

empreints de calme et de sérénité. Ils semblent ne renvoyer qu'à eux-mêmes, ou au secret qui les habite. La nature même de l'idée change selon qu'elle est exprimée par le symbole ou l'allégorie : dans le symbole, l'idée est relativement intuitive, irréductible et obscure ; dans l'allégorie, elle est claire, rationnelle et facilement énonçable. Le premier est expression et a une dimension universelle immanente, tandis que la seconde est convention et a une signification séparée d'elle-même. L'un et l'autre renvoient à une idée abstraite et transcendante, mais le symbole incorpore cette idée dans une forme, tandis que l'allégorie l'expose dans un langage conventionnel qui demeure étranger au contenu de cette idée.

Maeterlinck, interrogé par Jules Huret, distingue deux sortes de symboles, dont le premier désigne en fait l'allégorie : « (...) l'un qu'on pourrait appeler le symbole a priori ; le symbole de propos délibéré ; il part d'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions. (...) L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée... »⁽⁵¹⁾.

Pour Maeterlinck, comme pour Mockel, l'idée allégorique existe antérieurement à son énonciation : la France avant Marianne, la Justice avant la Balance, l'Amour avant Cupidon. Par contre, l'idée symbolique réside encore dans les ténèbres des continents inexplorés, qui peuvent être, comme le dit Maeterlinck, ceux de l'inconscient. Cette idée ne peut apparaître que sous la forme unique (picturale ou poétique) qui l'exprime. Ce sont, par exemple, les allitérations qui expriment mieux que les mots la langueur mêlée de lassitude de l'auteur des *Serres chaudes* :

*Mon âme est triste à la fin,
Elle est triste enfin d'être lasse,
Elle est lasse enfin d'être en vain,
elle est triste et lasse à la fin
Et j'attends vos mains sur ma face.*⁽⁵²⁾

Peut-être est-ce là la pensée secrète de la jeune fille aux yeux clos...

Pour Walter Benjamin⁽⁵³⁾, le symbole est « mystique », c'est une transfiguration qui ouvre l'homme à l'expérience eschatologique, qui fait apparaître l'infini dans ce qui est fini, tandis que l'allégorie rapporte le fini au fini. Le philosophe rappelle que la conception classique du symbole est marquée par la pensée de Winckelmann, et le rapport qu'il établit entre la perfection de la forme et la transcendance de l'idée. L'historien d'art allemand voyait dans le symbole plastique, dont la sculpture grecque constitue le modèle éternel et parfait, l'union de « l'humain » et de

« la plénitude de l'être ». Benjamin cite abondamment Friedrich Creuzer dont l'étude monumentale sur la mythologie et la symbolique grecque est parue en 1819, à une époque où l'esprit de Winckelmann souffle encore. L'un des caractères essentiels du symbole, selon Creuzer, est son instantanéité : l'idée qu'il incarne (totalité, infini ou « plénitude de l'être ») est « comme un éclair illuminant tout à coup l'obscurité de la nuit. C'est un moment qui s'adresse à tout notre être ». Le symbole « est l'idée elle-même, incarnée, rendue sensible. (...) Le concept lui-même est descendu dans ce monde des corps, et c'est lui que nous voyons immédiatement dans l'image »⁽⁵⁴⁾.

Cette conception classique du symbole, antérieure à l'émergence du mouvement symboliste à la fin du XIX^e siècle (et cependant proche de la conception de Mockel), semble plus adéquate à la photographie de Marissiaux que certaines mascarades qui devaient « vêtir l'Idée », pour reprendre l'expression de Jean Moréas. Elle permet en tous cas de mieux comprendre la portée d'une série qui dérouta le public contemporain : les *Scènes grecques*.

Pour cette œuvre qui requit temps et patience, Marissiaux a travaillé en studio avec un modèle posant devant un fond noir et à qui il faisait prendre différentes poses, avec divers accessoires. Les images étaient ensuite impressionnées sur une seule plaque de manière à constituer une frise de personnages. Une bande ornementale composée de divers motifs abstraits dessinés à la main – dont des grecques, bien sûr – vient souligner les figures. D'autres personnages, seuls, formaient le motif central de *tondi*. L'étonnement que procurent ces images, par l'extrême minutie et le soin apportés à leur confection, n'efface malheureusement pas le sentiment d'un académisme désuet, que n'atténue en rien la référence à Phidias dont la série de Marissiaux n'a ni la fraîcheur, ni la hardiesse, ni l'incomparable sérénité. Néanmoins, à défaut d'être véritablement ému, on peut comprendre ce que Marissiaux recherchait si l'on se souvient que la série n'existe que sur plaques diapositives, et qu'elle constituait un spectacle de projections, avec chœurs et orchestre, destiné au public de la bourgeoisie liégeoise qui, au même moment, boudait le jeune cinématographe – instrument de la « démoralisation » des masses. La série des *Scènes grecques*, sorte d'apologie de la fixité et de la permanence, prend une autre dimension symbolique quand on la replace dans ce contexte, à la lumière de ce que dit Creutzer : « C'est ici l'empire de l'ineffable qui, cherchant à s'exprimer, brisera finalement la forme terrestre comme un vase trop fragile, par la puissance infinie de son être. Mais par là, la clarté de la vision est aussitôt anéantie, et il ne reste plus qu'une stupeur muette »⁽⁵⁵⁾.

Loin de la foule « immonde »

Sous le Second Empire, une fraction intellectuelle dissidente de la bourgeoisie française n'avait pas hésité à consommer la rupture entre l'art et ce que l'on appelait alors avec condescendance la foule.

C'est dans cet esprit que Baudelaire avait répudié la photographie dans des termes devenus célèbres : « Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude, Daguerre fut son messie ». Le poète ne manque pas de mots pour qualifier « la foule idolâtre » (« la société immonde », « des milliers d'yeux avides », « la sottise de la multitude ») qu'il associe explicitement à l'industrie et dont les effets sont semblables à ceux d'une maladie : « Je leur demanderai à mon tour s'ils croient à la contagion du bien et du mal, à l'action des foules sur les individus et à l'obéissance involontaire, forcée, de l'individu à la foule »⁽⁵⁶⁾.

