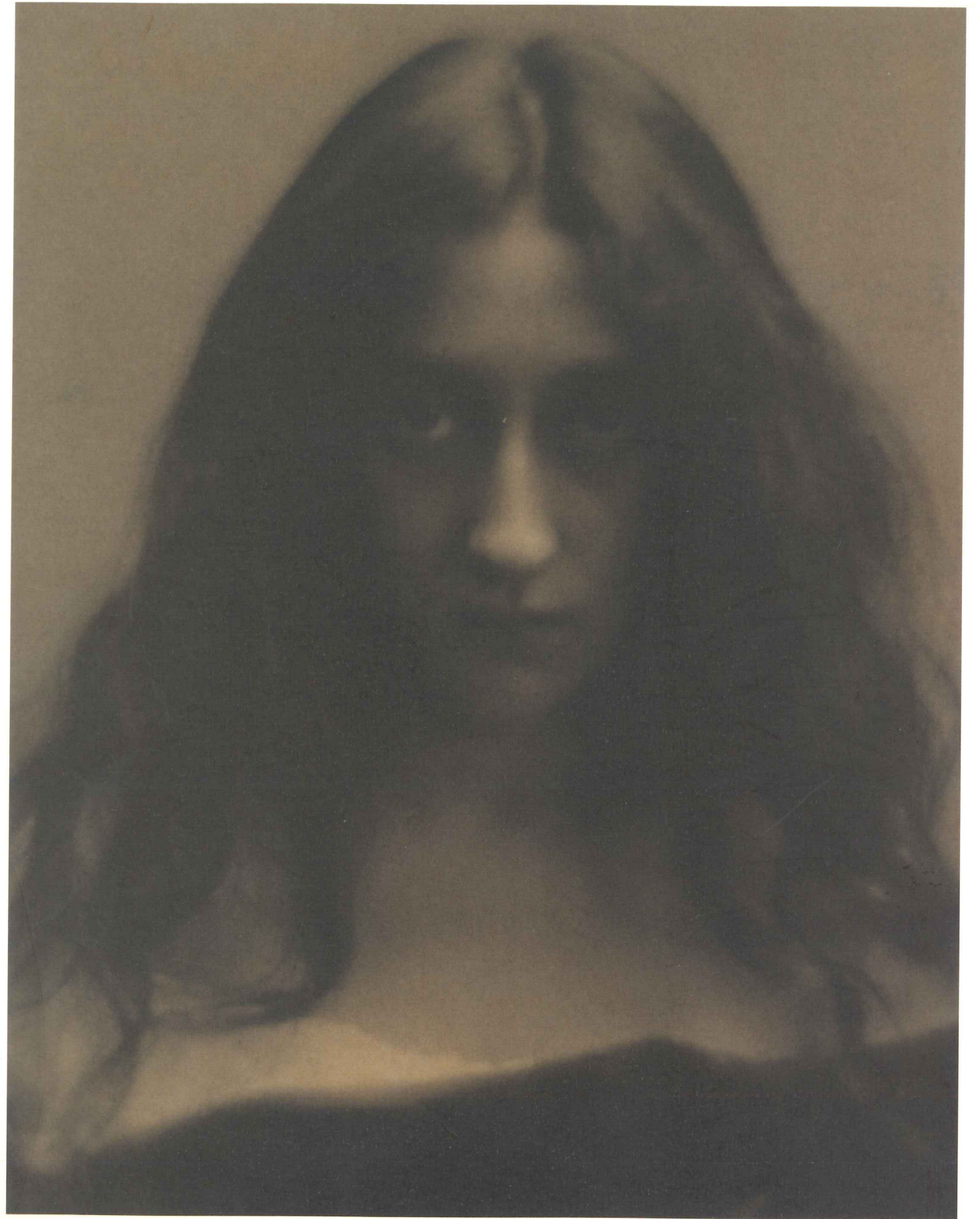


Gustave Marissiaux La possibilité de l'art



Gustave Marissiaux La possibilité de l'art

Marc-Emmanuel Mélon

À ma mère, Claire Marissiaux

Cet ouvrage et l'exposition organisée à l'occasion de sa publication ne seraient pas ce qu'ils sont sans l'apport et le soutien de nombreuses personnes et institutions qui, depuis la redécouverte de l'œuvre de Gustave Marissiaux en 1980, ont permis de reconstituer la collection, de la conserver, de l'étudier et enfin de l'exposer. Je tiens à exprimer ici mes plus vifs remerciements à tous ceux qui m'ont facilité l'accès aux œuvres et aux archives de Gustave Marissiaux, et tout particulièrement à Monsieur et Madame Jacques et Nicole Chauvin-Marissiaux qui ont accepté de me confier avec bienveillance tout le fonds dont ils disposent. Ma gratitude s'adresse également à tous ceux qui, par les œuvres qu'ils m'ont généreusement prêtées, par leur témoignage, par des informations utiles ou par leur collaboration active, m'ont apporté une aide précieuse : Madame André Marissiaux, Madame Jean Marissiaux (†), Madame Éliane Chauvin, Monsieur Jean-François Marissiaux, Madame Thérèse Soudron-Marissiaux, Madame Madeleine Duquenne-Marissiaux, Madame Annette Luyten, Monsieur Willy Lambert, Madame Odile Dorolle, Madame Fanny Wastchenko, Madame H. Anspach (†), Monsieur Henri Delrée (†), Monsieur Louis Max (†),

Madame Claire de Rassenfosse, Madame Nadine de Rassenfosse-Gilissen, Monsieur et Madame Fernand Pôlet, et, pour leur soutien constant, Monsieur et Madame André et Claire Mélon-Marissiaux. Ma gratitude s'adresse aussi, pour sa fidèle coopération et sa relecture attentive, à Emmanuel d'Autreppe, aspirant au FNRS. Cet ouvrage a également bénéficié de la collaboration du Musée de la Vie Wallonne à Liège (Nadine Dubois), du Provinciaal Museum voor Fotografie à Antwerpen (Luc Salu), des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay à Paris. Je tiens enfin à exprimer ma reconnaissance à toute l'équipe du Musée de la Photographie à Charleroi qui a soutenu ce projet et a tenu à le réaliser dans les meilleures conditions possibles. Mes remerciements s'adressent en particulier à son directeur, Georges Vercheval, ainsi qu'à Jeanne Vercheval-Vervoort, pour la confiance qu'ils m'ont accordée, l'enthousiasme qui les anime et leur persévérance exemplaire, ainsi que, pour leur rôle actif, à Marc Vausort, Christelle Rousseau, Gérard Detillieu, Dominique Duhant et Marie-Claude Debay.

M.-E. M.

Musée de la photographie à Charleroi

Sommaire

Gustave Marissiaux:
la possibilité de l'art
page 7

Points de repère
page 10

Entrevues:
Une poétique du regard
page 14

L'indiscernabilité du monde
La réminiscence picturale
L'ambivalence
Le symbole

Pictorialisme,
art et société
page 27

Loin de la foule immonde
La réaction pictorialiste
Les lucarnes de l'infini
La tentation spectaculaire

Album
page 43

Éléments de biographie
page 91

C'est un livre à deux voix, celle de Gustave Marissiaux, qui en est l'inspirateur, et dont les images rayonnent d'une beauté immanente, et celle de Marc-Emmanuel Mélon qui, en réalisant cette étude, fait renaître l'œuvre, dans sa richesse et sa diversité.

Gustave Marissiaux, qui jouissait d'une grande réputation en son temps, n'était pas totalement oublié. En 1980, Marc-Emmanuel Mélon avait sauvé des négatifs voués, sans son intervention, à une destruction certaine. La même année, le Musée de la Vie Wallonne à Liège, dans son ouvrage *La Photographie en Wallonie des origines à 1940*, mentionnait Marissiaux comme l'un des artistes de talent qui dominèrent la photographie dans cette région pendant le premier tiers du XX^e siècle. Il était représenté dans les expositions « Art et Société », au Palais des Beaux-Arts de Charleroi, en 1980, et « La photographie d'art vers 1900 », organisée par le Crédit Communal en 1983. Deux ans plus tard, l'Espace photographique Contretype à Bruxelles lui consacrait une première rétrospective.

Deux publications de notre musée avaient déjà évoqué Gustave Marissiaux et sa place prépondérante dans la photographie belge. C'était, en 1990, dans la contribution de Marc-Emmanuel Mélon pour *Autour de Léonard Misonne* de René Debanterlé et, d'autre part, dans le chapitre important qu'il avait consacré à « L'espace social du pictorialisme » dans l'ouvrage collectif *Pour une Histoire de la Photographie en Belgique*, publié en 1993. L'auteur y exposait des thèses que nous retrouvons plus spécifiquement développées dans le présent ouvrage.

Un des rôles essentiels du musée étant de contribuer à la connaissance et à la diffusion de la photographie dans notre pays, nous ne pouvions que nous intéresser à Gustave Marissiaux et aux recherches que Marc-Emmanuel Mélon menait à son propos depuis plus de dix ans. Entrecoupées de ces périodes de latence qui permettent à la réflexion de mûrir, reprises chaque fois avec plus d'exigence, elles sont aujourd'hui offertes au public.

L'auteur analyse l'œuvre de son arrière-grand-oncle avec clairvoyance et lucidité. Il l'observe, l'ordonne, en définit les contours, en note les contradictions, la situe dans son contexte. S'il trouble ainsi l'intimité de son personnage, l'œuvre n'y perd rien de sa force, ni de cette beauté qui était la motivation première de Gustave Marissiaux. Ce faisant, Marc-Emmanuel Mélon va plus loin que l'étude minutieuse qu'un auteur peut consacrer à son objet. S'il détaille, à travers lui, l'évolution de la photographie dans notre pays, il la situe dans une perspective nouvelle. Sa vision pénétrante englobe un large ensemble de données et de faits objectifs. Elle éclaire les relations entre les différentes formes d'art, comme la poésie, la peinture ou la musique mais elle tient compte aussi des bouleversements sociaux, des luttes ouvrières pour de meilleures conditions de vie ou pour le suffrage universel. Cet essai poétique, philosophique et politique nous propose une nouvelle lecture passionnante des relations entre l'art et la société.

Georges Vercheval,
directeur du Musée de la photographie à Charleroi.



Nuit vénitienne, 1905, pl. XXI
de l'album *Visions d'Artiste* (1908).
Photogravure.

*C'était l'heure ineffable
où les songes expirent*

Charles Van Lerberghe, 1898.

La douceur avant toute chose, aérienne, fragile. Douceur de lumières tamisées, humides et chaudes. Douceur des paysages voilés, estompés par l'atmosphère ou le contre-jour. Douceur des visages aux yeux mi-clos, sereins, perdus dans des pensées confuses. Pénombre accueillante des portes entrebâillées et des espaces entrouverts. *Sfumato* délicat des lointains dans des tonalités azurées et roses comme les ciels de Venise, ou ocre comme la terre italienne sous le soleil du soir. Le regard se pose, s'abandonne aux délices de la contemplation. Plaisir du regard, baignant dans la clarté diffuse.

La clarté a son revers. Une âme inquiète, aux réminiscences romantiques, s'évade dans un univers ombrageux, presque fantastique. Le vent d'automne secoue les grands arbres aux troncs décharnés, la lande désolée de la Bretagne s'étend tristement sous les nuées, dans une atmosphère sépulcrale. Des cieux encrassés aux relents industriels, bouchés par la matité de l'hiver et la poussière des usines, opacifient la vue. Soudain, la réalité du monde revient à l'avant-plan: la mine tentaculaire, matérielle, terrestre et laborieuse, où les hommes, immobiles, se plient à leur destin. Sobre constat. Perdus derrière les énormes machines, quelques visages rappellent que cet univers leur appartient. Le photographe ne l'ignore pas, et garde ses distances. Son regard accroche quelques effets de lumière qui percent les appentis, plonge dans l'épaisseur des fumées aux senteurs de soufre, s'enfonce dans le dédale obscur et, sans chercher à en pénétrer le mystère, s'abandonne aux visions crépusculaires. Angoisse du regard.

Antique combat des Lumières et des Ténèbres, de la blancheur et de la noirceur fondues dans un même dessein, un même soleil noir, mélancolique. Tout l'œuvre de Marissiaux se partage entre ces deux versants. Dernier romantique fuyant un monde qui l'effraie, Janus aux yeux de stéréoscope, Marissiaux n'a eu de cesse de regarder d'un côté et de l'autre, de scinder son regard entre deux images à la fois proches et distinctes, de rechercher des paysages lointains, des paradis perdus, des espaces imaginaires, mais aussi d'interpréter fantasmatiquement la sombre réalité de son univers proche. Entre ces deux dimensions, l'œuvre sans cesse vacille. Prise dans une ambivalence constante, moins déchirure qu'hésitation, elle se fonde tout entière sur un écart, un intervalle qui, tout en la séparant, l'assemble et la structure. Qu'elle soit hors du temps ou qu'elle se souvienne quelque peu de l'état du monde, chaque image se trouve pour ainsi dire en état de suspension permanente,

Défournement de coke.
La Haye à Tilleur.
Partie d'une vue stéréoscopique
extraite de *La Houillère*,
1904-1905.



d'équilibre instable, de balancement fragile entre deux « visions » jumelles, une vision douce, lumineuse et claire, et une vision amère, triste et oppressante. Ce sont elles, ces « entrevisions »⁽¹⁾, qui font sourdre une inquiétude spongieuse et verdâtre comme la lagune sous le ciel azuré de Venise et, en même temps, jettent un halo de lumière divine dans l'ombre d'un hangar charbonnier. Ces deux visions partagées et en même temps insécables, troubles et imparfaites, trouvent dans leur confuse imbrication une forme de complétude, une troisième dimension, un relief symbolique.

