 1884, eau forte et aquarelle, Leipzig, 27,3 x 22,6 cm. © Museum der bildenden Künste.....	65
Figure 4 – Paul Régnard, <i>Hystéro-épilepsie : hallucinations. Angoisse</i> . Pl. XXIX, Hôpital de la Salpêtrière (service de Mr. Charcot), Photographie, Paris, 1876. © Iconographie photographique de	

la Salpêtrière.....	65
Figure 5 - Émile Fabry, <i>Les gestes ou Automnal</i> , 1895, Huile sur toile, 93 x 100 cm, Bruxelles. © Collection particulière.....	72
Figure 6 - Jules-Bernard Luys, <i>Les émotions chez les sujets en états d'hypnotisme, "Leçons cliniques sur les principaux phénomènes de l'hypnotisme dont leurs rapports avec la pathologie mentale"</i> , Hôpital de la Charité, photographie, Paris, 1887, 28 x 19, Berlin. © Galerie Bassenge.	74
Figure 7 - Gustave Klimt, <i>Judith II</i> , huile sur toile, 178 x 46 cm, 1909, Venise. © Galerie Internationale d'Art Moderne © Musée Civice Veneziani.....	77
Figure 8 - Albert Londe, <i>Contracture hystérique volontaire chez un hystérique</i> photographie extraite de la Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière (1888-1918), 1891, Paris. Editions Masson de 1888. © Sous la direction de Jean-Martin Charcot et Paul Richer.....	80
Figure 9 - Alfred Kubin, <i>Saut de la mort</i> , Plume et lavis d'encre de chine sur papier, 30,2 x 22,7 cm, 1901-1902, Vienne. © Collection Particulière, Vienne.....	82
Figure 10 - Charles-François Jeandel, <i>Femme bâillonnée et ligotée</i> , Planche extraite de l'album de l'artiste. Cyanotype, 12 x 17 cm, 1880-1890 Paris. © Musée d'Orsay.....	86
Figure 11 - František Drtikol, <i>femme crucifié</i> , tirage aux sels d'argents, 22 x 16, 3 cm, 1913, Prague. © Collection particulière.....	88
Figure 12 - Félicien Rops, <i>Les Sataniques : Le Sacrifice</i> , Héliogravure retouchée au vernis mou, 24,1 x 16,4 cm, 1882, Namur. © Musée Félicien Rops.....	90
Figure 13 - Félicien Rops, <i>À un dîner d'athées</i> , illustration pour <i>Les Diaboliques</i> de Jules Barbey d'Aureville, 1882. Mine de plomb, crayon gras et grattoir, 23,6 x 16 cm, Bruxelles. © Galerie Patrick Derom.....	90
Figure 14 - Désiré-Magloire Bourneville et Paul Regnard, <i>Attaque d'hystérie, première phase, épreuve papier albuminé avec traces et retouches d'encre</i> , 9,5 x 6 cm, vers 1877 Planche II de l'album <i>Iconographie photographique de la Salpêtrière</i> (1875-1879), Paris, Delahae.....	90
Figure 15 - Paul Régnard, <i>photographie d'Augustine, Attitudes passionnelles, crucifiement</i> , planche tirée de la Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière (1888-1918), 1891, Paris. Editions Masson de 1888. © Sous la direction de Jean-Martin Charcot et Paul Richer, Gilles de la Tourette et Albert Londe. © Hôpital de la Salpêtrière, Société de neurologie.....	92
Figure 16 - Paul Régnard, <i>photographie d'Augustine, début d'une attaque, cri</i> . Planche tirée de la Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière (1888-1918), 1891, Paris. Éditions Masson de 1888. © Sous la direction de Jean-Martin Charcot et Paul Richer, Gilles de la Tourette et Albert Londe. © Hôpital de la Salpêtrière, Société de neurologie.....	92
Figure 17 - Paul Régnard, <i>photographie d'Augustine, début de l'attaque, cri</i> . Planche extraite de la Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière (1888-1918), 1891, Paris. Éditions Masson de 1888. © Sous la direction de Jean-Martin Charcot et Paul Richer, Gille de la Tourette et Albert Londe. © Hôpital de la Salpêtrière, Société de neurologie.....	93
Figure 18 - Hans Bellmer, <i>La Poupée</i> , photographie rehaussée, 1936- 1949, Paris © Collection privée.....	96
Figure 19 - Louis Aragon et André Breton, « <i>Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)</i> », page extraite de <i>La Révolution surréaliste</i> n°11, 15 mars 1928, Paris. © Éditions Jean-Michel Place.....	98
Figure 20 - Salvador Dalí, <i>Le phénomène de l'extase</i> , photomontage publié dans <i>Minotaure</i> n°3-4, décembre 1933, Paris. © Éditions Albert Skira © Collection Manoukian.....	100
Figure 21 - Laurence Demaison, <i>C'est pour rire n°3</i> , photographique argentique, inversion chimique, 2007. © Laurence demaison. © http://www.laurencedemaison.com/	104
Figure 22 - Laurence Demaison, <i>C'est pour rire n°1, 2, 4 et 5</i> , photographique argentique, inversion chimique, 2007. © Laurence Demaison. © http://www.laurencedemaison.com/	105
Figure 23 - MoBe, <i>La géante étoilée</i> , série "nébuleuses", photographie couleur, 40 x 50 cm, 2013.	