Baudelaire en appelle à la clôture des espaces et à l'isolement salvateur de l'artiste, loin de la foule inculte incapable de partager avec lui le sentiment du beau. Il n'est pas le seul. En 1857, Théophile Gautier écrivait : « En France, le sentiment plastique n'existe pas ; le beau par lui-même intéresse peu. Devant un torse grec, sans tête, sans bras et sans jambe, divin fragment qui chante l'hymne de la forme pure dans sa muette langue de marbre, la foule passe froide et distraite, pour s'accumuler devant une toile dont l'explication tient une page de petit texte dans la brochure du salon »⁽⁵⁷⁾.

Ce credo en la supériorité de la « muette langue » de la forme pure (on reconnaît dans l'exemple du torse grec les traces de la pensée de Creuzer) s'accompagne d'un égal dédain envers toute forme artistique qui ne serait que narrative, discursive ou explicative, c'est-à-dire *parlante* . C'est la même pensée, poussée à l'extrême limite, qui anime nombre de courants artistiques et littéraires de la fin du siècle, en particulier les Décadents et les symbolistes. Le 18 septembre 1886, Jean Moréas publie dans *Le Figaro* un article intitulé « Un manifeste littéraire – Le Symbolisme » dans lequel on peut lire : « Ennemie de « l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective », la poésie symbolique cherche : à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste

à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes : ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec les Idées primordiales »⁽⁵⁸⁾.

« Vêtir » est le mot, puisqu'il s'agit de jeter un voile pudique sur une idée dont les formes, mises à nu, seraient triviales. Non pas un voile : une *simarre*, cette longue robe d'étoffe lourde et riche que portent les magistrats ou les ecclésiastiques. Le symbolisme, en littérature autant qu'en peinture, mais aussi en photographie, procède de ce grand besoin d'*habiller* les idées autant que les choses, de produire ainsi l'épaisseur, la matière formelle qui contient le symbole en son sein. Ce besoin n'est pas spécifique à l'école symboliste. Il s'exprime pareillement dans l'infinie variété des tendances artistiques et littéraires qui refusent en bloc le naturalisme, le positivisme scientifique et la platitude uniformisée de la culture industrielle bourgeoise. Des Décadents à Mallarmé, de l'*École Romane* à Puvis de Chavanne, des Rose-Croix du Sâr Péladan aux préraphaélites anglais, du Huysmans d'après *À rebours* (1884) à Gustave Moreau, du Maeterlinck des *Serres chaudes* (1889) à Fernand Khnopff, de Georges Rodenbach à Odilon Redon, de la *Jeune Belgique* au Groupe des XX, dans toutes leurs expressions non catalogables, des plus conservatrices aux plus progressistes, l'art et la littérature de la fin du XIX^e siècle s'expriment d'abord par cette culture du secret et des « affinités ésotériques », cet estompage des « phénomènes concrets » qui « ne sauraient se manifester eux-mêmes », ce travail intensif sur les « apparences sensibles », ce refus déclaré de « l'enseignement » et de la « description objective ». La nouvelle subjectivité qui s'installe s'accompagne d'un mouvement pessimiste de repli sur soi, de retrait du monde, de recherche des paradis artificiels et d'enfermement névrotique dont le refuge de Des Esseintes dans *À rebours* (roman qui devait au départ s'intituler *Seul*), la maison sans fenêtres de Fernand Khnopff ou les serres de Maeterlinck constituent les images les plus expressives. Le huis clos, avec tout ce qu'il véhicule de mystère et de secret, de peur et de rejet, de dédain de la trivialité du monde, de moiteur et d'étouffement confinant soit à l'extase, soit à la maladie et à la mort, le huis clos est sans doute le paradigme dominant d'une esthétique non pas « fin-de-siècle » (quoiqu'elle ait gardé son charme suranné), mais plutôt « hors du siècle » (Albert Giraud),

56. Charles Baudelaire, « Salon de 1859 » in *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale d'Édition, Coll. « Le livre de poche », 1992, p. 256.

57. Théophile Gautier, « Exposition des œuvres de Paul Delaroche au Palais des Beaux-Arts » in *L'Artiste*, tome 1, 3 mai 1857, p. 78.

58. Jean Moreas, « Un manifeste littéraire – Le Symbolisme » in *Le Figaro*, 18 septembre 1886.

51. Maurice Maeterlinck, entretien avec Jules Huret repris in *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Vanves, Éd. Thot, 1982. Cité par Jeannine Paque, *Le Symbolisme belge*, Bruxelles, Labor, coll. « Un livre, une œuvre », 1989, p. 36.

52. Maurice Maeterlinck, « Âme de nuit », in *Serres chaudes*, op. cit.

53. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1925), traduction Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1985.

54. *Ibid.*, p. 177.

55. Friedrich Creuzer, cité par Walter Benjamin, *ibid.*, p. 176.



et les décadents entreprennent de rétablir ce que Marc Angenot appelle « l'étanchéité parfaite du Livre, coupé du flux intertextuel de la *doxa* journalistique »⁽⁵⁹⁾. Dans *À rebours*, Huysmans décrit ce culte du livre qu'incarne la bibliothèque éclectique de Des Esseintes, composée d'ouvrages latins antérieurs au X^e siècle. Cette étanchéité est d'abord assurée par la poétique elle-même, le culte de l'hermétisme, le fatras maniéré des phrases démembrées de René Ghil, le grand bazar des archaïsmes, des latinismes, des byzantinismes et autre vocabulaire pédant et abscons dont se gargarisait Joséphin Péladan. Cette littérature multiplie les barrages, encombre les accès à son art d'obstacles insurmontables à qui n'est pas armé d'une volumineuse érudition. Auteur d'une fresque en vingt-et-un volumes intitulée *La Décadence latine* (1884-1907), le Sâr disait : « Je vois dans le naturalisme un synchronisme de suffrage universel et le protagonisme anti-esthétique de la canaille »⁽⁶⁰⁾.

Il faut bien sûr faire la part des choses en cette époque complexe qui a donné ses novateurs et ses conservateurs, ses maîtres et ses suiveurs. Il n'empêche que la nouvelle subjectivité qui se généralise en art et en littérature est l'indice culturel d'un profond malaise social. Sans tomber dans le travers d'une lecture politique à sens unique du symbolisme et des mouvements collatéraux⁽⁶¹⁾, on peut y relever les signes d'une profonde déréliction de la bourgeoisie dominante qui voit pour la première fois se fissurer dangereusement l'ordre social établi depuis la révolution industrielle. Partout en Europe, les forces ouvrières commencent à s'organiser, des grèves et des manifestations violentes se multiplient. La classe possédante prend peur et ce dont elle a peur avant tout, c'est de la *masse*, la force du nombre.