D'où une impression d'équilibre, de douceur, de permanence: même sur leur versant noir, les élégies visuelles de Marissiaux semblent toujours feutrer la terrible réalité des violences humaines. Diaphanes ou ombrageuses, toujours sans heurt, elles invitent le spectateur à une tranquille contemplation et éveillent ses sens à des beautés qui semblent éternelles. Y aurait-il là, au départ, « de la musique avant toute chose », serait-ce une affaire d'accords, de tonalités ou de justes proportions ? Oui, sans doute. On pourrait ajouter, à la lecture de ses conférences⁽²⁾: une conception hédoniste de l'image, qui entend offrir du plaisir à celui qui la contemple. Faut-il pour autant n'y voir qu'une simple affaire de sensations visuelles, de plaisir

Abréviations utilisées
dans les notes:
ABP: Association Belge
de Photographie;
BABP: Bulletin de l'Association
Belge de Photographie;
SLABP: Section liégeoise de l'ABP;
Arch. fam.: Archives familiales.

1. Mot forgé par Charles Van Lerberghe pour intituler un de ses recueils de poésies, paru en 1898.

2. Gustave Marissiaux, « Comment un Artiste photographe peut être un Photographe artiste », conférence donnée devant la section liégeoise de l'Association Belge de Photographie, le 8 mars 1898; texte publié in *Bulletin de l'Association Belge de Photographie*, 1898, pp. 270-285; « L'art et la photographie », conférence donnée devant la section de Liège le 21 mai 1899 (1^{ère} version en 1895); texte repris in *BABP*, 1900, pp. 178-188; « De la photographie des sujets à contrastes violents », conférence donnée à la section de Liège le 26 octobre 1906; texte repris in *BABP*, 1906, pp. 391-399.

des sens plutôt que plaisir du sens ? C'est toute la question de la signification des images qui se pose – que le plaisir qu'elles offrent n'élude en rien. C'est aussi toute la question des origines et des motivations historiques de cette œuvre, de ce qui donna un sens à son existence et à sa profonde nécessité. On tentera d'y répondre en ne négligeant pas l'au-delà idéaliste vers lequel elle s'ouvre.

Pour tenter de comprendre la photographie de Marissiaux au regard de l'Histoire, il faut d'abord, avec scrupule, en dégager la poétique, le traitement formel très élaboré dont elle est le fruit, et rapporter cette poétique aux idées qui dominaient dans les arts à l'époque, dans les mouvances de l'Art pour l'Art et du symbolisme. Laissons provisoirement en retrait – pour mieux y revenir en fin de parcours – *La Houillère*, ce vaste document consacré à l'univers de la mine, produit d'une commande qui a emmené le photographe là où, naturellement, il ne serait sans doute jamais allé. Envisageons tout d'abord ce qui nous apparaît aujourd'hui « hors du monde » : les sous-bois crépusculaires, les jeunes filles rêvant dans l'atelier, l'éternelle Venise, la Bretagne immuable, les jardins édeniques de l'Italie du Nord, tout cela semble tellement étranger, hors du temps, que l'on pourrait facilement croire que l'auteur de ces images, tout photographe fût-il, a vécu *hors du siècle* – pour reprendre le titre d'un recueil d'Albert Giraud, son contemporain. Marissiaux était un solitaire et menait une existence recluse, baignée par les romans de Loti. Pendant la Première Guerre mondiale, il s'enfoncera dans le silence de l'atelier, pour tirer de ses anciens clichés pris en Italie de douces et beigeuses épreuves, aux tonalités mélancoliques.

Cependant, aucun artiste ne peut vivre hors de l'Histoire, aussi retiré du monde soit-il. Son travail est captation autant que création, don autant que réception, échange autant qu'osmose. Il serait aussi erroné de le réduire à la seule expression de soi (vision romantique de l'art) qu'à la seule communication d'un message (conception matérialiste de l'art). Le travail artistique n'a de sens qu'au regard de la culture à laquelle il appartient et que l'œuvre alimente. Marissiaux a dû se situer par rapport au monde qui l'entourait, dont il a capté les mouvements profonds, et auquel il a répondu par ses images, même si celles-ci peuvent sembler indifférentes au cours des choses. Immanquablement, son œuvre s'est trouvée au carrefour d'un réseau complexe de phénomènes qui l'ont déterminée (violents troubles sociaux, inégalités économiques, luttes politiques, influences idéologiques) et auxquels elle a répondu activement, même si c'était en leur tournant le

dos. Elle fut comme aimantée par les aspirations profondes du milieu social auquel elle était destinée – la bourgeoisie du début de ce siècle – et auquel, en retour, elle a offert de nouvelles valeurs.

Pour ceux qui fréquentaient les très distingués « Salons d'Art Photographique » ou les très mondaines soirées de projections lumineuses, l'œuvre photographique de Marissiaux, quelles que soient les apparences, par son ancrage et sa visée, n'était pas coupée du monde. Elle représentait au contraire un important point de repère dont témoigne son succès incontestable auprès des publics belges, allemands et français. Elle répondait sans doute à une attente de leur part et partageait avec eux une certaine vision du monde, une *Weltanschauung*. Celle de la culture bourgeoise dominante qui voit s'effondrer autour d'elle son système de valeurs tout en se réfugiant dans le silence des visions élégiaques. Celle qu'exprimait, tantôt académiquement, tantôt avec une fougue moderniste, toute une génération de jeunes poètes (Giraud, Le Roy, Gilkin, Van Lerberghe, Rodenbach, Maeterlinck, Verhaeren), de peintres (Khnopff, Degouve De Nuncques, de Groux, Donnay, Rassenfosse et d'autres encore), mais aussi d'architectes, de sculpteurs et de photographes qui ont donné à la Belgique « fin-de-siècle » une exceptionnelle expansion culturelle.

« Soyons nous » : Marissiaux aurait pu reprendre à son compte la devise de la *Jeune Belgique*, cette revue littéraire de tendance parnassienne qui se fit l'apôtre de l'Art pour l'Art, et qui eut une incidence profonde sur l'évolution de la littérature en Belgique et même au-delà des frontières. Elle disparaît en 1897, au moment où Marissiaux commence à photographier. Max Waller, son directeur, avait écrit : « Celui qui, dans une forme originale, s'incarne lui-même, celui-là est l'écrivain et l'on peut dire qu'il n'y a plus aujourd'hui qu'une seule école : celle de la personnalité »⁽³⁾. À quoi Georges Eekhoud ajoute : « Être soi-même : telle devrait être la devise de quiconque veut entrer dans la carrière artistique et surtout y demeurer »⁽⁴⁾. Pour Marissiaux, être soi signifie marquer l'image du sceau de sa vision irréductible, quels que soient les moyens employés : « La personnalité est la caractéristique de l'art, parce que l'art procède uniquement de la pensée humaine. (...) Pourrons-nous, soumis à de telles entraves, donner à nos œuvres un caractère individuel, en dégager notre personnalité ? Je crois que oui »⁽⁵⁾. Réinscrire ainsi Marissiaux dans l'expression artistique de son temps permettra peut-être de saisir davantage la dimension symbolique de son

œuvre, de la mettre à jour, de la dégager de la poussière des ans pour en dévoiler les déchirures, les blessures internes. Celles de Marissiaux lui-même, que sa solitude et son parcours de romantique névrosé n'ont pas mis à l'abri de la douleur – il ne s'agit évidemment pas ici d'en faire un martyr de son art – ; celles de la bourgeoisie à laquelle il s'adresse, égarée face à l'évolution sociale, et dont les préoccupations artistiques, qu'elles soient novatrices ou rétrogrades, cachent mal l'effritement de son pouvoir politique et symbolique.

Il faut aussi reconnaître la place que Marissiaux occupe dans l'histoire de la photographie. La réputation qui était la sienne en Belgique l'a projeté pendant une dizaine d'années (entre 1902 et 1912) aux premières lignes du pictorialisme belge. Comme beaucoup de photographes qui se sont réclamés de cette obédience, Marissiaux a connu un long purgatoire. Reléguée au grenier des vieilleries fin-de-siècle, son œuvre a subi les conséquences du rejet du pictorialisme par les modernistes de la Nouvelle Vision et par les historiens puristes qui le considéraient comme « anti-photographique ». L'enjeu, aujourd'hui, n'est plus de savoir si le pictorialisme est ou n'est pas photographique, mais pourquoi il a, si radicalement et si subitement, tourné le dos à ce que la photographie avait été jusqu'alors, pourquoi il a voulu, des images, « effacer le caractère photographique » (Robert Demachy)⁽⁶⁾, pourquoi il s'est tant défié de « cette vision du monstre-à-l'œil-méticuleux » (Auguste Donnay)⁽⁷⁾. Se souvenant des diatribes de Baudelaire, les pictorialistes et leurs avoués n'ont cessé de diaboliser les pratiques photographiques – y compris « artistiques » – antérieures, considérées comme vulgaires et fermées à l'expression personnelle. La crainte baudelairienne de voir l'industrie « empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire » s'est, selon eux, réalisée depuis que George Eastman a permis au plus grand nombre de prendre, avec quelle facilité, des images. Le pictorialisme ne sort pas des vieux clivages de la tradition intellectuelle française : l'art contre l'industrie, l'artiste contre la foule.

Marissiaux entend prendre place moins dans l'histoire de la photographie que dans l'histoire de l'art. Hormis à ses débuts, lorsqu'il s'ouvre à l'influence d'Emerson et des pictorialistes anglais, il cherchera ses modèles dans la peinture (Corot essentiellement). Ses préoccupations sont celles d'un peintre, il *pense* comme un peintre, en donnant à la couleur, par exemple, un rôle capital dans la réalisation de ses œuvres, même celles en noir et blanc. Le rapport que Marissiaux entretient avec la

peinture ne relève plus de l'imitation servile des motifs académiques qui apparaît chez un Robinson ou un Rejlander par exemple. Il évite l'écueil du maniérisme sur lequel ont achopé tant de pictorialistes belges ou français – Puyo le premier. Par contre, seules comptent à ses yeux les questions plastiques : composition des masses, conservation des demi-teintes, transparence des ombres, et la manière dont la lumière va faire tenir l'ensemble. Il faut supprimer les détails inutiles que la photographie donne en abondance, pour obtenir ce que recherchent avant tout les peintres : une impression de synthèse. La peinture, celle qu'il étudie dans les musées, sera pour Marissiaux l'instrument de sa vision. C'est à travers elle qu'il pourra, pour reprendre les mots de Paul Klee, « sentir d'un œil et voir de l'autre ». « L'homme regarde et discerne, écrit Auguste Donnay dans sa préface à *Visions d'Artiste*. Il peut choisir. Ce choix, c'est la possibilité de l'art »⁽⁸⁾.

Marissiaux contribue ainsi à cimenter un socle solide sur lequel une nouvelle pratique et une nouvelle esthétique de la photographie vont pouvoir se construire. Il n'est pas le seul, bien entendu. La mutation à laquelle il participe est le fait de toute une génération qui va transformer en profondeur la photographie, le regard du photographe et la manière dont l'image photographique sera dorénavant perçue. Le pictorialisme quitte le territoire de la photographie du XIX^e siècle qu'obsédait la question du détail. Ses images ne s'adressent plus au regard scrutateur de l'observateur qui examinait les épreuves à la loupe. En appliquant à la photographie des principes de base aussi fondamentaux que l'organisation des masses ou l'équilibre des lumières, Marissiaux – à l'instar d'autres pictorialistes – demande au spectateur de ses « tableaux » de prendre du recul, d'avoir une vision d'ensemble, synthétique et contemplative. Ce faisant, il suscite une nouvelle manière de regarder une image photographique, il convoque un nouveau spectateur.

C'est à l'opposé de ses aspirations personnelles, dans un travail de commande marginal dans la carrière de Marissiaux, que l'on peut mesurer à sa juste valeur l'ampleur de cette mutation. Réalisant en stéréoscopie un vaste documentaire sur l'industrie minière au pays de Liège, Marissiaux découvre la dure réalité du monde du travail. Il y est sensible, compatissant même. Mais il garde une distance respectueuse à l'égard de cet univers qui n'est pas le sien et auquel il applique ses préoccupations esthétiques. Il photographie les belles-fleurs⁽⁹⁾ comme des campaniles florentins,



Peter Henry Emerson, *A Broadman's Cottage*, extrait de *Life and Landscape on the Norfolk Broads*, 1886. Épreuve au platine. Charleroi, Musée de la Photographie.

6. Robert Demachy et Constant Puyo, *Les procédés d'art en photographie*, Paris, Photo-Club de Paris, 1906, p. 2.

7. Auguste Donnay, préface à l'album *Visions d'Artiste* de Gustave Marissiaux, Liège, Vaillant-Carmanne, 1908, p. 3.

8. *Idem*, p. 4.