© Chloé Mousset-Becouze.....	108
Figure 24 - Docteur Bourion, « Photographie prise sur la rétine d'une femme assassinée », optogramme, 14 juin 1868, publié dans l'Étude médico-légale sur la rétine des sujets assassinés. © Revue photographique des hôpitaux, vol. 2, Paris, éditions Adrien.....	112
Figure 25 - Mieczyslaw Jakimowicz, <i>Pressentiment</i> , lavis d'encre de Chine, plume et crayon sur papier photographique, 23,5 x 19,5 cm, 1907, Cracovie. © Muzeum Narodowe.....	115
Figure 26 - Fernand Khnopff, <i>Who shall deliver me?</i> , détail, crayon de couleur, 22 x 13 cm, 1891 Bruxelles. © Galerie Patrick Derom.....	115
Figure 27 - Lewis Morris Rutherford, <i>La lune</i> , épreuve à l'albumine, 70 x 54, 5 cm, 4 mars 1865. © Société photographique de France.....	119
Figure 28 - Odilon Redon, <i>Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie</i> , crayon graphite, 22,5 x 27,5 cm, 1870, Paris. © Musée du Petit Palais.....	123
Figure 29 - Odilon Redon, <i>Visions ou L'Œil</i> , fusain, 41,9 x 36,6 cm, 1881, Baltimore © Baltimore Museum of Art.....	124
Figure 30 - Odilon Redon, <i>Germination</i> , lithographie, 27,3 x 19,4 cm, Planche 2 de l'album "Dans le rêve", 1879, Paris © BNF. © Cabinet des estampes.....	126
Figure 31 - Maurice Loewy, Pierre Puiseux, « La lune », héliogravure, 1898, publié dans l' <i>Atlas photographique de la Lune, 1896-1910</i> . © Observatoire de Paris, Imprimerie Nationale, Paris. © Société photographie de France.....	126
Figure 32 - André Breton, <i>Autoportrait, l'écriture automatique</i> , photocollage avec l'actrice Phyllis Haver, 1938, Milan. © Collection Vera et Arturo Schawarz.....	128
Figure 33 - Luis Buñuel, « Un chien andalou », image extraite du court métrage <i>Un chien Andalou</i> réalisé par Luis Buñuel et Salvador Dalí, 1928, Cadaqués. © Studios Billancourt, Studio des Ursulines et Studio 28, et la salle espagnole Royalty, 1929, Madrid.....	129
Figure 34 - Maurice Tabard, <i>Sans titre</i> , épreuve gélatino-argentique, surimpression à partir d'un négatif de Roger Parry, 15,8 x 21,6 cm, 1930, New-York. © Metropolitan Museum of Art © Elisha Whittelsey Collection.....	131
Figure 35 - Gary Schneider, <i>Genetic self-portrait: Dried Blood</i> , photogramme, 20 x 24 cm, 1997, Paris. © Galerie Françoise Paviot.....	133
Figure 36 - Jules Janssen, <i>Soleil et taches</i> , 1893, Paris. © Observatoire de Paris LESIA. © Meudon.....	133
Figure 37 - Gary Schneider, <i>Botanical Specimen, # 5</i> , photogramme, 73,1 x 78,9 cm, 1992, Chicago. © Stephen Daiter Gallery.....	133
Figure 38 - Gary Schneider, <i>Mask Self-Portrait</i> , autoradiogramme, 127 x 101,6 cm, 1999, Chicago © Stephane Daiter Gallery.....	134
Figure 39 - Raoul Ubac, <i>L'envers de la face</i> , brûlage, épreuve gélatino-argentique, 23,9x18,1 cm, 1942, Paris © Musée national d'art moderne, Centre Geroges Pompidou.....	134
Figure 40 - Gary Schneider, « Rétines », dyptique extrait de la série <i>Genetic Self-portrait</i> , radiogramme, 1998. © http://www.garyschneider.net/ © http://www.garyschneider.net/	135
Figure 41 - August Strindberg, <i>Autoportrait (cat. 76)</i> , Wunderkamera, 30 x 24 cm, 1906, Stockholm. © Nordiska museet.....	139