C'est sans doute en Belgique, pays frappé par les révoltes ouvrières de 1886 et où le suffrage universel, instauré timidement en 1893, demeure une question politique capitale, que s'exprime le plus clairement l'interaction historique entre le malaise social de la bourgeoisie et l'expression artistique qu'elle produit en retour. Albert Giraud, un des fondateurs de la *Jeune Belgique*, exprime sans ambages l'absolue nécessité de sa tour d'ivoire :

*La multitude abjecte est par moi détestée,
Pas un cri de ce temps ne franchira
mon seuil;
Et pour m'ensevelir loin de la foule athée,
Je saurai me construire un monument
d'orgueil.*⁽⁶²⁾

Ainsi se dessine en perspective, du poète des *Fleurs du Mal* à celui de *Hors du siècle* (1887-1894), une longue tradition de repli d'une certaine intelligentsia et de mépris, parfois haineux, à l'égard de la masse. Cette arrogance et ce dédain, toute considération esthétique mise à part, s'inscrivent évidemment dans des contextes sociaux et politiques différents. Nul doute que « la foule » de Baudelaire (la petite bourgeoisie parisienne) n'est pas celle que rejettent les Parnassiens ou les symbolistes. Il n'empêche que le mot lui-même, récurrent dans les textes, indique un malaise que Walter Benjamin avait interprété en ces termes : « La « foule » est un voile qui cache la « masse » au flâneur »⁽⁶³⁾.

Dans toutes ses formes d'expressions artistiques, littéraires et bien sûr photographiques, la nouvelle subjectivité et tout ce qu'elle entraîne – refus du naturalisme, hermétisme, décadentisme, etc. – constitue une réponse culturelle à un phénomène de société, ou si l'on veut la réponse du sujet solitaire et érudit à la foule inculte et menaçante. Qu'il existe dans les rangs de la classe dominante des sympathies anarchistes ou socialistes, qu'une bourgeoisie progressiste (Émile Verhaeren, Henry Vandeveld, Edmond Picard et la revue *L'Art moderne*, entre autres) prône un « art social » n'y change rien. Les œuvres sont là dont les titres parlent en eux-mêmes : *I lock my door upon myself* de Khnopff, *Le Règne du silence* de Rodenbach, *La Maison aveugle* de Degouve de Nuncques, les *Serres chaudes* de Maeterlinck, qui expriment le vide, la mélancolie, la moiteur sépulcrale, l'enfermement. La poésie symboliste, constate Marc Angenot, dessine « l'âme du poète comme un paysage « dolent »⁽⁶⁴⁾. Le mot est perfide, mais il invite à voir ce « narcissisme de grand malade » qui asphyxie les *Serres chaudes* ou opacifie les miroirs de Khnopff comme l'expression d'une névrose sociale qui aurait torturé l'âme des poètes et des artistes. Entre Verhaeren qui questionne : « Dites, quoi donc s'entend venir / Sur les chemins de l'avenir, / De si tranquillement terrible ? »⁽⁶⁵⁾ et Maeterlinck qui répond : « Sous l'eau du songe qui s'élève, / Mon âme a peur, mon âme a peur ! / Et la lune luit dans mon cœur, / Plongé dans les sources du rêve »⁽⁶⁶⁾ se lit une même angoisse latente dont le premier désigne la cause et que le second embaume. Mais la fêlure est là, tragique sous les nuées noires, perdue sous les lys et les roses effeuillées, qui révolte les uns et égare les autres, dans une nuit solitaire et profonde.

La réaction pictorialiste⁽⁶⁷⁾

Par leurs prétentions artistiques souvent proches de la mouvance symboliste, les pictorialistes expriment une pareille nécessité de se maintenir à l'écart des foules. En 1910, Constant Puyo, l'un des maîtres du Photo-Club de Paris (Marissiaux le rencontrera à plusieurs reprises) se demande, dans un texte aux accents baudelairiens, « si, au lieu d'enseigner le goût aux foules, (la photographie) ne les avait pas confirmées dans leur passion vulgaire pour le trompe-l'œil, cette odieuse contrefaçon de l'art »⁽⁶⁸⁾.

On se souvient qu'en 1888 George Eastman avait lancé le premier appareil Kodak avec cette publicité : « *You press the button, we do the rest.* » Il donnait ainsi un premier élan à la pratique de la photographie familiale et permettait au plus grand nombre de réaliser soi-même des images photographiques et non plus de les acheter en se rendant dans l'atelier du photographe. Il remplaçait le commerce des images par le commerce des appareils. C'est évidemment contre cette pratique courante de la photographie, contre cette *facilité* que le pictorialisme proteste, ainsi que cela apparaît mot à mot dans l'article de Puyo : « Cependant chaque année amenait un progrès dans la sûreté des opérations, dans la facilité du travail, dans la vulgarisation des méthodes; si bien que le jour vint où il suffit en somme au premier venu de presser un bouton, sans trop s'inquiéter du reste, pour produire des images techniquement irréprochables; et, devenus légion, les photographes absorbèrent l'humanité »⁽⁶⁹⁾. Le photographe anglais Frank Sutcliffe demande : « Qu'est-ce qu'une bonne photographie ? », et donne la réponse du directeur « d'un des plus grands établissements photographiques du monde » : « Les bonnes photographies ne sont rien pour le public en général (...) car sa valeur artistique ne compte pas le moins du monde : la plupart des choses qui se vendent bien sont telles qu'un homme de goût ne penserait jamais à les acheter. »

Léon Roland, chroniqueur de la vie photographique liégeoise, écrit en 1901 : « En matière d'art, le suffrage universel a vécu; son application a été reconnue impossible dans ce domaine où le jugement doit être étayé d'une certaine culture »⁽⁷⁰⁾. Même les débats centrés sur des questions radicalement esthétiques n'y échappent pas. On en trouve un bel exemple dans la fameuse querelle du net et du flou qui alimenta longuement les pages des bulletins édités par les associations : « Vous obtiendrez, vous, champion de l'école du net, la majorité

63. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, tr. fr. Jean Lacoste, Paris, Éd. du Cerf, 1989, p. 348, [1, 59, 2].