9. Expression liégeoise désignant le chevalement d'un puits de mine.

3. Max Waller, texte de présentation de la nouvelle revue in *La Revue Moderne*, 1881. Cité par Joseph Hanse, *Naissance d'une littérature*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1992, p. 123.

4. Cité par Joseph Hanse, *op. cit.*, p. 123.

5. G. Marissiaux, « L'art et la photographie », *art. cit.*, p. 271.

Points de repère ⁽¹¹⁾

un hangar de triage comme l'intérieur de la basilique Saint-Marc à Venise. Il transforme ainsi une vue d'ensemble des charbonnages et hauts fourneaux de Bois d'Avroy, près de Liège (p. 73), en un tableau saisissant où, en bordure d'une Meuse miroitante, s'étagent de haut en bas des cheminées noires dressées vers le ciel, des usines et des wagons enfumés, des nuages de vapeur sifflés par les conduits, un convoi de coke brûlant et, au pied de tout cela, le cirque des berlines poussées par les hiercheuses sous l'œil militaire du contremaître. L'image est fascinante car elle associe à la précision et au détail des grandes photographies du siècle dernier la puissante composition et l'équilibre architectonique des tableaux de maîtres, donnant à l'ensemble de ces édifices industriels une splendeur de cathédrale. Dans *La Houillère*, réalisée en 1905, sans contester son chef-d'œuvre, Marissiaux arrive à concilier le réalisme photographique et ses conceptions esthétiques héritées de la peinture. C'est là qu'il entrouvre la porte de la modernité, une modernité que développera ailleurs, sur les mêmes bases, un Stieglitz par exemple.

Pourtant, Marissiaux n'est pas un moderne. Au début de sa carrière, il est certainement un novateur, mais il s'inscrit aussi dans une tradition à laquelle il s'accrochera au fil du temps, jusqu'à s'exclure lui-même de l'évolution naturelle de la photographie et ne pas comprendre les enseignements de la Nouvelle Vision. Marissiaux est un homme de l'entre-deux. Il est resté sur le seuil. D'autres après lui – et même parfois bien avant – ont franchi la porte.

Quand on regarde son œuvre aujourd'hui, on perçoit encore ce qu'il a toujours tenté d'y introduire : l'émotion. En 1895, Marissiaux terminait une conférence sur « L'Art et la Photographie » par des mots qui prennent une curieuse consonnance quand on les lit aujourd'hui en pensant au reportage sur la mine. À elles seules, ces phrases justifient de revoir l'œuvre de Marissiaux et de continuer à l'exposer :

« C'est qu'il y a dans l'art autre chose que la représentation de la nature, qui n'est qu'un moyen pour amener l'éveil de l'émotion et de l'idée esthétique. L'artiste a fait œuvre d'art, s'il a su pénétrer au-delà de la beauté primordiale qui se révèle dans la pureté des formes et l'harmonie des proportions, s'il a exprimé, en les confondant, la vérité matérielle et la beauté absolue. Ce qui fait le charme de son œuvre, c'est qu'il ajoute à la caractéristique du sujet son idée propre, son âme même. C'est cette âme qui vibre, c'est elle qui nous attire, c'est elle qui nous émeut »⁽¹⁰⁾.

Marissiaux fut l'un des éminents représentants de la première grande école de « photographie artistique » connue aujourd'hui sous le nom de *pictorialisme*, mouvement international (européen et américain) de photographes amateurs. À la fin du XIX^e siècle, une frange de la bourgeoisie commence à se passionner pour la photographie, qu'elle va pratiquer par curiosité et pour le plaisir. Durant une vingtaine d'années, de 1891 à 1910 environ, avec des prolongements en Belgique jusqu'en 1940, ces nouveaux photographes vont transformer en profondeur la pratique photographique en y insufflant leur propre subjectivité. Riches, cultivés, souvent oisifs, disposant donc du temps, du savoir et de l'argent nécessaires au développement de leur nouvelle passion, les amateurs cherchent à légitimer leur violon d'Ingres et, surtout, à le débarrasser de sa réputation vulgaire, voire inconvenante, qu'il conserve encore dans le milieu de la bourgeoisie. Faire de la photographie un art devient l'objet de leur engagement. Leurs efforts portent à la fois sur la pratique elle-même, qu'ils vont complètement transformer, et sur tout ce qui l'entoure : sa réception par le public, ses usages sociaux, ses publications, l'ensemble du discours critique qui l'accompagne, les institutions qui peuvent l'honorer et la défendre.

Pour faire reconnaître la photographie en tant qu'art, il faut aussi la doter de ce qui, selon les pictorialistes, lui a fait défaut jusqu'alors : une esthétique. Les modèles ne sont pas loin : en peinture ou dans les arts graphiques. On regarde du côté de Corot et des peintres de Barbizon, des impressionnistes et de Whistler, des préraphaélites et des symbolistes, on lit Ruskin et on imite tous ces maîtres. La nouvelle photographie ne s'évalue plus à l'aune du réel, mais à la mesure de l'art. Elle veut être reconnue non plus comme simple reproduction de la réalité, mais comme une image à part entière, le fruit de la pensée et de l'expression de l'homme. S'inscrivant dans une longue tradition de « photographie artistique » (David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron, Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson), les Anglais furent les premiers à décréter que la photographie était « *a pictorial art* ». Littéralement : un art de l'image. Le mot anglais, intraduisible en français (*pictural* est trop restrictif) est demeuré. Le *pictorialisme* désigne aujourd'hui un ensemble de pratiques hétérogènes, regroupant des photographes amateurs et professionnels de toutes origines et relevant de plusieurs esthétiques différentes qui vont de l'imitation pure et simple des modèles

picturaux (pictorialisme académique, tendance française) à l'invention de nouvelles formes proches de l'abstraction (pictorialisme moderniste, tendance anglo-saxonne).

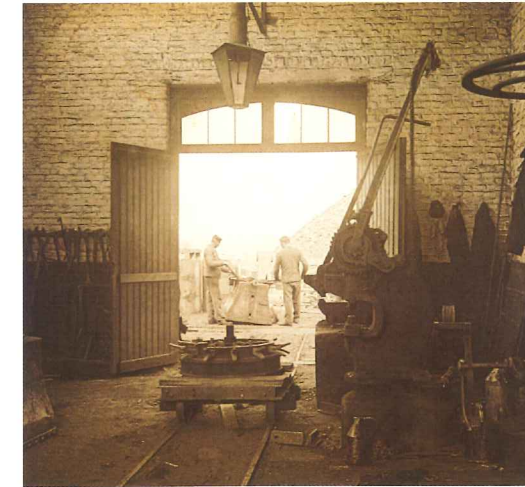
Né en Angleterre, le pictorialisme se répand rapidement en Belgique, très anglophile à la fin du XIX^e siècle, où ses principaux représentants seront Alexandre, Edouard Hannon (le frère du poète) et Pierre Dubreuil à Bruxelles, Léonard Misonne à Charleroi et Gustave Marissiaux à Liège. Marissiaux sera reconnu dès 1902, bien avant Léonard Misonne qui s'imposera après 1910, comme l'un des chefs de file du pictorialisme belge.

D'origine française, né à Marles (Pas-de-Calais) en 1872, Marissiaux s'installe à Liège. Il est naturalisé belge en 1893. Il commence à photographier en 1894 et devient membre de l'Association Belge de Photographie, fer de lance institutionnel du pictorialisme en Belgique. Il ouvre un studio de portraitiste à Liège en 1899 et entame une féconde carrière de « Photographe Artiste ».

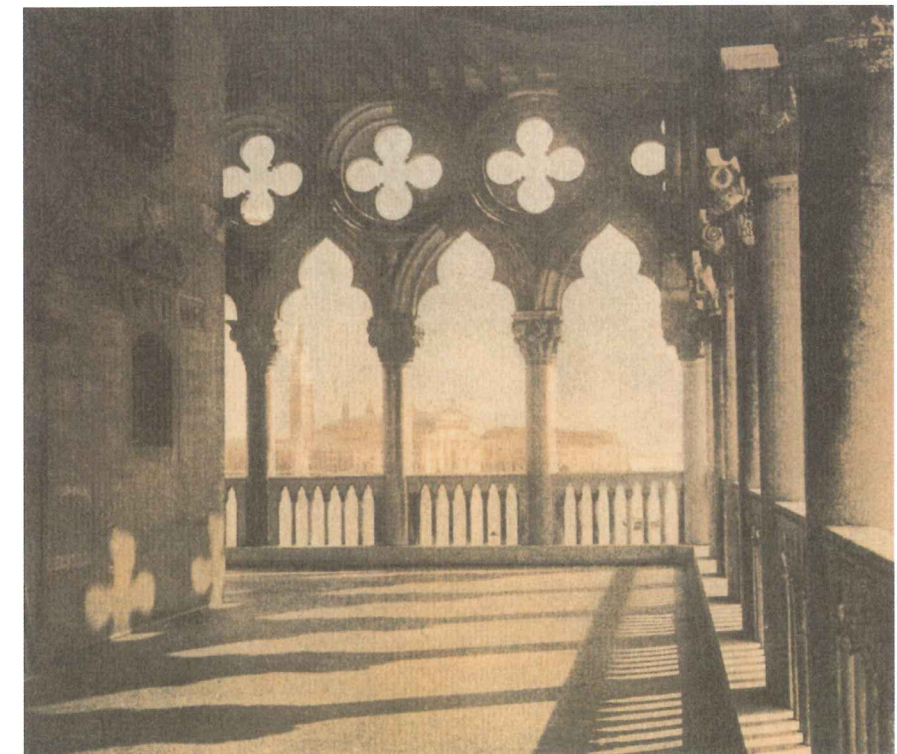
On le dit réservé, taiseux, plutôt replié sur lui-même et d'une grande fragilité. La silhouette mince, le visage émacié, les longues mains blanches aux doigts effilés, sa constitution dénote une délicatesse presque maladive et une grande sensibilité – un corps frêle, un esprit fin. Les soins corporels le hantent. Frileux, il porte en permanence une écharpe autour du cou. Probablement hypocondriaque, on le dit aussi neurasthénique et capricieux, capable d'ameuter la ville entière pour une futilité contrariante. Il ne supporte pas le climat froid et humide du nord, et un besoin impérieux de soleil le pousse, en septembre de chaque année, à sacrifier, à la suite des peintres et des écrivains, au rite du voyage en Italie, dans la région des lacs, à Venise ou en Toscane.

Il visite toutes les villes d'art de Milan à Rome, avec une préférence évidente pour Venise, Sienne et Florence où il se passionne pour Fra Angelico et Giotto⁽¹²⁾. Ses itinéraires de voyage sont surchargés et, à une époque où l'on ne se déplace qu'en chemin de fer, il circule dans toutes les petites villes de Vénétie, d'Ombrie et de Toscane. Cette fréquentation assidue des monuments et des œuvres d'art n'est pas seulement contemplative. Marissiaux affine son regard par de nombreuses lectures sur l'Italie (Théophile Gautier, les Goncourt et d'autres ouvrages plus communs) mais aussi sur l'art et l'esthétique (il lit notamment Quatremère de Quincy, qu'il cite dans une conférence⁽¹³⁾).

Photographe prétendant au statut d'artiste, Marissiaux fréquente assidûment les musées et



Forge. Patience et Beaujonc. Partie d'une vue stéréoscopique extraite de *La Houillère* (1904-1905). (Coll. Willy Lambert, Seraing).



La Grande Galerie du Palais des Doges à Venise, pl. de l'album Venise (1907). Épreuve aux encres grasses.

tous les lieux où l'art s'expose, dans les églises ou les salons. Au Louvre, il voit les toiles de Corot, Delacroix, Rembrandt (« Étudiez Rembrandt ! », dit-il à ses collègues)⁽¹⁴⁾. Il s'intéresse aussi à l'art de son temps (Le Sidaner entre autres)⁽¹⁵⁾ et fréquente le milieu, très actif à l'époque, des artistes de l'école liégeoise. Il est l'ami des peintres Auguste Donnay et Armand Rassenfosse, dont il possède de nombreuses toiles, dessins et eaux-fortes. Il acquiert également des œuvres signées Adrien de Witte, Richard Heinz, Pokitonow, Xavier Wurth, Armand Jamar et José Wolff – ce dernier fera son portrait.

12. Lettres de G. Marissiaux à sa mère (8 octobre 1910) et à son frère Louis (19 octobre 1910). Arch. fam.

13. G. Marissiaux, « L'art et la photographie », art. cit., p. 181.

14. G. Marissiaux, « Comment un Artiste photographe peut être un Photographe artiste », art. cit., p. 277.

15. Lettre de G. Marissiaux à son frère Louis, mai 1926. Arch. fam.

10. G. Marissiaux, « Comment un Artiste photographe peut être un Photographe artiste », art. cit., p. 285.

11. Ne sont repris ici que les grandes phases du développement de l'œuvre, le cadre institutionnel général dans lequel elle s'inscrit et quelques données biographiques. On trouvera en fin de volume un complément d'information, ainsi que toutes les références archivistiques des données historiques recueillies.



Sur le terril, 1905, pl. XXIV de l'album *Visions d'Artiste* (1908). Photogravure.

Le parcours de Marissiaux se laisse assez clairement diviser en quatre grandes périodes : les débuts et la reconnaissance par l'institution pictorialiste (1894-1902), le grand œuvre et l'apogée (1903-1908), le travail dans le confinement et le secret (1909-1914) et finalement l'étiollement de son inspiration, la reprise et la répétition des travaux antérieurs (1914-1929).