Figure 42 - August Stindberg, <i>Autoportrait (cat. 70)</i> , 10 x 6 cm, 1886, photographie de l'album <i>Douze images impressionnistes</i> . © Stockholm, Éditions Albert Bonnier.....	141
Figure 43 - August Strindberg, <i>Cristallogramme (cat.71)</i> , 12 x 9 cm, 1890, Stockholm. © Kungliga biblioteket.....	145
Figure 44 - August Strindberg, <i>Cristallogramme (cat. 71)</i> , 12 x 9 cm, 1890, Stockholm. © Kungliga biblioteket.....	146
Figure 45 - August Strindberg, <i>Cristallogramme (cat. 71)</i> , 12 x 9 cm, 1890, Stockholm. © Kungliga biblioteket.....	147
Figure 46 - August Strindberg, <i>Célestographies (cat. 74)</i> , 12 x 8 cm, 1894, Stockholm. © Kungliga	

biblioteket.....	149
Figure 47 – John Gleason, <i>La Voie lactée vue de l'hémisphère Nord</i> , photographies assemblées sur ordinateur à partir d'images indépendantes, 1998. Michighan. © NASA.....	151
Figure 48 – August Strindberg, <i>Célestographie (cat. 74)</i> , 12 x 8 cm, 1894, Stockholm. © Kungliga biblioteket.....	151
Figure 49 – <i>Voie Lactée en direction de la constellation du Sagittaire</i> , Téléscope VISTA (the Visible and Infrared Survey Telescope for Astronomy), 2010, Chili. © Observatoire Paranal de l'ESO (Observatoire Européen Austral).....	151
Figure 50 – August Stindberg, <i>Célestographies (cat. 74)</i> , 12 x 8 cm, 1894, Stockholm. © Kungliga biblioteket.....	151
Figure 51 – Léopold Trouvelot, éclair, Epreuve positive sur papier aristotype, 1888 © Breton André, « L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique », parue dans <i>Minotaure</i> n°5 pour illustrer l'article "La beauté convulsive", 1934, Paris. © Éditions Albert Skira.....	155
Figure 52 – Man Ray, <i>Champs délicieux</i> , photogramme vers 1930 © Man Ray.....	158
Figure 53 – Mickaël Flomen, <i>Littoral zone</i> , photogramme, 2010. © Michaël Flomen.....	161
Figure 54 – Mickaël Flomen, <i>Contact</i> , photogramme, 2001© Michaël Flomen.....	162
Figure 55 – Mickaël Flomen, <i>Fragile</i> , photogramme, 2007.© Michaël Flomen.....	163
Figure 56 – MoBe, Sans-Titre, série "Les Spectres", 30 x 40 cm, photographie noir et blanc, 2013. © Chloé Mousset-Becouze.....	169
Figure 57 – Fernand Khnopff, <i>Les lèvres rouges</i> , platinotype d'Alexandre avec réhauts de Khnopff, (dite platino-gravure) 25,2 x 17,2 cm, 1897. © Collection particulière © AKG-images.....	175
Figure 58 – Fernand Khnopff, <i>Photographies de Marguerite Khnopff</i> , étude photographique pour <i>Memories</i> , épreuve sur papier à noircissement direct, vers 1888, Bruxelles. © Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique. © Archives de l'Art contemporain.....	177
Figure 59 – Fernand Khnopff, <i>Memories</i> , pastel sur papier marouflé sur toile, 127 x 200 cm, 1889, Bruxelles. © Musée Royaux des beaux-Arts.....	178
Figure 60 – Fernand Khnopff, <i>Portrait de Marguerite Khnopff</i> , 1887, huile sur toile marouflée sur bois, 96 x 75,5 cm, Belgique. © Musée Royaux des Beaux-Arts	180
Figure 61 – Claude Cahun, <i>Que me veux-tu? Autoportrait double</i> , photomontage, 1928, Paris. © Collection privée.....	187
Figure 62 – Claude Cahun et Marcel Moore, <i>Aveux non avenues</i> , planche VIII et X, photomontages, 1929-1930. © Publié dans <i>Aveux non avenues</i> , Paris, 1930, éditions du carrefour l'édition originale.....	188