64. Marc Angenot, *op. cit.*, p. 819.

65. Émile Verhaeren, « La révolte », in *Les Flambeaux noirs*, 1889.

66. Maurice Maeterlinck, « Reflets », in *Serres chaudes*, *op. cit.*

67. Ce chapitre reprend, en les synthétisant, mes textes sur le pictorialisme publiés dans « Au-delà du réel, la photographie d'art » in *Histoire de la Photographie*, sous la direction de Jean-Claude Lemagny et André Rouille, Paris, Bordas, 1986, pp. 82-101, et « L'espace social du pictorialisme » in *Pour une histoire de la photographie en Belgique*, sous la direction de Georges Vercheval, Charleroi, Musée de la Photographie, 1993, pp. 57-69.

68. Constant Puyo, « La photographie pictoriale », *BABP*, 1910, p. 260.

69. Constant Puyo, *art. cit.* (je souligne).

70. L.R. (Léon Roland), « Compte rendu de la XIII^e séance de projection organisée par la Section de Liège », *BABP*, 1901, p. 374.

59. Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Québec, Éd. du Preambule, Coll. « L'Univers des discours », 1989, p. 785.

60. Entretien avec Joséphin Péladan repris in Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891. Cité par Marc Angenot, *op. cit.*, p. 785.

61. Comme le fait par exemple Jeannine Paque in *Le Symbolisme belge*, *op. cit.* Citant les *Souvenirs d'un militant socialiste* d'Émile Vandervelde, elle fait un peu rapidement de tous les symbolistes belges des sympathisants socialistes qui « ne restent pas en retrait d'un pays bouleversé par les luttes ouvrières » (p. 27). Les sympathies socialistes de Verhaeren sont réelles, mais il est mal venu de les élargir à Van Lerberghe ou Maeterlinck, dont les idées favorables au suffrage universel sont plus anti-bourgeoises que pro-socialistes.

62. Albert Giraud, *Hors du siècle*, I (1887) & II (1894).

des suffrages populaires, mais aurez-vous raison pour la cause au point de vue artistique – nous en doutons – à moins que vous ne soyez aussi un partisan aveugle du suffrage universel, qui, comme l'a très justement dénommé Paul Bourget, n'est que la *tyrannie du nombre* »⁽⁷¹⁾.

La bourgeoisie a peur, elle redoute les émeutes qui versent le sang sur le seuil de sa porte, elle craint de voir se briser les structures sociales qui la maintiennent au pouvoir. Cette angoisse, elle l'exprime en pratiquant un art à sa portée, un art qu'elle s'efforce d'accrocher aux cimaises des musées pour mieux le rendre inaccessible. Dans ce contexte, le flou est autre chose qu'une simple manière de faire ressembler la photographie à la peinture, comme on le prétend généralement. Le flou acquiert ici une double valeur : diffuse à obtenir dans une proportion correcte, il exige beaucoup de doigté, de savoir-faire et de patience. Il n'est donc pas à la portée de toutes les mains. Mais il remplit aussi un rôle de trame, de voilage, de mise à distance d'une réalité que l'on veut cacher, parce qu'elle fait peur. Quelle que soit la façon dont on l'obtient, le flou qui caractérise la plupart des images pictorialistes est l'instrument d'une toute nouvelle esthétique qui fait de la photographie non plus une « fenêtre ouverte sur le monde », mais un écran opaque.

Le mouvement pictorialiste semble avoir été littéralement « aveuglé » par la peur du réel et s'être réfugié derrière tant de barrières visuelles (de la brume matinale qui noie le paysage à la gomme bichromatée qui englobe l'image) qu'on l'a significativement déclaré – à tort bien sûr – anti-photographique. Cette esthétique de l'*habillage* du réel et du sens constitue une représentation sociale de la bourgeoisie, la grande et la petite, à un moment critique de son histoire où elle voit se fissurer l'ordre social qu'elle avait instauré à son avantage lors de la révolution industrielle. La puissance et le succès international du mouvement pictorialiste tiennent en ce qu'il exprime, devant un public directement concerné, le malaise profond ressenti par la bourgeoisie devant une réalité qui lui échappe et son aspiration à trouver un réconfort dans la pénombre d'une nature vierge coupée du monde ou dans la représentation narcissique de son propre mode de vie. Le rejet du réel et le repli sur soi constituent les paramètres essentiels d'une pratique qui cherche ses références non plus dans la réalité mais dans l'expression subjective, et qui mesure ses résultats non plus à l'étalon de la science mais sur l'échelle de valeurs du système des Beaux-Arts.

Qu'il soit bien clair que le pictorialisme n'énonce pas un discours politique, en raison

d'abord de la division de la bourgeoisie sur ce plan. La photographie pictorialiste n'est pas – parce qu'elle refuse de l'être – une photographie discursive. Elle ne « parle » pas, elle « exprime ». Impossible de lire un quelconque « message » dans la vue d'un étang sous la brume, stéréotype du paysage pictorialiste. Ce genre d'image ne dissimule pas un secret dont il faudrait découvrir la clé, mais expose plutôt un état à percevoir, une sensation à partager, à la condition d'être initié au travail des sens. Une telle sensibilisation implique plus qu'une simple instruction, elle nécessite une véritable culture. La question, du reste, ne se pose pas puisque le pictorialisme sélectionne son public sur mesure. Il s'expose dans des « salons », dans des galeries et des musées, ou encore lors de prestigieuses séances de projections lumineuses organisées dans les théâtres des métropoles. Des lieux, faut-il le dire, réservés *de facto* à la société bourgeoise et dont la classe ouvrière ignore sans doute jusqu'à l'existence. Le pictorialisme institue donc un nouveau mode de production et de réception de l'image, un rapport culturel et non plus seulement visuel, dont le fonctionnement infiniment complexe et difficilement abordable reflète bien une bourgeoisie que l'évolution du monde effraie, qui redoute avant tout les « commotions populaires »⁽⁷²⁾ et qui se réfugie dans le silence des visions crépusculaires.