L'œuvre de Marissiaux, dans un premier temps, subit directement l'influence des photographes anglais, celle d'Emerson en particulier. Il photographie surtout des paysages embrumés ou crépusculaires, dans les Ardennes ou en Campine, des scènes champêtres, des scènes d'intérieur ainsi que des portraits et « études » réalisés en atelier avec des modèles. Adeptes du grand format et de l'agrandissement, il pratiquera le tirage au platine (un procédé coûteux, donnant une gamme de valeurs fine et étendue, et dont les épreuves sont réputées inaltérables) et à la gomme bichromatée (la sensibilité de la gomme à la lumière permet un contrôle très précis du tirage). Il exposera régulièrement ses « tableaux photographiques » en Belgique (Liège, Bruxelles, Gand, Anvers principalement) et dans les grandes métropoles européennes (Paris à plusieurs reprises, Berlin, Glasgow, Turin, Milan). De nombreux clichés seront publiés dans diverses revues nationales et internationales (le *Bulletin de l'Association Belge de Photographie*, *Die Kunst in der Photographie*, *Photographisches Centralblatt*, le *Bulletin du Photo-Club de Paris*, *The Studio*, etc.) et seront projetés chaque année au cours de soirées mondaines, à Liège, Bruxelles, Anvers et Paris. Marissiaux acquiert ainsi une solide réputation dans le milieu des photographes amateurs et professionnels, comme auprès du grand public qui, rappelons-le, est aussi sa clientèle. A Liège, sa réputation de portraitiste n'est plus à faire.

La seconde période de son activité, qui s'étend approximativement de 1903 à 1908, est intense, publique et marquée par de nombreux projets d'envergure, parfois radicalement

opposés. En particulier, c'est à ce moment que Marissiaux met au point un type de « spectacle photographique » conçu sur le mode du concert illustré de diapositives, d'un genre totalement nouveau dans l'histoire de la photographie. En 1903, il crée, avec ses amis Charles Radoux et Richard Ledent, un spectacle intitulé *Venise*, donné dans la grande salle du Conservatoire de Liège devant la bonne société de la ville : projection de clichés photographiques avec récitation d'un texte poétique et musique pour soli, chœurs et orchestre. La formule, sorte d'opéra pour images fixes, suscite l'enthousiasme du public, ce qui encourage Marissiaux à la développer. Il reprend son spectacle trois ans plus tard, augmenté de deux nouvelles parties. Sous le titre *Venise, évocation de la Cité des Doges*, la nouvelle version sera régulièrement reprise jusqu'en 1922 et connaîtra au moins vingt-six exécutions. Enfin, en 1907, Marissiaux rassemble ses impressions vénitienes dans un précieux album d'épreuves tirées à l'huile (procédé Rawlins).

En 1904, Marissiaux s'engage dans un travail radicalement différent de tout ce qu'il a entrepris jusqu'alors. Il reçoit une commande du Syndicat des Charbonnages Liégeois (une association de sociétés minières) d'un vaste « documentaire » (le mot est inadéquat) devant illustrer l'industrie houillère en région liégeoise et la représenter à l'Exposition Universelle de Liège en 1905. On lui demande d'utiliser la stéréoscopie, une technique qu'il n'a jamais pratiquée auparavant et dont le réalisme, jugé excessif, s'attirait la réprobation quasi unanime des pictorialistes. Pour ce travail qui va l'occuper pendant plusieurs mois, Marissiaux réalise 450 clichés, dont un tiers de vues stéréoscopiques, illustrant systématiquement toutes les phases de l'extraction, de l'abattage au transport. La principale difficulté qu'il rencontre, et qu'il maîtrise remarquablement, est la prise de vue souterraine, à la lumière artificielle. Pour pouvoir photographier au magnésium dans des galeries où le grisou constitue un danger permanent, Marissiaux fait confectionner une lanterne de sécurité par son collègue Georges Kemna. La série, intitulée *La Houillère*, est d'abord présentée dans une trentaine de bornes stéréoscopiques dans le stand du Syndicat, au Palais de l'Industrie de l'Exposition (peu de temps auparavant, l'Association Belge de Photographie avait décidé de ne pas accepter de vues stéréoscopiques au Salon d'Art Photographique, dans l'annexe du Palais des Fêtes). Elle connaît un immense succès et obtient un prix. De certaines vues particulièrement propices aux effets

esthétiques, notamment prises sur les terrils enfumés, Marissiaux tire des épreuves à la gomme bichromatée qui, plus tard, seront présentées dans diverses expositions. Il réalise enfin des diapositives qui constitueront un nouveau spectacle de projections, avec paraphrase et accompagnement musical. Ce spectacle sera régulièrement associé à celui sur *Venise*, avec lequel il forme un diptyque contrasté. Il sera projeté plusieurs fois en Belgique et à Paris, au Cercle Volney.

En 1906 et 1907, Marissiaux séjourne à deux reprises en Bretagne où l'a très probablement emmené la lecture de *Pêcheur d'Islande* de Loti. Il prend une série de clichés qu'il rassemble dans un nouveau spectacle de projections, avec « poème dramatique » de Ledent (directement inspiré par le roman de Loti) et musique pour chœur et orchestre de Radoux. Les images sont empreintes de l'atmosphère triste et sombre de la lande bretonne. L'année suivante, il se lance dans un curieux travail en studio, photographiant dans diverses positions un modèle habillé à l'antique. Les clichés sont ensuite « montés » en bandes de manière à constituer une frise, comme celles courant le long des temples ou sur les vases grecs. La série, intitulée *Scènes grecques*, semble avoir été conçue principalement pour la projection.

La consécration de son travail est l'édition, en 1908, d'un luxueux album intitulé *Visions d'Artiste*, reproduisant ses meilleures épreuves. Les photogravures de très grande qualité sont réalisées à Vienne et les vingt-cinq premiers numéros de l'édition originale (Liège, Vaillant-Carmanne) sont tirés sur Japon. Le peintre Auguste Donnay, ami de Marissiaux, signe la préface.

À partir de 1909, Marissiaux se retire progressivement de la vie publique. La troisième période de son œuvre est marquée par l'isolement, le refuge en des lieux coupés du monde et l'enfermement dans le secret de l'atelier. Il se rend chaque année en Italie, au mois de septembre, notamment dans la région des lacs où il photographie les somptueux jardins des grandes demeures patriciennes, puis dans les vieilles cités italiennes en Ombrie, en Toscane et en Vénétie. Il va surtout se consacrer à une préoccupation qui n'est pas nouvelle chez lui mais dont il va largement agrandir le territoire : la couleur. Durant les années 1911-1912, Marissiaux pratique l'autochromie et surtout réalise des tirages en couleurs sur papier. Dans le plus grand secret, il expérimente un procédé mis au point par un photographe anversois, Joseph Sury, qui lui avait demandé d'en tester toutes



Jeune fille, 1899, pl. IV de l'album *Visions d'Artiste* (1908). Photogravure.

les possibilités artistiques avant de l'exploiter commercialement. Marissiaux et Sury s'associent pour fonder une nouvelle société, « La photographie des couleurs ». Il semble que ce procédé consiste à appliquer la synthèse trichrome (trois négatifs) à une technique de tirage dérivée du prussiate et de la gomme bichromatée. Marissiaux réalise de nombreuses épreuves, notamment des nus, des scènes d'intérieur, des scènes de genre, des natures mortes et enfin des paysages (la Savoie, Venise). Il n'exposera ses épreuves en couleurs qu'en 1914 et n'obtiendra l'autorisation d'exploiter le procédé à son profit qu'en 1921.

À l'orée du premier conflit mondial, Marissiaux se retrouve seul. Ses parents sont morts et sa femme décède des suites d'une longue maladie. Il se remarie fin 1915, mais son élan créatif semble rompu. Il n'a plus de nouveaux projets et se contente de mener à bien ceux entrepris depuis longtemps. Durant la guerre, empêché de voyager, il tire ses anciens clichés selon la technique du report à l'huile (un dérivé du procédé Rawlins) et les réunit en de précieux albums. Après la guerre, il montera encore deux spectacles de projections (*Jardins d'Italie* et *Visions d'Italie*) dont les images sont des contretypes de ses tirages sur papier. Cette dernière période de sa vie voit aussi s'effondrer toutes ses références esthétiques : le pictorialisme est passé de mode, excepté dans le cercle de plus en plus étroit des photographes amateurs réunis autour de Léonard Misonne, bastion du conservatisme photographique en Belgique.

Ses ennuis de santé, joints à un sentiment constant d'insécurité et au désir névrotique de partir, le poussent, en 1925, à vendre tous ses biens et à s'exiler dans le midi, à Cagnes-sur-mer, où il décèdera inopinément en 1929.

Entrevisions: une poétique du regard

Là, c'est le songe où l'heure s'enchant
Sous les paupières demi-closes;
Là, comme en des miroirs lointains,
Se mémore la vie ardente
Dont c'est l'extase en les jardins.⁽¹⁶⁾

Autoportrait,
1916.

Autoportrait, ca.
1925.



José Wolff, Portrait
de Gustave Marissiaux,
1918.



On a dit Marissiaux très observateur, capable de remarquer, au cours d'une promenade, un changement de lumière, un tremblement de l'atmosphère, une décoloration de l'horizon. On dit qu'il a toujours « regardé la vie à travers ses images »⁽¹⁷⁾.

Ce n'est qu'un détail anatomique congénital, mais c'est peut-être aussi un symptôme. Dans la plupart de ses autoportraits, ou dans le portrait peint par José Wolff, Marissiaux pose en général de trois quarts gauche, rejetant vers l'arrière la partie droite de son visage, le côté de l'œil à la paupière tombante. Le défaut est petit mais perceptible, car il cache le reflet de l'iris et escamote la profondeur du regard. Les ophtalmologues appellent cela un *ptosis*, un abaissement permanent de la paupière supérieure, dont le muscle releveur est atrophié. Marissiaux souffre sans doute de cette déformation disgracieuse que la chirurgie de l'époque ne peut pas soigner et qui lui donne un air de chien battu. La vue ne semble pas affectée, puisqu'il ne porte pas de lunettes, mais il est certain que la vision est partielle: il ne voit que d'un œil, ou plutôt d'un œil et demi. Ce n'est plus un œil qui voit, c'est un œil qui entrevoit.

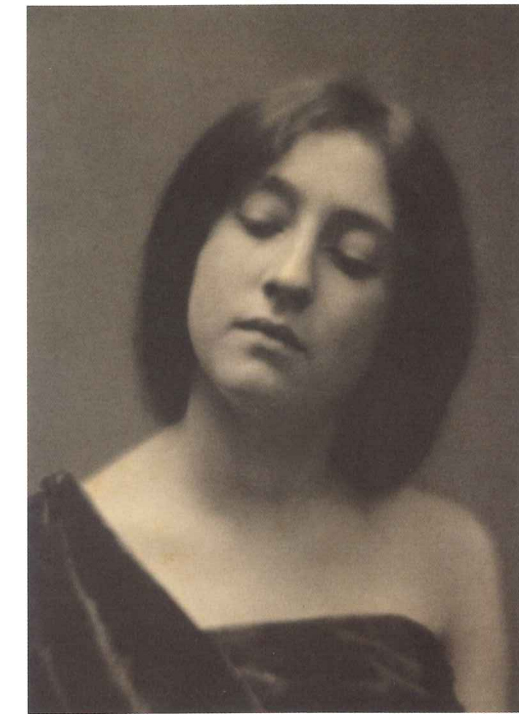
Cette paupière qui perturbe le regard, qui maintient l'œil dans la pénombre, c'est peut-être la cause d'un trouble, c'est peut-être un écran qui occulte la vue, mais c'est aussi un refuge, un abri, un antre. Elle protège l'œil comme un volet, elle le défend contre tout ce qui, dans la réalité, s'avère hostile. Marissiaux

ne veut pas voir le monde du quotidien, de la production matérielle des choses, de l'industrie et du travail, le positivisme étroit de la pensée qui l'anime, le matérialisme de son avenir, la médiocrité de ses aspirations, son hypocrisie et son abjection. En un mot: la laideur du monde, qu'il faut fuir absolument. L'œil entreouvert filtre, sélectionne et jette le voile pudique de sa paupière tombante sur tout ce qui agresse son regard blessé. Baisser les yeux, garder la distance, clore le regard pour voir autrement, pour que les choses apparaissent sous une autre lumière, comme dans un rêve. Ne plus voir que ce qui enchante, séduit, entraîne vers une autre réalité, une autre dimension des choses. Sous son volet baissé, l'œil traduit la vue en *vision*, découvre un au-delà du monde, l'invente, l'imagine. Le monde se fait image, le monde devient rêve, le monde est un songe. La clôture du regard est le geste fondateur de tout l'art symboliste de la fin du XIX^e siècle – avec *Les Yeux clos* de Redon comme figure emblématique, et son *alter ego* photographique par Marissiaux –, le geste qui enferme le poète dans le secret des songes. Dans son recueil *Entrevisions*, le poète gantois Charles Van Lerberghe écrit:

*Un voile de songes pâles et roses,
Qui semble du feu dans l'air dissous,
Qui s'étend et s'interpose
Peu à peu entre le monde et nous,
Un voile aux subtils entrelacs
De rosacées et de campanules
Un voile dont nous ne sortirons pas.*⁽¹⁸⁾

Substantivation du verbe « entrevoir », le néologisme forgé par Van Lerberghe est évidemment polysémique. De l'éventail des interprétations possibles, on retiendra au moins quatre niveaux de sens différents qui renvoient chacun à une donnée fondamentale de l'œuvre photographique de Marissiaux. Ces quatre acceptions du mot « entrevisions » sont les quatre socles sur lesquels repose toute sa poétique. Ils ne sont pas exclusifs l'un de l'autre (ils peuvent même se superposer selon les cas) et ne prétendent pas couvrir tout l'horizon de l'œuvre (*La Houillère* étant bien sûr un cas particulier sur lequel nous reviendrons). Ils sont aussi progressifs: leur parcours va, *grosso modo*, du visuel au symbolique.