Figure 63 – Keith Cottingham, <i>Fictitious portraits, Triple</i> , image numérique, 150 x 130 cm, 1993, Paris. © Courtesy Galerie Yvnamor Palix.....	193
Figure 64 – Eugène Carrière, <i>Maternité</i> , peinture à l'huile vers 1901, Budapest. © Musée de Beaux-Art.....	201
Figure 65 – Eugène Carrière, <i>Autoportrait</i> , peinture à l'huile, 1,847 × 2,238 m, 1901, Strasbourg. © Musée d'art moderne et contemporain.....	201
Figure 66 – Eugène Carrière, <i>Eugène Carrière dans son atelier</i> , photographie, 1905, Gournay-sur-Marne. © Musée Eugène Carrière.....	203
Figure 67 – Eugène Carrière, <i>Femme aux seins nus ou La Nature</i> , peinture à l'huile, 61,1 x 49 cm, Paris. © Musée d'Orsay.....	206
Figure 68 – Edward Steichen, <i>Nu avec chat</i> , reproduction en demi-ton © Camera Work.....	206
Figure 69 – Man Ray, <i>La Marquise Casati</i> , plaque de verre gélatino-argentique positive et d'époque, 24 x 18 cm, 1922, Paris. © Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.....	209
Figure 70 – Man Ray, <i>L'étoile de mer</i> , épreuve gélatino-argentique, tirage d'époque, 23,1 x 29,6 cm,	

1928, Paris. © Collection Christian Bouqueret.....	210
Figure 71 - Eugène Carrière, <i>Isadora Duncan</i> , huile sur toile, .41 x 325 cm, 1901, Montpellier. © Musée Fabre.....	211
Figure 72 - Eugène Carrière, <i>Tête de femme</i> , huile sur toile, vers 1870 Montpellier. © Musée Fabre.....	214
Figure 73 - Aziz et Cucher, « Sans titre », série <i>Dystopia</i> , image numérique, tirage cibachrome 1994. © Aziz et Cucher.....	214
Figure 74 - Jason Salavon, <i>100 Special Moments, Jeunes mariés</i> , image numérique, 2004 © Jason Salavon.....	215
Figure 75 - Etienne-Jules Marey, <i>quatrième et dernière version de la machine à fumée, équipée de 57 canaux</i> , Paris, 1901 © Cinémathèque française.....	218
Figure 76 - Étienne-Jules Marey, <i>Courants de fumées</i> , 1899-1902, d'après une plaque de verre négative, Paris. © Cinémathèque française.....	219
Figure 77 - Jean Delville, <i>Le trésor de Satan</i> , huile sur toile, 258 x 268 cm, 1895. Bruxelles © Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique.....	220
Figure 78 - Giovanni Segantini, <i>Les mauvaises mère</i> , huile sur toile, 120 x 225 cm, 1894, Vienne. © Kunsthistorisches Museum.....	220
Figure 79 - Michaïl Alexandrovitch Vroubel, <i>Démon volant</i> , 1899, huile sur toile, 158, 5 x 430, 5 cm, Saint-Pétersbourg. © Musée russe.....	221
Figure 80 - Paul Nadar et Albert de Rochas "corps astral par truc. Portrait d'Albert de Rochas", épreuve sur papier albuminé, 14 x 10 cm, vers 1896. © Philadelphie.....	223
Figure 81 - John Beattie, <i>photographies spirites</i> , 1872-73, page tirée de animismus und spiritismus d'Alexandre Aksakov, 1890, Leipzig. © Oswald Mutze.....	224
Figure 82 - Louis Darget, <i>photographie fluïdique obtenue par application des doigts sur une plaque, "les trois phallus"</i> , vers 1898, gélatino-bromure d'argent sur plaque de verre, 11,9 x 8,9 cm. © Friburg-en-Brigau.....	225
Figure 83 - Hippolyte Baraduc, <i>photographie du psychône de l'obsession</i> , épreuve directe sur plaque sensible, 1896. ©.....	226
Figure 84 - Edvard Munch, <i>Cheval au galop</i> , 1910-1912, huile sur toile, 148 x 120 cm, Oslo. © Munch-museet.....	229