Rappelons succinctement la gravité du contexte social et politique dans lequel le pictorialisme belge s'est constitué. Les années 1880 sont, en Belgique comme dans le reste de l'Europe, des années de troubles économiques et sociaux si importants qu'ils vont conduire à une transformation radicale du paysage politique. Une grave crise économique, qui culmine en 1884-86, fait exploser une crise sociale latente depuis la révolution industrielle. Le mouvement ouvrier se constitue en parti (création du Parti Ouvrier Belge en 1885). Le premier objectif fixé est l'instauration du Suffrage Universel, déjà effectif en France et en Allemagne. Alfred Defuisseaux rédige sur ce thème son célèbre *Catéchisme du Peuple* diffusé en mars 1886 à deux cent soixante mille exemplaires. Le parti détermine à peine son action qu'éclatent les émeutes non contrôlées de 1886, à Liège d'abord, à Charleroi, dans le Centre et le Borinage ensuite. Les pillages des centres urbains, la mise à sac des usines et l'incendie d'une résidence patronale à Jumet provoquent l'intervention de l'armée. Une répression sanglante s'ensuit, qui laisse vingt-trois morts et vingt-quatre blessés sur le pavé⁽⁷³⁾.

Ces événements contraignent le parti catholique au pouvoir à adopter une politique

générale d'ouverture démocratique. Un mois à peine après les émeutes, le gouvernement constitue un « Comité chargé de s'enquérir de la situation du travail industriel dans le royaume et d'étudier les mesures qui pourraient l'améliorer ». Une série de réformes dites de « protection ouvrière » sont entreprises. Elles concernent essentiellement la réglementation du travail : interdiction du travail industriel aux enfants de moins de douze ans, limitation de la journée de travail à 12 heures, interdiction du travail souterrain (minier) aux femmes de moins de 21 ans (1889), reconnaissance légale de certaines sociétés de secours mutuel (1898, 1912), contrat de travail (1900), réparation des accidents de travail (1903), etc.⁽⁷⁴⁾. Comme le suggère H. Pirenne, ces réformes, entreprises par un gouvernement majoritaire catholique dans l'esprit de l'Encyclique *Rerum Novarum* promulguée par Léon XIII en 1891, constituent peut-être une politique sociale mais plus encore, par la nécessité de contrôler le mouvement ouvrier, une politique anti-socialiste⁽⁷⁵⁾. Cela apparaît clairement au vu des lenteurs parlementaires et de l'enlèvement des débats relatifs au suffrage universel. Il faudra, en avril 1893, la première grève générale à caractère émeutes sanglantes pour que le parlement vote à l'unanimité la révision de la Constitution et instaure une forme primitive de suffrage universel tempéré par le vote plural. Ce système octroie le droit de vote aux hommes de plus de 25 ans mais attribue un deuxième vote aux occupants d'une habitation représentant 5 FB d'impôts personnel et aux propriétaires d'un immeuble d'une valeur de 2000 FB ou d'une rente de 1000 FB. Deux votes supplémentaires sont accordés aux porteurs d'un diplôme d'enseignement supérieur ou de fin d'humanités. On le voit, le vote plural permet en définitive à la bourgeoisie possédante et intellectuelle de conserver la majorité des suffrages. Aux élections législatives de 1894, cette réforme se traduit par un triple résultat : l'arrivée des premiers représentants socialistes au Parlement, la déliquescence du parti libéral (représentant à l'époque l'aile gauche de la bourgeoisie) et le maintien de la majorité absolue du Parti Catholique.

Un tel résultat est symptomatique de la manière dont la bourgeoisie est parvenue à vicier le fonctionnement du suffrage universel de façon à satisfaire les masses sans perdre le contrôle du pouvoir. Mais ce résultat trahit aussi la peur qui s'installe dans les mentalités de la classe dirigeante. Celle-ci découvre soudain le danger d'un éclatement des structures sociales. L'ouverture démocratique n'est qu'une façade

politique nécessaire pour permettre la mise en place d'un nouveau système de contrôle social et lancer de grandes opérations de propagande dans une double direction : vers la classe ouvrière d'une part, que l'on va éduquer dans le bon chemin, vers la bourgeoisie elle-même d'autre part, dont il faut apaiser l'inquiétude. Parmi les moyens mis en œuvre, la photographie pictorialiste a incontestablement joué son rôle. Elle a aidé la bourgeoisie à redéfinir son identité sociale.

Le pictorialisme a construit sa puissance internationale sur son mode d'organisation dont les piliers sont les associations, les publications (sous la forme de *Bulletins*) et enfin les expositions. Au début des années 1890, partout en Europe, des associations de photographes amateurs se constituent face aux anciennes sociétés photographiques regroupant les professionnels. Ces nouvelles associations se réunissent dans le but déclaré de promouvoir la photographie artistique. Le mécène allemand Ernst Juhl cite les cinq associations qui, selon lui, sont les plus représentatives du mouvement en Europe : le *Camera Club* de Vienne, le *Photo-Club* de Paris, le prestigieux *Linked Ring Brotherhood* à Londres (qui accordait l'honneur de devenir membre aux plus grands photographes internationaux tels que Stieglitz, Steichen, Demachy, Puyo, Dubreuil et Misonne), la *Gesellschaft zur Förderung der Amateur Photographie* à Hambourg et enfin l'*Association Belge de Photographie* (ABP)⁽⁷⁶⁾.

L'ABP⁽⁷⁷⁾, à la différence de ses consœurs qui ont une implantation locale, est une association nationale. Cela tient à des raisons démographiques évidentes mais aussi historiques : lors de sa création, il n'y avait pas en Belgique de société professionnelle comme la *Société Française de Photographie*. Fondée en 1874, c'est-à-dire bien avant l'émergence du pictorialisme, l'A.B.P. n'est pas une association corporative chargée de défendre les droits de la profession. Dès sa fondation, elle rassemble des photographes professionnels et des amateurs afin de « faire des amateurs et professionnels (...) des confrères dans la plus large acception du mot ». Sur les onze premiers administrateurs de l'association, trois seulement exercent la profession de photographe. Par ailleurs, les statuts précisent que l'ABP poursuit un but « strictement artistique et scientifique »⁽⁷⁸⁾. Sa dimension nationale (elle compte 751 membres en 1901) et ses moyens financiers importants en font une des organisations les plus puissantes d'Europe et une des plus structurées : des sections locales sont créées dans chaque grande ville de Flandre et de Wallonie, qui élisent chacune un comité et des représentants à

74. Xavier Mabilille, *op. cit.*, p. 187-188.

75. Henri Pirenne, *Histoire de Belgique*, vol. VII, p. 324.

76. Ernst Juhl, « Cinquième exposition internationale de photographie artistique organisée à Hambourg », *BABP*, 1898, p. 31.