Le premier sens correspond à l'acception courante du mot « entrevoir »: voir indistinctement, voir à demi. Il implique une vision partielle, incertaine, qui perçoit le réel à travers un voile qui la brouille. Son registre est celui de la visualité et de tout ce qui trouble le regard, jetant le monde dans l'indiscernabilité. Le second est une extrapolation du premier qui déplace légèrement le sens de « entrevoir » pour en faire « voir à travers ». Non plus un voile mais un filtre, culturel plutôt que visuel. Il implique une vision assujettie à un modèle antérieur, une autre image – picturale dans le cas de Marissiaux –, qui la guide et la travaille de l'intérieur comme un vague souvenir, inconscient sans doute. Son registre est celui de la culturalité et de la référence picturale, et son ressort est la réminiscence. Le troisième retourne comme un gant le mot de départ et l'ouvre vers l'idée de « voir entre », ou plutôt « voir ce qui est entre », voir des espaces intermédiaires. Il implique une vision ambiguë, équivoque, qui unifie ce qui est séparé, estompe des différences, mêle les contraires et dont le motif par excellence – absent chez Marissiaux au sens littéral du terme mais constant dans un sens figuré – est l'androgynie. Son registre est celui de l'ambivalence. Le quatrième niveau retrouve une acception courante: « entrevoir » dans le sens de « deviner », « présager », « pressentir ». Il implique une vision eschatologique, une vision de l'au-delà du monde, une vision, si l'on peut dire, « visionnaire ». Son registre serait celui du symbole. L'indiscernabilité du monde, la réminiscence picturale, le neutre et le symbole: quatre points cardinaux qui, telle la rose des vents, ponctuent l'horizon de l'œuvre de Marissiaux.



Étude, 1899.
Épreuve au platine.



Odilon Redon, *Les Yeux clos*, 1890.
Paris, Musée d'Orsay.

L'indiscernabilité du monde

Dans sa préface à *Visions d'Artiste*, l'album que Marissiaux publie en 1908, le peintre Auguste Donnay écrit: « Un passé mort s'irise sous le verre voilé par les sels métalliques. Ombres incertaines, souvenirs vagues qui vacillent et s'enfoncent en l'incertain miroir »⁽¹⁹⁾.

C'est le règne de l'indécidable où le monde se transforme en apparence trompeuse, au charme ambigu et ineffable. Le règne de l'atmosphère qui brouille les formes des choses, les enrobe de sa fine toile insaisissable, les rapproche en même temps qu'elle les met à distance. L'image se perd dans une indiscernabilité tantôt naturelle (la brume du matin, le brouillard automnal, les temps orageux, le crachin, les embruns de bords de mer ou encore les fumées ou les nuages de poussières emportées par le vent), tantôt artificielle (les procédés de tirage, le flou optique obtenu par une profondeur de champ réduite ou par le recours aux fameux « objectifs d'artistes » qui estompent les pourtours de l'image). La nature, le monde, la vie même semblent inachevés ou perdus dans l'au-delà du temps. Marissiaux parcourt les campagnes à la recherche de lieux sauvages, désolés, sans trace de présence humaine, et les photographie sous un ciel menaçant. Il noie les lointains dans la brume et estompe les hautes branches des

19. Auguste Donnay,
préface à *Visions d'Artiste*
de Gustave Marissiaux,
art. cit., p. 1.

16. Charles Van Lerberghe,
« La sphère », *Entrevisions*,
Bruxelles, Lacomblez, 1898,
pp. 32-33.

17. Témoignage de Mme Anspach,
recueilli à Liège en 1980.
Les Anspach, amis des Marissiaux,
leur avaient prêté leur maison
de Cagnes-sur-mer au début
de leur séjour dans le Midi,
en 1925.

18. Charles Van Lerberghe,
« Sortilège », *Entrevisions*,
op. cit., p. 59.



Crépuscule d'hiver, 1908, pl. XXVII
de l'album *Visions d'Artiste*
(1908). Photogravure.

20. Marc Bouvier et Jean-Louis
Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers
du cinéma/Gallimard, 1981, p. 77.

21. Peter Henry Emerson et T. F.
Goodall, *Life and Landscape
on the Norfolk Broads*, London,
Sampson Low, Martson,
Searle & Revington, 1886.

22. P. H. Emerson, « Photography,
a pictorial art », conférence
donnée en 1886 devant le London
Camera Club et publiée dans
The Amateur Photographer,
n° 3, 19 mars 1886, pp. 138-139.
Repris in Beaumont Newhall (dir.),
*Photography: Essays & Images.
Illustrated Readings in the History
of Photography*, New York,
MoMA, 1980, pp. 159-162.

Certes, Marissiaux est un héritier du romantisme, mais tous ses paysages n'ont pas cette coloration noire ni cette dimension transcendante, sur laquelle on reviendra plus tard. Au début de son œuvre, son rapport à la nature est plus doux, plus familier, plus candide. S'y retrouve encore l'influence des photographes anglais, celle d'Emerson en particulier.

En 1886, le docteur Peter Henry Emerson avait publié un album de platinotypes intitulé *Life and Landscape of the Norfolk Broads* illustrant la vie paysanne et les travaux champêtres autour des étangs couverts de joncs (*broads*) de ce terroir humide du sud-est de l'Angleterre⁽²¹⁾. Emerson avait recouru à une technique de mise au point sélective qui conserve la figure principale dans une étroite zone de netteté et relègue les alentours dans le flou optique. Il s'en est expliqué dans une conférence donnée devant le Camera Club de Londres⁽²²⁾ et dans son livre *Naturalistic Photography for the Students of the Art*⁽²³⁾, dans lequel il tente de fonder une nouvelle esthétique de la photographie, dite « naturaliste », en établissant une connexion entre la science et l'art. D'une part, il s'appuie sur la peinture des paysagistes de plein air, celle de Constable, de Corot, de Whistler – dont il est un fervent admirateur – et surtout celle des peintres de Barbizon (Rousseau et Millet principalement) qu'il appelle la « nouvelle école naturaliste ». D'autre part, il fonde sa théorie sur les dernières recherches en physiologie de la vision menées par le célèbre savant allemand Hermann von Helmholtz. Celui-ci a établi les limites de la vision humaine : diminution de netteté de la vision périphérique, mobilité du regard qui, dans un champ perceptif donné, peut focaliser sur différents plans et renvoyer le reste de la vision dans l'imprécision, enfin les limites dues au phénomène de la fatigue oculaire qui ne permet pas à l'œil de percevoir toute une gamme de tonalités lumineuses intermédiaires parfois très subtiles. Sur cette base scientifique, en écho au fameux « Je peins ce que je vois » de Courbet, Emerson va prétendre que l'image doit s'accorder non pas à la réalité des choses « telles qu'elles sont », mais à la façon dont l'œil humain les perçoit. Appliquant son principe à ses propres photographies, il détermine dans l'image un centre de vision circonscrit par la mise au point, joue sur la profondeur de champ et met en valeur les détails dans les ombres en utilisant au mieux les lumières réfléchies. Enfin, il utilise les effets atmosphériques tels que le brouillard ou les brumes matinales (ce que les peintres appellent la « perspective aérienne ») pour

atténuer les contrastes et conserver un maximum de valeurs intermédiaires : « Comme dans la nature, la tendance de « l'atmosphère » est de rendre grises plus ou moins toutes les couleurs, telle la brume qui fait apparaître tous les objets en gris. Il s'ensuit que l'atmosphère, dans tous les cas, aide à donner de l'ampleur en atténuant le contraste. (...) Plus l'objet est éloigné, plus épaisse est la couche d'atmosphère interposée (...). Par conséquent, au vu de ce fait, des objets isolés sur différents plans ne sont pas et ne devraient pas être représentés également nets et bien définis »⁽²⁴⁾. Il ressort de ses images une tonalité générale très douce où les valeurs sombres et claires persistent de manière équilibrée. Stieglitz s'en inspirera, Marissiaux aussi, dans des paysages très peu contrastés, jouant dans un registre de tonalités grises, fines et variées.

En 1906, devant ses collègues de l'Association Belge de Photographie, Marissiaux donne une conférence sur un problème technique bien connu des photographes, « La photographie des sujets à contrastes violents »⁽²⁵⁾, dans laquelle on retrouve, sans qu'il soit cité, toutes les préoccupations d'Emerson, notamment quant au problème de la conservation des demi-teintes et de la gradation des valeurs. Aucune source historique ne confirme que Marissiaux connaissait effectivement les travaux d'Emerson, mais tout permet de le présumer : l'anglophilie régnant en Belgique, l'exposition des photographes anglais à Bruxelles en 1892, les salons internationaux où Marissiaux se rendait régulièrement et bien sûr la large diffusion des revues et ouvrages dans le milieu des photographes amateurs. De façon plus convaincante, l'influence d'Emerson sur Marissiaux se lit dans les images elles-mêmes, en particulier dans une série de scènes champêtres prises entre 1895 et 1899. Elles montrent, dans un cadre naturel, doux et paisible, traité dans de fins dégradés de teintes veloutées, un personnage, souvent seul, vaquer à son travail. Le faucheur aiguise son outil, une femme ramasse du bois mort, une autre lie une botte de foin, le vacher garde ses bêtes perdues dans la brume. La nature est l'élément dominant, sorte d'écrin molletonné et protecteur, avec lequel la figure, plus petite sans être secondaire, semble vivre en parfaite symbiose.

Certes, il s'agit là d'œuvres de jeunesse dans lesquelles l'artifice de certaines poses laisse transparaitre une immaturité de débutant. Néanmoins, en cette période où le photographe cherche encore sa voie, il est intéressant de constater qu'il se donne un maître et opte pour un style, même si c'est pour mieux s'en dégager par la suite. Ce faisant, il reconnaît



Le Faucheur, 1897.
Épreuve au platine.

indirectement sa dette envers le naturalisme en peinture, c'est-à-dire envers un mouvement qui a engagé les peintres à sortir de l'atelier pour aller sur le motif et affronter le réel. Ce sera aussi le combat d'Emerson, dans son refus déclaré de l'académisme de Robinson qui photographiait en studio de jeunes bourgeois déguisées en bergères. Marissiaux s'inscrit donc dans une filiation, une généalogie, une histoire générale des images (picturales et photographiques).

À la vision trouble qui fraye son chemin à travers l'atmosphère naturelle, « l'entrevision » répond par un équivalent poétique. La transparence et l'opacité, la clarté et l'ombre, le pâle et le foncé en sont les termes opposés, entre lesquels s'inscrit toute la gamme plastique de l'image photographique. Le traitement de la substance même de l'image, surtout dans les opérations de tirage des épreuves positives, prolonge l'action de l'atmosphère ou du flou optique et contribue à rejeter le réel dans une zone d'indiscernabilité. Marissiaux se souviendra longtemps de la leçon d'Emerson lorsque, en 1907 d'abord, entre 1916 et 1918 ensuite, il effectuera des tirages à l'huile de ses meilleurs clichés pris en Italie et desquels il obtiendra des nuances colorées (roses, azurées, ocres) et des dégradés diaphanes dans les demi-teintes. Refus des contrastes vifs et attention extrême portée à l'échelle des valeurs, aux gradations, aux harmonies : le but à atteindre est la précision de l'accord, au sens musical du terme. Le procédé aux encres grasses (ou « procédé à l'huile », inventé par Rawlins en 1904 et perfectionné par Puyo et Demachy)⁽²⁶⁾,

23. P. H. Emerson, *Naturalistic Photography for the Students of the Art*, London, Sampson Low, Martson, Searle & Revington, 1889 (1), 1890(2), 1899 (3); reprinted New York, 1973. Sur Emerson, cf. Nancy Newhall, *P. H. Emerson. The Fight for Photography as a Fine Art*, Millerton (New York), Aperture, 1975.

24. P. H. Emerson, *Naturalistic Photography*, op. cit. Extrait repris in Nathan Lyons (dir.), *Photographers On Photography*, New Jersey, Prentice-Hall, 1966, p. 193.

25. G. Marissiaux, « De la photographie des sujets à contrastes violents », art. cit.

26. Une première explication du nouveau procédé apparaît à la fin du célèbre ouvrage de Robert Demachy et Constant Puyo, *Les Procédés d'art en photographie*, op. cit. Constant Puyo publie ensuite la première monographie importante sur le procédé, *Le Procédé Rawlins à l'huile*, Paris, Photo-Club de Paris, 1907. Cf. aussi, pour la Belgique, Ch. Duvivier, *Le Procédé à l'huile en photographie*, Bruxelles, 1919 (nombreuses rééditions).