Figure 85 - Edvard Munch, <i>Rosa Messneir</i> , épreuve gélatino-argentique, 1907, Oslo © Munch-museet.....	230
Figure 86 - Edvard Munch, <i>Femme en pleurs</i> , huile et pastel sur toile, 110,5 x 99 cm, 1907-1909, Oslo. © Munch-museet.....	230
Figure 87 - Edvard Munch, <i>Rosa Meissner à l'hôtel Rohn</i> , Warnemünde, 1907, épreuve gélatino-argentique, 8,7 x 7,3 cm Oslo © Munch-museet.....	231
Figure 88 - Edvard Munch, <i>Autoportrait "à la Marat"</i> , clinique du Dr Jacobson, Copenhague, 1908-1909, épreuve gélatino-argentique, 8,1 x 8,5 cm, Oslo. © Munch-museet.....	233
Figure 89 - Edvard Munch, <i>Autoportrait, 53, quai Am strom</i> , Warnemünde, épreuve gélatino-argentique, 9 x 9,4 cm, 1907, Oslo. © Munch-museet.....	234
Figure 90 - Man Ray- <i>Explosante fixe</i> , 1934, publiée dans Minotaure n°5, épreuve gélatino-argentique, 22,8 x 17,8 cm, Paris. © Collection particulière.....	236
Figure 91 - Anonyme, <i>La Danse serpentine de Loïe Fuller</i> , vers 1894, Paris. © RMN Grand Palais.....	237
Figure 92 - R. Ubac, <i>Brûlage (technique)</i> , épreuve gélatino-argentique, 29, 7 x 39, 7 cm, 1940, Paris © Musée National d'Art Moderne © Centre Pompidou.....	239
Figure 93 - Éric Rondepierre, <i>Précis de décomposition</i> , série "Masques", tirage argentique sur aluminium, 47 x 70 cm, 1993-1995 © Éric Rondepierre.....	243
Figure 94 - Éric Rondepierre, <i>Convulsion</i> , série "Moières", R-3 sur aluminium, 71 x 100 cm, 1996-98, © Éric Rondepierre.....	245

Figure 95 – Éric Rondepierre, <i>La Danse</i> , série "Moires", R-3 sur aluminium, 70 x 105 cm, 1996-98. © Éric Rondepierre.....	246
Figure 96 – MoBe, <i>Sainte Martine</i> , série « Enfantillage », 50 x 70 cm, 2010. © Mousset-Becouze Chloé.....	249
Figure 97 – Dante Gabriel Rossetti, <i>Elizabeth Siddal en Beata-Beatrix</i> , huile sur toile, 87,5 x 63,3 cm, 1872, Chicago. © Art Institut of Chicago © Charles L. Hutchinson Collection.....	254
Figure 98 – Dante Gabriel Rossetti, <i>Jane Burden Morris en Prosperine</i> , huile sur toile, 126,4 x 61 cm, 1874, Londres. © National Tate Gallery.....	254
Figure 99 – John Parsons, sous la direction de Rossetti, <i>Photographies de Jane Morris posant dans le jardin de la maison de Rossetti</i> , épreuve sur papier albuminé, été 1865, Londres. © Collection particulière. © Tim Hurst Photography.....	256
Figure 100 – René Magritte, <i>Georgette</i> , 1930-1933, Prises de vue en studio, Bruxelles. © Musée des Beaux-Arts de Belgique	263
Figure 101 – René Magritte, <i>Georgette devant une toile blanche</i> , épreuve gélatino-argentique, 1920, Bruxelles © Musée de Beaux-Arts de Belgique.....	264
Figure 102 – René Magritte, <i>L'amour, Le Perreux-sur-Marne, Georgette peinte par René Magritte</i> , épreuve gélatino-argentique, 10,5 x 7 cm, 1928, Bruxelles. © Collection Isadora et Isy Gabriel Brachot.....	265
Figure 103 – René Magritte, <i>L'ombre et son ombre</i> , (René et Georgette Magritte), épreuve gélatino-argentique, 9 x 6,3 cm, 1932, Bruxelles, 1932. © Collection Isadora et Isy Gabriel Brachot.....	266
Figure 104 – Édouard Levé, <i>Sans Titre</i> , série "Fictions", contrecollé sur Dibond, 102 x 125 cm, 2006, Paris. © Succession Edouard Levé © Courtesy Galerie Loevenbruck.....	269