77. L'ABP était de loin la plus importante association en Belgique. Mais elle n'était pas la seule. D'autres structures, plus petites, se créèrent à la faveur du mouvement pictorialiste : *L'Effort*, *Cercle d'Art Photographique*, et le *Club d'Amateurs Photographes de Belgique*, présidé par Jules Bouy, qui organisa à plusieurs reprises des spectacles de projections des œuvres de Marissiaux.

78. Cf. ABP, *XXV^e anniversaire de la fondation. 1874-1898. Album Jubilaire*, Bruxelles, 1898, pp. 18-21.

71. L.R. (Léon Roland) et V.H. (?), « Le net et le flou. Lettre ouverte à M. l'abbé Coupé ».

72. Cf. Frans van Kalken, *Commotions populaires en Belgique (1834-1902)*, Bruxelles, 1936.

73. Chiffres provenant de Xavier Mabilille, *Histoire politique de la Belgique. Facteurs et acteurs de changement*, Bruxelles, CRISP, 1986, p. 181. Voir également à ce propos Frans van Kalken, *La Belgique contemporaine (1780-1949). Histoire d'une évolution politique*, Paris, A. Colin, 1950.



J. Craig Annan, *Sybilla*, 1895-96.
Épreuve au platine.
Provinciaal Museum
voor Fotografie, Antwerpen.

l'Assemblée Générale. Cette structure élaborée comme un parti politique a pour effet de faire circuler rapidement toute information d'un photographe à sa section locale (grâce aux réunions bi-mensuelles) et de la section au bureau central qui la répercute auprès de tous les membres via le *Bulletin* de l'Association, organe indispensable au bon fonctionnement du système. Grâce à ce *Bulletin*, chaque membre est rapidement averti de tout progrès technique, y compris ceux réalisés à l'étranger⁷⁹. Quand l'A.B.P. adhère de facto au mouvement pictorialiste, ses membres reçoivent par le *Bulletin* toutes les informations relatives aux diverses expositions internationales tenues annuellement dans les métropoles européennes, ainsi que de nombreuses retranscriptions d'articles d'esthétique photographique parus dans les revues étrangères.

Le meilleur instrument d'émulation est bien sûr l'exposition. Très vite, des Salons Internationaux sont organisés annuellement par chaque association. Dès 1892, l'A.B.P. présente à Bruxelles les œuvres des pictorialistes anglais dont le travail novateur est déjà reconnu. Il est

probable que ce soit à cette occasion que le jeune Marissiaux ait eu connaissance des travaux de Peter H. Emerson et de Craig Annan, qui vont fortement l'influencer, de même qu'il a dû être marqué par les fameux intérieurs d'église de Frederic H. Evans. L'impact des expositions sur la production se mesure rapidement. On peut en juger à la réaction des photographes qui ne se reconnaissent pas dans le style au goût du jour, comme A. Goderus, farouche partisan de l'image nette et de la stéréoscopie: « Beaucoup d'amateurs suivent servilement les manières et les procédés qu'ils ont vus exposés. Ils oublient que la seule voie à suivre est celle de tâcher de traduire ses propres impressions, sans se soucier des manières qui ont la vogue ou des récompenses qu'ils voient décerner. » Grâce aux expositions et aux organes d'information, formidables instruments d'émulation, les images circulent largement, ce qui a pour effet de susciter des modèles souvent reproduits. Par exemple, la fameuse *Sybilla* (1895-96) de Craig Annan sera imitée par Alexandre, photographe bruxellois, et par Marissiaux (p. 52). Ces liens étroits renforcent aussi le sentiment d'appartenir à une même communauté, si pas à une grande famille – impression que favorise la grande homogénéité sociale des membres. L'association regroupe surtout des hommes de science, qu'ils soient ingénieurs comme Léonard Misonne et Edouard Hannon, médecins comme Ernest Candèze, botanistes comme Léon Roland, mais aussi des commerçants, des industriels, des militaires, des avocats comme Marcel Vanderkindere. Peu d'hommes de lettres, peu d'artistes, peu de photographes professionnels hormis Alexandre à Bruxelles, Hubert Zeyen et Gustave Marissiaux à Liège. Pour la plupart, ces amateurs ont reçu une formation universitaire, ils travaillent dans l'industrie ou le commerce, enseignent, exercent une profession libérale ou, comme Guillaume Oury et Léonard Misonne, vivent de leurs rentes. Les affaires de Marissiaux n'ont jamais été très brillantes, mais il jouissait d'un petit capital familial qui le mettait à l'abri du besoin. Ainsi, les affiliés de l'A.B.P. ont-ils en commun ces deux privilèges qui leur garantissaient le vote multiple et assuraient le maintien de la bourgeoisie au pouvoir: l'argent et l'instruction.

Aux expositions de Vienne en 1891 (date de naissance officielle du mouvement) et celles qui s'ensuivirent (Hambourg et Londres en 1893, Paris en 1894, Bruxelles en 1896), les épreuves exposées sont appréciées pour la « sensibilité », « l'inspiration » et le « goût artistique » du photographe dont la personnalité s'exprime à travers ses images. « Et c'est un signe que le premier mot de ce livre soit le mot

« interprétation », commentent Robert Demachy et Constant Puyo dans l'avant-propos de leur célèbre ouvrage relatif aux *Procédés d'art en photographie* permettant le contrôle des opérations et l'intervention manuelle⁸⁰. « Cela revient à dire, poursuivent-ils, que l'image définitive obtenue photographiquement ne devra son charme artistique qu'à la façon dont l'auteur pourra la transformer »⁸¹. La phrase qui revient dans tous les textes est la fameuse définition de l'art selon Zola: « un coin de la création vue à travers un tempérament »⁸². À quoi Alfred Stieglitz ajoute: « Comme deux personnes ne sont jamais impressionnées de la même façon, deux interprétations ne seront jamais semblables. Il est aussi aisé de reconnaître d'après leurs photos le style des grands noms de la photographie que d'identifier celui de Rembrandt ou de Reynolds »⁸³. Et Stieglitz de citer son maître, Emerson: « L'important est ce que vous avez à dire et comment le dire »⁸⁴. « Pourrons-nous, demande Gustave Marissiaux, (...) donner à nos œuvres un caractère individuel, en dégager notre personnalité? Je crois que oui ». Et il conclut: « Ce qui fait le charme de l'œuvre (de l'artiste), 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 »⁸⁵. À l'époque, oser revendiquer pour la photographie le droit de « s'élever au rang de procédé d'expression »⁸⁶ était perçu comme une hérésie, voire une évidente impossibilité.