Soir de neige, 1907, pl. XXX de l'album *Visions d'Artiste* (1908). Photogravure.

27. Charles Van Lerberghe, «La sphère», *Entrevisions*, op. cit., p. 31.

28. Le Photo-Club de Paris a consacré de nombreux ouvrages aux procédés de dépouillement. Voir, entre autres, Alfred Maskell et Robert Demachy, *Le Procédé à la gomme bichromatée ou photo-aquateinte*, Paris, 1897; Constant Puyo, *Le Procédé à la gomme bichromatée*, Paris, 1904. Robert Demachy et Constant Puyo, *Les Procédés d'art en photographie*, op. cit. Ces livres étaient largement diffusés en Belgique. Marissiaux, qui connaissait personnellement leurs auteurs, les a consultés, comme le confirme notamment son intervention devant ses collègues de la section de Liège, le 10 janvier 1908, où il expose sa manière personnelle de dépouiller les épreuves à la gomme bichromatée, différente de celle de Demachy et Puyo (*BABP*, 1908, n° 2, pp. 77-78).

29. Émile Verhaeren, «L'âme de la ville», in *Les villes tentaculaires*, Paris, Mercure de France, 1895; NRF *Poésie*/Gallimard, 1982, p. 91.

dans le traitement des lointains, baignés d'une pâle lumière rosée. Le surcadrage et la découpe de l'espace par les colonnes gothiques du Palais (une constante dans l'œuvre de Marissiaux) ont pour effet de conduire le regard vers cet horizon cristallin, de l'entraîner vers l'espace aérien et léger de la lagune, de l'emporter vers une autre dimension des choses. Van Lerberghe, encore :

*Une tiédeur ombreuse et dormante,
Des haleines de fleurs mourantes,
Parmi de vagues clartés d'opales;
Des apparitions vaporeuses et pâles.
Pas un souffle, pas une voix (...).*⁽²⁷⁾

Tout à l'opposé des splendeurs opalines de Venise, la pratique de la gomme bichromatée s'inscrit sur le versant noir de l'œuvre de Marissiaux, celui qui s'enfonce dans les profondeurs de son âme tumultueuse. Ce procédé dit «par dépouillement», très prisé par les pictorialistes car il permet l'intervention manuelle⁽²⁸⁾ est lui aussi fondé sur la sensibilité du bichromate à la lumière. Le papier soumis à l'impression est préalablement couvert d'une couche de gomme mélangée à des pigments. L'insolation tanne la gomme dans les parties qui doivent demeurer sombres, tandis que les parties claires, non exposées, restent solubles. L'épreuve est dépouillée à l'eau, ce qui évacue les pigments non emprisonnés dans la gomme et dégage le blanc du papier. Alors, telle une apparition hallucinée – thème symboliste par excellence, comme dans le célèbre tableau de Gustave Moreau –, l'image semble surgir de la nuit des temps. Sa «dépouille» émerge de l'épaisse couche comme un vaisseau que l'on renfloue, s'exhume comme un cadavre qui sort de son tombeau. *Soir de neige* (1907), une épreuve souvent exposée et que Marissiaux affectionnait particulièrement – elle est restée accrochée au mur de son salon jusqu'à sa mort – exprime le sombre tourment que provoque en lui l'univers industriel dont les fumées noires assassinent la blancheur sépulcrale de la neige. Le contraste prend tout son sens quand on se souvient que, pour l'obtenir, Marissiaux a dû, littéralement, dépouiller les blancs de l'épaisse pigmentation noire qui les recouvrait. Le noir est donné, le blanc est à conquérir : c'est le drame de la mélancolie. On pense, cette fois, aux *Villes tentaculaires* de Verhaeren :

*Et par les quais uniformes et mornes,
Et par les ponts et par les rues,
Se bousculent en leurs cohues,
Sur des écrans de brumes crues,
Des ombres et des ombres.*⁽²⁹⁾

La réminiscence picturale

La seconde acception du mot «entrevision» pose la question, vaste d'un point de vue théorique, de la résurgence des modèles picturaux dans la photographie. Vieille question qui n'a cessé de préoccuper les historiens, de Heinrich Schwarz à Aaron Scharf, mais aussi les conservateurs de musée, comme Peter Galassi, Françoise Heilbrun ou Weston Naef, soucieux d'auréoler la pratique photographique du prestige doré de la peinture. Ce n'est pas le lieu ici de réexaminer les termes de ce débat⁽³⁰⁾ ni de discuter de son fondement théorique. Sans oublier qu'il fonctionne dans les deux sens (ce sont souvent les peintres qui se sont inspirés de photographies, de Delacroix et Durieu à Duchamp et Marey), il faut rappeler que le problème de «l'influence» (concept vague) de la peinture sur certaines pratiques photographiques – le pictorialisme en premier – peut se traduire de diverses façons qui vont de l'imitation pure et simple d'un modèle (forme la plus pauvre à laquelle on réduit souvent la question) à des processus plus diffus de reprise (la peinture hollandaise du XVII^e par Talbot, le motif de la Madone dans *Migrant Mother* de Dorothea Lange), de convergence (la peinture victorienne et Robinson ou Rejlander, l'école de Barbizon et les calotypistes français, l'Abstraction et la *Subjektive Fotografie*, de filiation (des «Études de nuages» de Constable aux «Équivalents» de Stieglitz, en passant par Emerson) et enfin de citation plus ou moins assumée (*La grande Jatte* de Seurat dans *Un dimanche au bord de la Marne* de Cartier-Bresson). Dans l'ensemble de ces pratiques plus ou moins proches, Marissiaux occupe une place assez bien déterminée, qui se situe entre la filiation (il reconnaît explicitement sa dette envers Corot notamment), la citation (*Les Yeux clos* de Redon) et la réminiscence assez vague de divers modèles bien établis par l'histoire de l'art et connus de lui (Ingres dans les *Nus* en couleur, entre autres exemples). C'est ce travail très élaboré de la référence sous ses différentes formes qu'il s'agit ici de dégager.

On a vu que, au début de sa carrière, Marissiaux imite, non sans maladresse, l'œuvre d'Emerson avec qui il partage un même idéal et certaines références artistiques, du côté de l'école naturaliste française entre autres. Cependant, c'est dans les musées qu'il va reconnaître ses maîtres. Dans ses conférences, il évoque Delacroix, Corot, Rembrandt⁽³¹⁾. Ce choix est essentiel car il montre que, tout en photographiant la vie paysanne et en s'inspirant du naturalisme, Marissiaux, contrairement aux



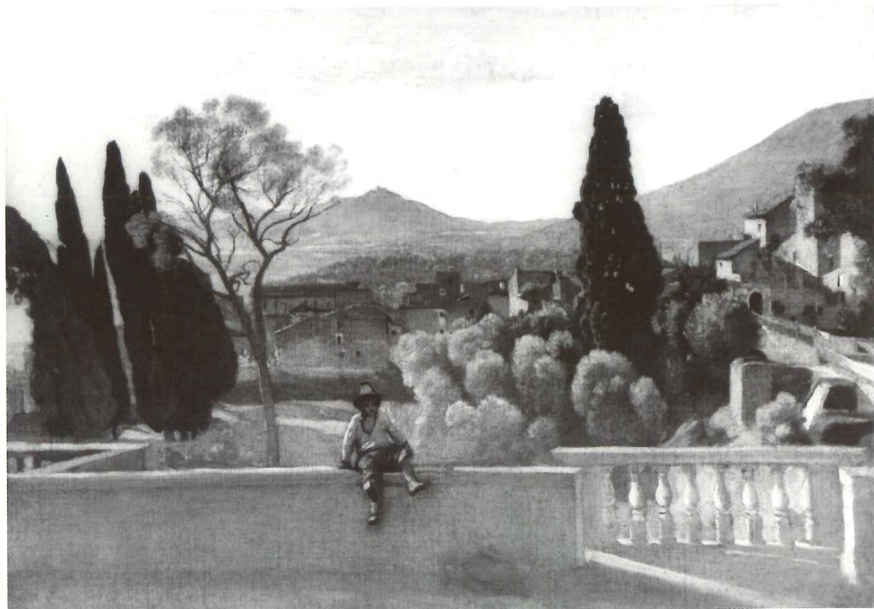
Faneuse. Soir d'août, 1899. Épreuve au platine.

apparences, n'est pas naturaliste. Son motif n'est pas dans la nature. Il ne photographie pas un bûcheron, un faucheur ou une faneuse rencontrés au hasard d'une promenade dans la campagne avoisinante, il cherche à retrouver et à reproduire un modèle, et ce modèle est déjà une image «mentale». Le choix de ces types sociaux totalement étrangers à l'univers de Marissiaux mais par contre récurrents chez Millet comme chez Emerson, n'est en rien le fruit d'une observation directe de la nature. Par contre, il est tout à fait révélateur de l'attitude pictorialiste qui consiste à rechercher dans la réalité une image déjà constituée en pensée, dont le photographe a une idée encore indistincte mais néanmoins assez précise pour savoir ce qu'il veut obtenir. Cette façon de procéder ne relève pas pour autant de l'imitation délibérée ou de la copie servile. Il s'agit par contre d'une réminiscence culturelle profondément ancrée chez Marissiaux, qui lui vient de ses lectures et de la fréquentation assidue des musées et des salons d'exposition.

Marissiaux écrit : «Vous souvenez-vous des tableaux de Corot ? Il ne disposait que des couleurs, passablement ternes à côté du soleil, que lui offrait sa palette. Comment se fait-il alors que ses paysages qui, dans les salles du

30. Pour recadrer de façon plus approfondie la problématique, voir entre autres : Peter Galassi, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1981; Françoise Heilbrun, *Les Paysages des impressionnistes*, Paris, Réunion des Musées Nationaux et F. Hazan, coll. «XIX^e siècle», 1986; Weston J. Naef, *The Painterly-Photograph*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1973; Aaron Scharf, *Art and Photography*, London, Allen Lane, The Penguin Press, 1968.

31. G. Marissiaux, «L'art et la photographie» (1895-1899) et «Comment un Artiste photographe peut être un Photographe artiste» (1898), art. cit.



Tivoli, la Villa d'Este, 1910, pl. de l'album *Jardins d'Italie* (1916).

Louvre, ne reçoivent qu'un faible éclairage, brillent cependant d'une lumière resplendissante ? »⁽³²⁾ Une des planches de l'album *Jardins d'Italie*, achevé en 1916 mais dont les premiers clichés ont été pris dès 1902, est une vue des célèbres jardins de la Villa d'Este à Tivoli (1910), très semblable au célèbre tableau de Corot *Tivoli. Les jardins de la villa d'Este* (1843) conservé au Louvre⁽³³⁾. Certes, le site appelle l'image et l'on ne peut douter que les touristes d'aujourd'hui refont sans cesse, sans le savoir, de pâles imitations du tableau de Corot. Qu'il y ait ou non citation délibérée de la part de Marissiaux n'est pas la question. L'important est de voir ce qui circule de la peinture de Corot à la photographie de Marissiaux, au-delà d'une simple similitude de motif. On retrouve en effet chez Marissiaux des préoccupations qui étaient déjà celles de Corot, en particulier lors des trois séjours du peintre en Italie en 1825, 1834 et 1843: le traitement des valeurs, les demi-teintes, les compositions

architecturées et surtout la lumière qui charpente l'ensemble du tableau, objet de préoccupation constante du peintre autant que du photographe. La ressemblance entre les deux images n'est qu'un symptôme d'une affinité beaucoup plus profonde entre Marissiaux et le Corot « italien », une affinité dont les véritables manifestations sont moins présentes dans cette vue de Tivoli que dans les planches délicatement colorées des séries sur Venise et les petites villes d'Italie. Dans ces albums, Marissiaux ne cite pas Corot par le choix d'un motif qu'aurait déjà représenté le peintre, mais il se souvient incontestablement de lui, dès la prise de vue, quand il construit son cadre, compose avec les volumes architecturaux et équilibre les masses d'ombres et de lumières, et, lors de l'encre final, lorsqu'il choisit ses couleurs, notamment l'ocre un peu rosé si caractéristique du peintre. On pense entre autres à deux vues prises entre 1910 et 1914 et tirées à l'huile en 1918: une vue d'ensemble de San Gimignano et une vue d'immeubles surmontant de grandes arcades, dans une rue de Sienne. Vingt ans avant, Marissiaux écrivait, en des termes que n'aurait pas désavoués Corot: « Pour donner à l'œil une impression agréable, les grandes masses dans un tableau ne doivent pas être trop nombreuses. D'autres pourront s'y rencontrer, moins importantes, mais devront se subordonner aux premières qu'elles laisseront subsister et ne s'en détacheront pas non plus pour former des ensembles séparés. (...) Tout cela constituera des masses accessoires qui, sous peine de briser l'unité de notre paysage, devront n'exister qu'au sein des autres sans les empêcher d'être très nettement perceptibles. (...) Le procédé par masses, comme je le disais tantôt, évite à l'œil une impression désagréable de trouble et de confusion; seul aussi il permettra de saisir dans un paysage une impression d'ensemble et dégagera nettement la forme des objets, tout en donnant à chacun son importance relative »⁽³⁴⁾. À l'inverse, ce qu'Henri Focillon écrivait de Corot en 1927 pourrait parfaitement s'appliquer aux photographies de Marissiaux prises en Italie, si l'on veut bien autoriser un tel détournement. Focillon écrit: « Sur les murailles espacées, le soleil se répercute comme un écho qui s'affaiblit sans mourir, et les ombres elles aussi, à mesure qu'elles s'éloignent du champ des oppositions fortes, recueillent de plus en plus le reflet du ciel, deviennent plus blondes, ne sont enfin que des accents légers. Ainsi se définit un univers où les choses n'existent qu'en vertu de deux principes: la loi de l'harmonie qui les enchaîne, la loi de la lumière qui les éclaire, l'une étant pour le peintre fonction

de l'autre, car la manière dont les formes se lient, s'encadrent et s'ajustent n'est pas indépendante de la manière dont elles répondent à la lumière. Telles sont les délicates correspondances dont Corot étudiait le secret en Italie »⁽³⁵⁾. À quoi Élie Faure ajoute, en un hommage bien involontaire à ce que Marissiaux essaie de faire: « (Corot) copiait ce qu'il voyait, mais sa vision était d'une qualité divine. C'est la rencontre à moitié route du monde objectif dans ce qu'il a de plus unanimement accepté et d'une âme attentive à en recevoir les enseignements les plus discrets et les plus rares. Si l'objectif du photographe – pardon ô Corot! – avait un cœur, c'est ainsi qu'il verrait sans doute le monde »⁽³⁶⁾.