Figure 105 – Édouard Levé, <i>Sans-titre</i> , série "Fictions", contrecollé sur Dibond, 102 x 125 cm, 2006, Paris. © Succession Edouard Levé © Courtesy Galerie Loevenbruck.....	270
Figure 106 – Édouard Levé, <i>Sans-titre</i> , série "Fictions", 102 x 125 cm, contrecollé sur Dibond, 2006, Paris. © Succession Edouard Levé © Courtesy Galerie Loevenbruck.....	272
Figure 107 – Franz Von Stuck, <i>portrait de Madame Feez en Amazone blessée</i> , photographie d'étude rehaussé au carbone, 1904, Munich. © Succession.....	274
Figure 108 – Franz Von Stuck, <i>Mary en infante</i> , Photographie d'étude, vers 1909, Munich © Succession.....	276
Figure 109 – Franz Von Stuck, <i>Es ist brachtvoll ! (Il est très réussi)</i> , photographie, vers 1887, Munich. © Succession.....	277
Figure 110 – Franz Von Stuck, <i>Dissonance, Stuck en vieux faune, Photographie d'étude</i> , vers 1910, Munich. © Succession.....	279
Figure 111 – Franz Von Stuck, <i>Dissonanz</i> , huile sur bois, 76,7 x 70 cm, 1910, Munich. © Museum Villa Stuck.....	279
Figure 112 – Franz Von Stuck, <i>Combat pour la femme</i> , photographie d'étude rehaussé au carbone, 1905, Munich. © Succession.....	280
Figure 113 – Paul Nougé, <i>La Naissance de l'objet ou Les spectateurs</i> , série la « Subversion des images », épreuve gélatino-argentique, 20 x 20 cm, 1929-1930, Bruxelles. © Archives et Musée de la littérature.....	283
Figure 114 – Paul Nougé, <i>Les buveurs</i> , série La subversion des images, épreuve gélatino-argentique, 20 x 20 cm, 1929-1930, Bruxelles. © Archives et Musée de la littérature.....	285
Figure 115 – Paul Nougé, <i>La jongleuse</i> , série La subversion des images, épreuve gélatino-argentique, 20 x 20 cm, 1929-1930, Bruxelles. © Archives et Musée de la littérature.....	286
Figure 116 – Philippe Ramette, <i>Exploration rationnelle des fonds sous-marin : la carte</i> , photographie couleur, 150 x 120 cm 2006. © Philippe Ramette.....	288
Figure 117 – Philippe Ramette, <i>Lévitiation rationnelle</i> , photographie couleur, 150 x 120 cm, 2002. © Philippe Ramette.....	290

Figure 118 - Philippe Ramette, <i>Socle à réflexion (utilisation)</i> , photographie couleur, 150 x 120 cm, 1989-2002. © Philippe Ramette.....	292
Figure 119 - MoBe, <i>Méduse</i> , Série "mythe et légende", 60 x 80 cm, 2014. © Mousset-Becouze Chloé.....	295
Figure 120 - Dieter Appelt, <i>Ramification</i> , photographie, 2007, Berlin. © Arles, éditions Actes Sud et Musée Réattu, 2007.....	301
Figure 121 - John-Everett Millais, <i>La Mort d'Ophélie</i> , huile sur toile, 76,2 x 111,8 cm, 1851-1852, Londres. © Tate Britain Gallery.....	304
Figure 122 - Gustave Moreau, <i>Salomé dansant devant Hérode, dite "Salomé tatouée"</i> , détail, huile sur toile, 92 x 60 cm, vers 1874, Paris. © Musée Gustave Moreau.....	308
Figure 123 - Man Ray, <i>Le Minotaure</i> , épreuve gélatino-argentique, 1933, Paris. © Collection particulière.....	313
Figure 124 - Brassai, <i>Nu</i> , épreuve gélatino-argentique, 1933, publié dans <i>Minotaure n°1</i> , Paris © Editions Albert Skira © Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne.....	314
Figure 125 - Man Ray, <i>Femme aux cheveux long</i> , épreuve gélatino-argentique, 1929, Paris. © Courtesy Collection Fnac.....	316