Ian Jeffrey⁸⁷ constate que le mouvement pictorialiste s'est bâti sur un double paradoxe. D'une part la vision personnelle et subjective des photographes va de pair avec une très nette normalisation des canons esthétiques opérée par l'institutionnalisation du mouvement. D'autre part, cette même subjectivité qui s'exprime entre autres par l'intimité des scènes photographiées (dans le cercle familial ou celui des amis proches, souvent en intérieur, dans la pénombre, etc.) est ensuite largement diffusée auprès d'un vaste public par le biais des nombreux livres, magazines, salons d'exposition et séances de projection qu'organisent les associations. Il y aurait contradiction entre l'individualisme subjectif des photographes et l'organisation sociale du mouvement, entre l'intimité de la pratique et la publicité des images. Cependant, Jeffrey ne considère pas la nécessité sociale de l'intimisme régnant. La vision subjective défendue par les photographes dans le traitement du paysage, dans la composition des scènes d'intérieur comme dans le choix des techniques de dépouillement (gomme bichromatée, charbon, bromoil),

témoigne si pas du malaise ressenti, du moins de l'aveuglement et de la fuite devant les réalités sociales. Cet enfermement, cette occultation du réel derrière un paravent artistique, cet obscurcissement des choses que l'on fait disparaître dans la pénombre de l'atelier ou du sous-bois, cet ensevelissement du monde sous l'épaisseur de la gomme et des pigments, toutes ces opérations laborieuses d'effacement, de mise à l'écart, de laminage du réel dans chaque image, tout ce lent et incessant travail devait être vécu, par sa répétition même, de façon douloureuse. Nul doute qu'il y ait eu obsession et acharnement chez certains, d'autant qu'il y avait, en substrat, incertitude et angoisse. Il est certes imprudent de généraliser, mais il faut rappeler tout au moins les caractères sombres, solitaires et mélancoliques de Misonne et de Marissiaux. Cette souffrance, apparente chez les uns, latente chez les autres, devait être résorbée, canalisée, compensée, autrement dit prise en charge par la société la plus proche. Ce fut sans doute le rôle le plus important des associations. Les réunions fréquentes, les excursions en groupe à la campagne, les échanges de toute nature, en images (les jetons de présence déposés à chaque réunion) et en procédés techniques, les expositions multiples à l'échelon local, national et international et enfin les séances de projections lumineuses qui sont autant de grandes fêtes annuelles, préparées de longue date, selon un cérémonial strictement établi, tout cela concourt à normaliser l'esthétique générale du mouvement pictorialiste, mais aussi à rassurer chaque photographe en lui prouvant qu'il partage avec ses collègues la même vision ténébreuse du monde. D'autre part, cette organisation sociale très développée a pour but de diffuser, non pas vers le grand public, mais bien vers le milieu fermé de la bourgeoisie, cette même vision du monde, tronquée certes, mais cohérente. Les luxueux *Bulletins* édités par chaque société d'amateurs ne circulent qu'à l'intérieur des associations elles-mêmes ou vers leurs consœurs. Les noms mêmes de ces associations insistent sur leur caractère sectaire, intime, réservé aux initiés. *The Linked Ring Brotherhood* (littéralement: la « confrérie de l'anneau enchaîné ») à Londres est le club le plus sélect, le plus honorable et le plus inaccessible: ne peuvent y être admis que les photographes les plus réputés au monde. À sa dissolution, il ne comptait que cent quatorze membres. Enfin, le pictorialisme international défend non seulement une conscience de classe mais aussi les valeurs de l'individu et non les valeurs collectives. Pour le pictorialisme, l'intimisme est une nécessité idéologique.

80. Robert Demachy et Constant Puyo, *Les Procédés d'art en photographie*, op. cit., p. II.

81. *Ibid.*, p. 1.

82. Émile Zola, *Mes haines. Causeries littéraires et artistiques*. Repris in *Œuvres critiques*, Paris, 1906, p. 12. On en trouve diverses citations dans le *Bulletin de l'ABP* (voir par exemple l'année 1897, p. 44), ou dans les propos tenus par Léonard Misonne et rapportés par René Debantierlé, « Notes sur l'esthétique de Léonard Misonne » in *Autour de Léonard Misonne*, Charleroi, Musée de la Photographie, 1990, p. 10.

83. Alfred Stieglitz, « Pictorial photography », *Scibner's Magazine*, 26, nov. 1899; reprinted in *Photography: Essays and Images*, op. cit., p. 164.

84. *Ibid.* Souligné dans le texte.

85. G. Marissiaux, « Comment un Artiste photographe peut être un photographe artiste », art. cit., pp. 271 et 285.

86. Robert Demachy et Constant Puyo, op. cit., p. 8.

87. Ian Jeffrey, *Photography, a concise history*, London, Thames and Hudson, 1981, 1991, p. 94.

79. Cas exemplaire: les frères Lumière ont toujours donné la primauté de leurs multiples découvertes au *Bulletin de l'ABP*.



Grille de triage. Quatre-Jean. Partie d'une vue stéréoscopique extraite de *La Houillère* (1904-1905).

Les lucarnes de l'infini

En 1904, le réel resurgit brutalement dans la vie de Marissiaux. Une association de sociétés minières, le Syndicat des Charbonnages Liégeois⁸⁸, lui demande de réaliser un vaste reportage sur l'industrie houillère dans la région de Liège. Le travail, qui a une finalité promotionnelle, devra être terminé pour l'Exposition Universelle de 1905 où il sera présenté dans le stand du Syndicat. Afin d'accentuer au maximum le réalisme des images, Marissiaux devra travailler en stéréoscopie.