On voit que, de la peinture de Corot à la photographie de Marissiaux, mais aussi des textes du photographe aux exégèses de l'œuvre du peintre, une même préoccupation circule, strictement formelle, une même affaire de masses, d'harmonies et de couleurs. Le souci formaliste de Focillon et de Faure de n'évoquer l'art de Corot qu'en ces termes semble correspondre assez bien à la perception que Marissiaux avait de l'œuvre du peintre et qu'il exprimait déjà en 1898, vingt ans avant l'achèvement des albums. Les effets de cette fréquentation de l'œuvre de Corot et, assurément, des commentaires qui en étaient donnés, l'ont profondément imprégné et ont donné ce qu'on a appelé ici des réminiscences, des phénomènes inconscients de résurgence de modèles anciens, assimilés depuis longtemps, mais qui couvaient en lui et travaillaient en profondeur sa conception de l'art et sa perception du monde.

Un autre cas de « citation » explicite, fort différent de celui qui précède, a déjà été relevé. Il s'agit d'une étude de jeune fille (1899) évoquant clairement le célèbre tableau d'Odilon Redon, *Les Yeux clos* (1890). Ici, l'équivalence entre les deux images est moins plastique que thématique. Un visage penché (féminin chez Marissiaux, androgyne chez Redon), un fond neutre, une lumière douce et bien sûr les yeux clos. Ce motif s'inscrit dans un vaste paradigme cultivé par les symbolistes, qui va du songe à l'extase et du regard cyclopéen à l'aveuglement. Le regard réversé vers l'intérieur est la manifestation visible d'un univers inconscient auquel, par-delà les formes apparentes, l'image renvoie: le visage comme symbole. La citation par Marissiaux du tableau de Redon (si citation il y a) participe du même mouvement d'intériorisation du visible et d'extériorisation de l'invisible. L'image acquiert une dimension onirique certaine, non pas en représentant le contenu d'un rêve – ce que Redon fait par



Sienne, pl. de l'album *Petites villes d'Italie* (1918). Épreuve aux encres grasses.

35. Henri Focillon, *La Peinture au XIX^e siècle*, Paris, Laurens, 1927. Nouvelle édition en fac-simile, Flammarion, 1991, p. 308.

36. Élie Faure, *Histoire de l'Art. L'Art moderne II* (1923), Paris, Denoël, 1987; Folio-Essais, 1988, pp. 85-86. La dernière phrase est reprise, quasi dans les mêmes termes, dans le texte que Faure signe pour le catalogue de l'exposition « Corot, figures et paysages d'Italie », chez Paul Rosenberg à Paris, en 1928 (texte figurant dans le « dossier » qui accompagne l'édition Folio de *L'Art moderne*, pp. 315-320). Il ne serait pas surprenant que le photographe, qui se rendait régulièrement à Paris même à la fin de sa vie, ait vu cette exposition.

ailleurs (dans ses lithographies surtout), ce qu'a fait Füssli ou ce que feront plus tard les surréalistes – mais en représentant la manifestation sensible de ce rêve: le visage et ses yeux clos. Le visage se fait ici l'écran sur lequel se projette une autre dimension des choses. Il est la face visible d'un monde qui demeure caché. Qu'importe, du reste, que le secret de cette âme ne nous soit pas dévoilé, que l'on ne sache rien de sa vie intérieure, que le songe ne nous soit pas donné à voir. L'image fait surgir le sentiment imprescriptible de son existence. Ce que dit l'image, c'est que ce monde secret existe, là, invisible sous les paupières closes. Cela seul importe.

D'autres exemples de citations picturales viennent à l'esprit, qu'il serait inutile d'analyser plus en détail. Les vues de Venise, objet de tant d'attention, s'inscrivent bien sûr dans une longue tradition picturale qui remonte à Carpaccio, Guardi, se prolonge au XIX^e siècle



Jardin Borghèse, pl. de l'album *Jardins d'Italie* (1916). Épreuve aux encres grasses.

avec Bonington, Corot (encore) ou Ruskin lui-même. Nul doute que, dans cette longue histoire, Marissiaux avait ses repères. Du côté de l'art classique, toute la série très théâtrale des *Scènes grecques* (1909) se présente par contre comme une imitation assez servile des motifs peints sur les vases antiques ou sculptés sur les frises des temples – on pense évidemment à la fameuse frise des Panathénées de Phidias. Cette longue série, fruit d'un travail très minutieux, prouve en tous cas que la référence, ici explicite, est un des ressorts du travail de Marissiaux. On pense aussi aux superbes nus qu'il réalise en couleurs dans les années 1911-1912 et dont le classicisme épuré évoque certains tableaux d'Ingres, notamment la célèbre *Baigneuse de Valpinçon*. Le procédé Sury, pourtant très photographique dans son principe, amène Marissiaux à revisiter tous les genres picturaux et plusieurs écoles très différentes en leur style. Il se souvient de Chardin dans son travail sur la nature morte, de Delacroix dans des « turqueries » et autres scènes de genre, de Fantin-Latour dans le portrait.

Face à un tel florilège de noms prestigieux que tout sépare (Corot, les naturalistes, Redon, Ingres, Guardi, Phidias, Delacroix...), face à une telle hétérogénéité de son système référentiel, la question se pose de savoir s'il y a encore un semblant de cohérence dans l'œuvre de Marissiaux. Une première réponse est donnée par le photographe lui-même qui, en 1895, termine sa conférence par ces mots : « N'imitons donc pas, soyons nous-mêmes; car c'est la personnalité qui se révélera dans nos œuvres, qui leur donnera leur caractère d'art. Prenons aux procédés ce qu'ils ont de bon, imitons les autres en cela; profitons de leurs travaux et de leur expérience, mais que ce soit dans le seul but d'exprimer nos sentiments à nous »⁽³⁷⁾. Ces phrases indiquent bien les limites que Marissiaux établit à son système : prendre, imiter, profiter, mais ne pas laisser pour autant la référence picturale prendre le pas sur l'expression personnelle. C'est pourquoi il n'y a jamais d'imitation au sens strict et que la citation est aussi rare. La peinture pour Marissiaux est un immense trésor de ressources diverses et riches, dans lequel il puise allègrement des motifs et des styles, mais qui sont toujours retravaillés, retraités, transformés par son interprétation personnelle.

Ce qui unifie ce travail de reprise, c'est tout simplement la prééminence de la peinture. Marissiaux pratique la photographie, certes, mais il la pense comme un peintre. Il reste indifférent à la réalité brute, à ce qui peut advenir du réel qui ne serait pas conforme à ce qu'il cherche. Il ne photographie pas ce que la réalité lui propose si cela ne convient pas à l'image pré-existante (et mentale) qu'il veut produire, et qui refait surface, comme une lointaine réminiscence. Il reste insensible à l'imprévu, à l'accidentel et au fortuit, excepté lorsque le hasard fait entrer dans le champ la figure dont il a justement besoin pour agrémenter son tableau. Là, l'instantané est requis, mais Marissiaux s'empresse, en laboratoire, d'épaissir suffisamment la figure pour faire disparaître toutes traces de l'instant éphémère et la couler dans l'éternité de la matière.

Cette prééminence de la peinture se traduit notamment dans ses commentaires sur la couleur. Dans sa conférence de 1895, il fonde tout son argument sur la théorie de la complémentarité des couleurs, perçue intuitivement par Rubens et découverte fortuitement par Delacroix : « Leur génie leur disait ce qu'aucune règle ne leur avait appris »⁽³⁸⁾. Les peintres avaient obtenu leurs chefs-d'œuvre en se fiant à leur intuition et non

à l'imitation servile des choses telles qu'elles sont. L'image qui ne serait que la reproduction scrupuleuse de la nature – lire la photographie, bien sûr – donne une fausse vérité. « On aura à choisir entre le vrai positif de la réalité matérielle et le vrai de l'art qui est tout différent »⁽³⁹⁾. Dans sa seconde conférence de 1898, il fait à nouveau de la couleur, que ni lui ni ses collègues ne pratiquent à l'époque, une des bases de l'esthétique photographique car l'important selon lui dans la couleur est moins les tonalités prises séparément que leur rapport : « La vérité du coloris résulte donc plutôt encore de la fidèle observation des valeurs que de la scrupuleuse exactitude des teintes, et c'est pourquoi les arts qui ne se servent pas de la couleur ont à en tenir compte, encore qu'ils ne puissent l'exprimer directement »⁽⁴⁰⁾. Enfin, évoquant les problèmes bien connus du rendu des teintes par les anciennes émulsions en noir et blanc (les bleus qui deviennent blancs, les rouges qui deviennent noirs), il conclut : « Est-ce au nom de la vérité que vous nous ordonnerez de conserver cette erreur ? »⁽⁴¹⁾ La couleur, à travers elle la peinture, et au-delà, l'art en général, sont pour Marissiaux affaire de vérité, une vérité « vraie » fort éloignée des pièges de l'illusion que donne la photographie.

On a vu que, sur un plan strictement plastique, la référence à Corot était un guide utile pour comprendre ce que recherche Marissiaux quand il photographie les petites villes d'Italie : l'équilibre des masses, des couleurs et de la lumière. Sur un dernier point essentiel, Marissiaux peut encore être dit disciple de Corot. Le peintre de Ville d'Avray disait que personne n'avait rien à lui apprendre. Sa peinture, il l'avait patiemment élaborée dans la nature, en se levant tôt le matin pour tenter de capter les reflets grisonnants de l'aube, avant que l'atmosphère ne se dilue sous le soleil. C'est la nature elle-même, disait-il, qui lui avait appris à composer avec les formes et la lumière. Or Peter Galassi a brillamment démontré tout ce que Corot – quoi qu'il en ait dit – devait à la peinture classique française, celle de Poussin en particulier. Lui aussi, tout novateur fût-il, s'inscrivait dans une longue tradition picturale, entre filiation et réminiscences.

Aux yeux de l'Histoire, Marissiaux pratiquait la photographie – le fait est indéniable – mais la pensait comme un peintre, et en des termes qui sont avant tout ceux de la peinture. Cette indétermination même de sa posture, sa neutralité à mi-chemin entre deux arts, est symptomatique de son esthétique. Ce sera notre troisième point cardinal.

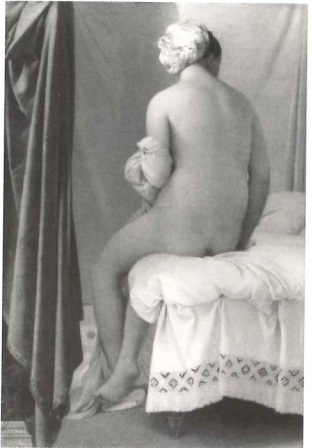
L'ambivalence

Jouons sur le mot et interprétons autrement le néologisme de Van Lerberghe. *Entrevisions*, ce ne serait pas seulement une affaire de regard voilé, ce serait aussi la perception d'un rapprochement entre des éléments séparés. *Entrevoir*, ce serait « voir entre », ou plutôt « voir ce qui est entre » ceci et cela. Voir un espace intermédiaire, non pas celui qui sépare ou dissocie, mais celui qui joint les choses, les entremêle, les amalgame, les fusionne. Un espace de mixtion, d'interpénétration, de confusion et donc, à nouveau – on retrouve le premier sens du mot – un espace d'indiscernabilité.

Marissiaux, homme de l'entre-deux perdu entre deux siècles, novateur épris de classicisme, photographe passionné de peinture, adopte des postures médianes, se faufille le long des lisières. Photographe, il va vers le réel dont il a un impérieux besoin – un réel souvent lointain : l'Italie, Venise, la Bretagne – pour mieux s'en écarter ensuite, ôtant de ses images ce qui ne convient pas à sa vision personnelle, y ajoutant, par divers moyens, les couleurs qui leur manquent. Ses épreuves tirées aux encres grasses respectent le procédé, elles n'en sont pas moins à la frontière entre la photographie et la peinture puisque le choix des couleurs est laissé au photographe. À un point où l'indétermination des supports est devenue radicale, où il devient impossible de les discerner. Un point d'ambivalence.