Figure 126 - Jacques-André Boiffard, <i>Renée Jacobi</i> , épreuve gélatino-argentique, 23,8 x 18,8 cm, 1930, Paris. © Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne.....	316
Figure 127 - Raoul Ubac, <i>Ophélie</i> , épreuve gélatino-argentique, 1938, Paris. © Galerie Adrien Maeght.....	317
Figure 128 - Man Ray, <i>Torso</i> , 1923, épreuve gélatino-argentique, 18,1 x 14,4 cm, New-York, publiée dans <i>La révolution surréaliste n°1</i> , 1er décembre 1924, Paris. © Editions Albert Skira © Museum of Art.....	318
Figure 129 - Tom Hunter, <i>The way home</i> , cibachrome, 2000 © Collection Heather et Tony Podesta.....	322
Figure 130 - Lars Von Trier, <i>Melancholia</i> , extrait du film <i>Melancholia</i> , 76 x 102 cm , 2006 © Lars Von Triers.....	323
Figure 131 - Vivien Racault, <i>Le corps</i> , Les séries "mystère", 150 x 100 cm, photoméda, 2006. © Vivien Racault.....	323
Figure 132 - Connie Imboden,, <i>Will</i> , épreuve argentique, 1987. © Bibliothèque nationale de France, Paris. © Département des Estampes et de la photographie.....	324
Figure 133 - Alain Fleischer, <i>Corps-écran</i> , photographique, 1970. © Alain Fleischer.....	352
Figure 134 - Marlo Broekman, <i>Meeting with the ange</i> , série "Panorama's and scenes", photoméda, 2007. © Marlo Broekman.....	325
Figure 135 - Franz Von Stuck, <i>Médusa</i> , pierre noire, 1892, Munich. © Collection particulière.....	327
Figure 136 - Lucien Lévy-Dhurmer, <i>Méduse ou Vague furieuse</i> , pastel et fusain sur papier contrecollé sur carton, 5,9 x 4 m, 1897, Paris. © Musée d'Orsay.....	329
Figure 137 - Gustave Moreau, <i>Victime</i> , huile sur toile, 80 x 65 cm, Paris. © Musée Gustave Moreau.....	330
Figure 138 - Carlos Schwabe, <i>La vague</i> , huile sur toile, 196 x 116 cm, 1907, Genève, © Collection des Musées d'art et d'histoire de la ville de Genève.....	332
Figure 139 - Arnold Böcklin, <i>Médusa</i> , huile sur toile, 1978, Bâle. © Kunstmuseum.....	333
Figure 140 - Jacques-André Boiffard, <i>Sans-titre</i> , épreuve gélatino-argentique, 1932-1933 © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI. © Mme Denise Boiffard.....	334
Figure 141 - Eli Lotar, <i>Germaine Krull</i> , plaque de verre gélatino-argentique positive d'époque, 8,9 x 9,9 cm, 1930, Paris. © Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.....	335
Figure 142 - Germaine Krull, <i>Autoportrait à la cigarette et à l'appareil photo</i> , épreuve sur papier aux sels d'argent, 1925, Paris. © Collection Bouqueret.....	337

Figure 143 - Dora Maar, <i>Nusch Eluard</i> , épreuve gélatino-argentique, 24,5 x 18 cm, vers 1935, Paris. © Adagp.....	339
Figure 144 - Claude Cahun, <i>Autoportrait</i> , épreuve gélatino-argentique, 18 x 24 cm, vers 1914, Paris. © Collection particulière.....	340
Figure 145 - Caroline Feyt, <i>Négatif</i> , tirage argentique, 50 x 60 cm, 1992 © Caroline Feyt.....	341
Figure 146 - Martina Dankova, <i>Orwo Story</i> , épreuve argentique sur papier carbone, Slovaquie, 2011. © Martina Dankova.....	344
Figure 147 - Joséphine Sacabo, <i>Oyeme con los ojos</i> , photogravure, 2010, Nouvelle Orléan. © Joséphine Sacabo.....	347
Figure 148 - Marlo Broekman, <i>La reine Sous-marine</i> , photographie argentique, 2010, Amsterdam. © Marlo Broekman.....	349