Il n'y a pas que la technique. Dans les paysages champêtres que Marissiaux photographie au début de sa carrière – *Brume après la pluie*, *Soir d'automne*, par exemple – le lieu est secondaire. Le climat, l'heure, la lumière, la saison importent davantage. Dans un texte célèbre paru dans la *Revue des deux mondes* en 1898, Robert de la Sizeranne note le changement intervenu dans la pratique des nouveaux photographes : « Ils flânent plus volontiers en plein air, par les bois, les plaines et les grèves, même dans les lieux sans monument et à des heures sans soleil. Que cherchent-ils ? Si un vieux professionnel de la chambre noire les suit et les observe, il s'étonne et se scandalise. Il les voit s'arrêter devant un espace vide de « site », un néant; quelque lande aux bruyères fleuries, quelque bord d'étang « où les joncs agités font un éternel murmure »⁽⁴²⁾. Les lieux de prédilection des pictorialistes sont des réceptacles vides, des néants qu'emplissent leurs états d'âme.

Le réel ne s'efface pas pour rien. Il cède la place à l'expression de soi. L'image n'a plus



Jean Dominique Ingres, *La Baigneuse de Valpinçon*, 1808. Paris, Musée du Louvre.

39. *Idem*, p. 181.

40. G. Marissiaux, « Comment un Artiste photographe peut être un Photographe artiste » (1898), *art. cit.*, p. 280.

41. *Idem*, p. 281.

42. Robert de la Sizeranne, « La photographie est-elle un art ? », *Revue des deux mondes*, Paris, 1.12.1898. Repris in *Les Questions esthétiques contemporaines*, Paris, Hachette, 1904, p. 149.

37. G. Marissiaux, « L'art et la photographie » (1895-1899), *art. cit.*, p. 188.

38. *Idem*, p. 180.

pour fonction de signifier un réel objectif mais devient, aux cimaises des salons, une entité autonome, renvoyant à celui qui l'a créée. Avec le pictorialisme, l'image devient subjective, la photographie apprend à dire *je*. Contemporain de l'émergence de la subjectivité en art et en littérature, Marissiaux écrit : « L'expression est donc la mesure, non de la forme exacte du modèle, mais du sentiment qu'il a produit sur l'artiste »⁽⁴³⁾. Le monde qu'il photographie est un miroir qui lui renvoie sa propre image. Ses images sont doubles, à la fois tournées vers le dehors et vers le dedans. On pense à ce que dira Michel Leiris un peu plus tard, à une époque où la subjectivité se teinte d'existentialisme : « Ce mot *je* résume pour moi la structure du monde. Ce n'est qu'en fonction de moi-même et parce que je daigne accorder quelque attention à leur existence que les choses sont »⁽⁴⁴⁾. Certes, la photographie de Marissiaux ne donne pas leur existence aux choses. Néanmoins, rien n'existe hors de son regard. L'image ambivalente est le fruit de cette relation, de cet échange.

La première expression de cet échange se rencontre dans ses multiples études au platine ou en couleur réalisées dans le secret de l'atelier. Le lieu y est propice : c'est dans ce huis clos que Marissiaux va sculpter les corps de ses modèles en les photographiant. Là, sur un fond neutre, sous une lumière diffuse, les corps quittent les rivages du temps, s'engagent sur l'océan de l'a-temporalité. On sent la précision de la pose, la rigueur méticuleuse, la virtuosité calme. Sur un fond neutre, le visage s'incline légèrement, se relève, pivote à peine, revient, lève les yeux, se détourne à nouveau. Une étoffe ondoie par-dessus la coiffure, un col finement découpé encadre le visage pensif, un cerne de lumière souligne le gracieux contour. On perçoit le geste délicat du photographe qui modifie imperceptiblement la pose, qui intervient et contrôle autant qu'il demeure en retrait, laisse le visage trouver sa quiétude et déployer ses ailes avant de se poser sur la fleur de l'image. Un mot vient à l'esprit : la pudeur. Et aussi, avec la même discrétion, ces bribes d'Entrevisions :

*Il semble aussi que tout dénonce
Par ce cœur sourd et ces yeux las,
L'approche étrange ou la présence
De quelqu'un qu'on ne voit pas,
Qui s'est mêlé à ce silence,
Lèvres à lèvres, et pas à pas.*

Le secret habite chaque recoin de l'œuvre en couleur. Il semble avoir guidé le photographe jusque dans les poses qu'il fait prendre à ses

modèles, directement inspirées par la peinture d'Ingres. La façon très pudique dont ces nus *ne s'exposent pas* mais, au contraire, semblent se retirer à la vue du spectateur, exprime la confidentialité, le calme paisible du huis clos de l'atelier, le plaisir non pas de la chair mais de l'intimité. Comme si le corps, tout en retenue, s'était lui aussi arrêté sur le seuil, à la lisière.

Certes, il ne s'agit pas là du même seuil que celui, beaucoup plus explicite, où se tiennent ces personnages féminins, surcadrés par l'embrasement d'une porte, le regard franc, la main nonchalante. Un cadre, des personnages, une action suspendue à un *arrêt sur image*... presque du cinéma – ou, à tout le moins, un puissant embrayeur de fiction. Dans le geste figé de cette femme en grande tenue (p. 58), immobile mais saisie entre deux mouvements, entre clarté et pénombre, à la frontière explicite entre deux pièces d'un lieu familier ou entre deux mondes mystérieux, dans la prestance et la présence-absence de cette femme énigmatique (sort-elle, entre-t-elle – bougera-t-elle seulement encore ?), l'imagination du spectateur s'engouffre et tente de tisser le fil d'une histoire, sans savoir quelle direction lui donner...

L'ambivalence caractérise aussi ces lieux lointains que Marissiaux recherche intensément au cours de ses voyages. Venise, construite sur la lagune, entre la terre et la mer, hors du temps, hors du monde, Venise est l'*alter ego* du photographe qui y retrouve cette étrangeté du temps, cette espèce de permanence flottante, frémissante. Le temps de Venise est celui d'un souvenir exaltant, persistant et en même temps fuyant, que Marissiaux ne cesse de nourrir et de réactiver par ses voyages répétés, comme pour le rattraper.

Hors du temps sont aussi les jardins des grandes demeures patriciennes entourant les lacs du nord de l'Italie. Œuvres de la terre domestiquée par l'homme, architectures vivantes soumises aux lois du cordeau et des saisons, ils sont nés du mariage entre l'art et la nature. La végétation y est réglée et mesurée, même lorsqu'elle garde un aspect sauvage. Elle se greffe sur les édifices de pierre que l'homme y a construits pour son agrément, grimpe sur les murs et les terrasses, recouvre les galeries et les tonnelles, se mêle aux colonnes ornementales. De « vivants piliers » soutiennent les arcades d'une architecture qui laisse pénétrer la nature dans des espaces ouverts où disparaît la limite entre le dedans et le dehors. Les fleurs tapissent les pieds des sculptures, les lions de pierre sommeillent à l'ombre des bosquets. En ces lieux de retraite et de repos, la nature

soigneusement ordonnée clôture le jardin et le sépare du monde. Les cadrages de Marissiaux accentuent encore le retranchement, en soulignent davantage l'irréalité, stimulent l'imaginaire : l'escalier du *Vittoriale*, le palais de Gabriele D'Annunzio, vient de nulle part et n'aboutit nulle part ; il débouche de la pénombre des taillis et plonge dans l'eau du Lac de Garde, dont la perspective cloisonne l'espace derrière les coteaux. La clôture du jardin est la condition de sa jouissance : « Entre terre et ciel, entre ici et au-delà, le jardin est l'espace d'une attente ambiguë, d'une fiction où se meuvent – immobiles – des ombres païennes au cœur, sur les limites, du domaine de la vertu »⁽⁴⁵⁾.

Double nature du jardin, ambivalence de ce non lieu où se mêlent le plaisir et le sacré, la jouissance et la virginité. Jardin de Vénus ou île de Cythère, de tous temps le jardin fut le lieu du plaisir. On aime sa quiétude et les replis de son intimité, les secrètes rencontres qu'il suscite, les égarements cachés qu'il complot. En même temps, il est un lieu sacré dont l'archétype est bien sûr l'Éden, lieu de lumière, d'abondance et d'oïveté, opposé au monde terrestre du travail, où peinent les hommes déçus. Dans la symbolique évangélique, l'Éden préfigure le jardin clos où Marie recevra l'ange Gabriel. Lieu fermé qui abrite la pureté de la Vierge, le jardin, selon Louis Marin, métaphorise la virginité elle-même⁽⁴⁶⁾. D'un jardin à l'autre, de la jouissance à l'innocence sauvegardée, l'album de Marissiaux compose une sorte d'allégorie ambivalente d'un univers féminin, doux et protecteur, qui n'est pas sans évoquer les « premières paroles » de *La Chanson d'Ève* de Van Lerberghe :

*C'est le premier matin du monde.
Comme une fleur confuse exhalée
de la nuit,
Au souffle nouveau qui s'élève des ondes
Un jardin bleu s'épanouit.
Tout s'y confond encore et tout s'y mêle,
Frissons de feuilles, chants d'oiseaux,
Glissements d'ailes,
Sources qui sourdent, voix des airs,
voix des eaux,
Murmure immense,
Et qui pourtant est du silence.*⁽⁴⁷⁾

Le symbole

« Les yeux des hommes écoutent ; il y en a même qui parlent, tous surtout sollicitent, tous guettent et épient, mais aucun ne regarde. L'homme moderne ne croit plus, et voilà pourquoi il n'a plus de regard »⁽⁴⁸⁾. Pour Jean Lorrain, en 1897, le regard croyant, et non plus le regard voyant, s'ouvre vers un au-delà du visible. Ce qui frappe dans le traitement de certaines épreuves au platine, notamment la série des grandes « Études » avec leurs belles tonalités muscades ou cuivrées, c'est leur haut niveau d'abstraction : les visages ont une forme, ils n'ont pas d'identité. Ce ne sont pas des « portraits », ce sont des « études de jeune fille ». Le mot lui-même indique un état inachevé, comme en attente d'autre chose. Loin de particulariser les visages, ces photographies s'ouvrent à une dimension supérieure, difficile à circonscrire, sauf à convoquer les anciennes catégories esthétiques du Beau ou du Sublime.

Sans vouloir à tout prix faire entrer Marissiaux dans le giron du symbolisme, on ne peut douter que certaines œuvres – telle la série des « Études » – y sacrifient (entre autres celle qui, plus haut, a été rapprochée d'une toile d'Odilon Redon).

À travers divers essais dont la publication s'échelonne de 1894 à 1917, Albert Mockel, le théoricien du symbolisme en Belgique, a esquissé son « esthétique du symbolisme »⁽⁴⁹⁾ en s'appuyant sur la distinction fondamentale entre le symbole et l'allégorie : « Je voudrais appeler allégorie l'œuvre de l'esprit humain où l'analogie est artificielle et extrinsèque, et j'appellerai symbole celle où l'analogie apparaît naturelle et intrinsèque. L'allégorie serait la représentation explicite ou analytique, par une image, d'une idée abstraite préconçue ; elle serait aussi la représentation convenue – et par cela même explicite – de cette idée, comme on le voit dans les attributs des héros, des dieux, des déesses, lesquels sont en quelque manière les étiquettes de cette convention. Au contraire le symbole suppose la recherche intuitive des divers éléments idéaux épars dans les Formes »⁽⁵⁰⁾.

Une des planches de la série porte un titre : *Mélancolie*. Elle présente quelques traits connus, renvoyant confusément à cette idée : visage renversé vers l'arrière, regard extatique. La mélancolie se confond ici avec un certain vague à l'âme assez sommaire désigné par quelques signes reconnaissables – c'est une allégorie. À l'inverse, les autres planches de la série ne désignent pas une idée précise. On n'y trouve pas non plus cette expressivité théâtrale marquée. Au contraire, ces visages sont

45. Louis Marin, « L'effet Sharawadgi ou le jardin de Julie », *Traverses* n° 5-6, « Jardins contre nature », pp. 114-131. Citation p. 116.

46. Louis Marin, *art. cit.*

47. Charles Van Lerberghe, *La Chanson d'Ève* (1904), Bruxelles, Jacques Antoine, 1980, p. 25.

48. Jean Lorrain (1897). Cité par R. Delevoy, *Journal du Symbolisme*, Genève, Skyra, 1977.

49. Albert Mockel, *Esthétique du Symbolisme*, textes rassemblés et présentés par M. Otten, Bruxelles, Palais des Académies, 1962. Cet ouvrage comprend des extraits de *Propos de littérature* (1894), Stéphane Mallarmé. *Un héros* (1899), Verhaeren (1917) ainsi que des lettres et des conférences.

50. Albert Mockel, *Propos de littérature*, in *Esthétique du Symbolisme*, *op. cit.*, pp. 85-86.

43. G. Marissiaux, « L'art et la photographie », *art. cit.*, p. 184.

44. Michel Leiris, *Aurora*, Paris, 1946, p. 39.