Cette commande lui est adressée en vertu de sa réputation d'artiste-photographe, mais aussi parce que Marissiaux a été l'ami d'Eugène Durieu, directeur du charbonnage de Patience et Beaujonc et fondateur du Syndicat. En 1901, à l'occasion de la nomination de Durieu comme Chevalier de l'Ordre de la Couronne, le Syndicat avait demandé à Marissiaux de réaliser un *Album* où figuraient les portraits de Durieu et de son épouse Fanny ainsi que quelques photos de mineurs⁸⁹. Durieu est mort inopinément en 1903, mais la présence du Syndicat à la prochaine Exposition Universelle de Liège en 1905 est déjà planifiée.

La commande est importante. Elle va donner du travail à Marissiaux pendant tout l'hiver 1904-1905 et il devra, pour pouvoir l'honorer, engager un second employé. Il prend 450 clichés sur les sites des vingt-sept charbonnages affiliés au Syndicat, dont 150 stéréogrammes. La série couvre, de façon exhaustive, l'ensemble des activités extractives abordées sous un angle exclusivement technique : le creusement des puits et galeries, l'abattage, l'éclairage, le soutènement, le transport souterrain et la remontée du charbon,

le transport en surface, la machinerie (machine d'extraction, cage d'extraction, *belle-fleur*, transmission, générateur, ventilateur, etc.), les différents travaux d'entretien et de réparation, les opérations de triage, lavage, stockage et pesage jusqu'au chargement sur les divers moyens de transport (bateaux, trains, charrettes), l'évacuation des déchets sur les terrils et enfin le traitement des produits (coke et charbons agglomérés).

En janvier, Marissiaux descend dans la mine de Patience et Beaujonc pour prendre les vues souterraines. Il se fait accompagner par un de ses collègues de la section liégeoise de l'ABP, Georges Kemna, professeur de physique à l'athénée de Liège. Kemna a confectionné une lanterne de sécurité permettant de photographier au magnésium sans craindre un coup de grisou⁹⁰. Pour certains clichés, Marissiaux exploite les possibilités de l'éclairage artificiel en disposant sa lanterne sur un autre axe que celui de la prise de vue, ce qui donne des effets de lumière latérale et même de contre-jour.

Pour la première fois dans sa vie, Marissiaux se trouve confronté à une réalité au devant de laquelle il ne serait jamais allé de sa propre initiative. Et pas n'importe quelle réalité : là où des enfants trient le charbon à la main douze heures par jour, là où des femmes chargent des wagons à la pelle et poussent de lourds chariots sur des rails, là où des hommes meurent à cause du grisou et des coups d'eau qui inondent les galeries. C'est là qu'exploseront les troubles sociaux des vingt dernières années, c'est là que les différences sociales sont les plus radicales, les plus *visibles*. Sans être compatissant, Marissiaux ne se montre pas insensible aux hommes et aux femmes qui travaillent sous ses yeux, mais il ne se préoccupe pas de leurs conditions de travail. L'ouvrier, posant à la place qui lui est attribuée, est souvent vu comme le bras qui actionne la machine. Dans cet univers d'acier et de poussière, il occupe rarement l'avant-scène et se trouve la plupart du temps relégué à l'arrière-plan. Seules quelques rares images sont consacrées exclusivement aux travailleurs qui prennent la pose, outil en main, conformément aux séries des « Métiers » fréquentes à l'époque et largement diffusées par la gravure.

Marissiaux n'a jamais pratiqué la stéréoscopie mais il s'adapte à la contrainte et comprend rapidement les avantages qu'il peut en tirer. La netteté de ses vues est parfaite et il exploite ingénieusement les possibilités de la profondeur de champ. Ses cadrages recherchent les effets de lumière et de perspective et multiplient les coulisses structurant l'échelle des plans. Ce n'est pas une nouveauté chez lui :

les nombreux surcadrages modulant la lumière sur l'axe de la perspective dominaient déjà dans ses vues de Venise. Dans la vue d'une forge où deux tourneurs sont au travail au centre de l'atelier (p. 76), Marissiaux place son appareil à une certaine distance de la scène, ce qui réduit considérablement la valeur informative de l'image. En revanche, l'élément visuel dominant, la lumière filtrée par les fenêtres, tombe sur l'établi en une succession de faisceaux échelonnés sur toute la profondeur de l'espace. Cadrer, dans ce cas, consiste pour Marissiaux à « cadrer la lumière », quitte à laisser les hommes dans la pénombre, à l'arrière-plan.

Le cadrage des images n'est pas toujours régi uniquement par des critères esthétiques. La série poursuit un objectif fonctionnel. Elle doit tenir un discours, le plus clair possible, sur les performances de l'activité industrielle. Dans ce but, Marissiaux va explorer les possibilités narratives de l'image stéréoscopique. Certaines vues particulièrement didactiques utilisent les possibilités de la profondeur de champ pour exposer avec précision le mode d'organisation du travail. Dans une vue intitulée « Réparation des wagonnets », prise au Bois d'Avroy, le principe tayloriste de la division du travail est appliqué à la fois à l'action représentée et à sa représentation, c'est-à-dire à la mise en scène des hommes et des objets dans le champ de l'image. Le travail est décomposé en plusieurs phases et chaque phase est présente simultanément dans l'image, à un plan différent de la profondeur : au centre, deux ouvriers ôtent les rivets d'une tôle à remplacer (la nouvelle tôle est posée sur le sol); derrière eux, dans la forge, deux autres ouvriers rivettent une nouvelle tôle sur un deuxième wagonnet et au fond, près du feu, deux hommes battent le fer. Les ouvriers jouent leur propre rôle, prennent la pose et s'immobilisent le temps du déclenchement. Marissiaux les dirige comme un metteur en scène, ou plutôt comme un cinéaste soucieux de découper l'action en plusieurs « plans ». On se trouve ici devant un cas très clair de structuration séquentielle des éléments visuels et informatifs de l'image, selon un principe dérivé de ce que les cinéastes appelleront plus tard le « découpage des plans » dans lequel chaque plan correspond à une phase différente de l'action. Ici, les plans ne sont pas montés comme dans un film mais sont étagés dans la profondeur, à l'instar des mises en scène en profondeur de champ que pratiqueront plus tard Stroheim, Renoir, Welles, parmi d'autres.

À ces processus de mise en scène, de direction d'acteurs et de découpage dans la profondeur, Marissiaux va ajouter une véritable



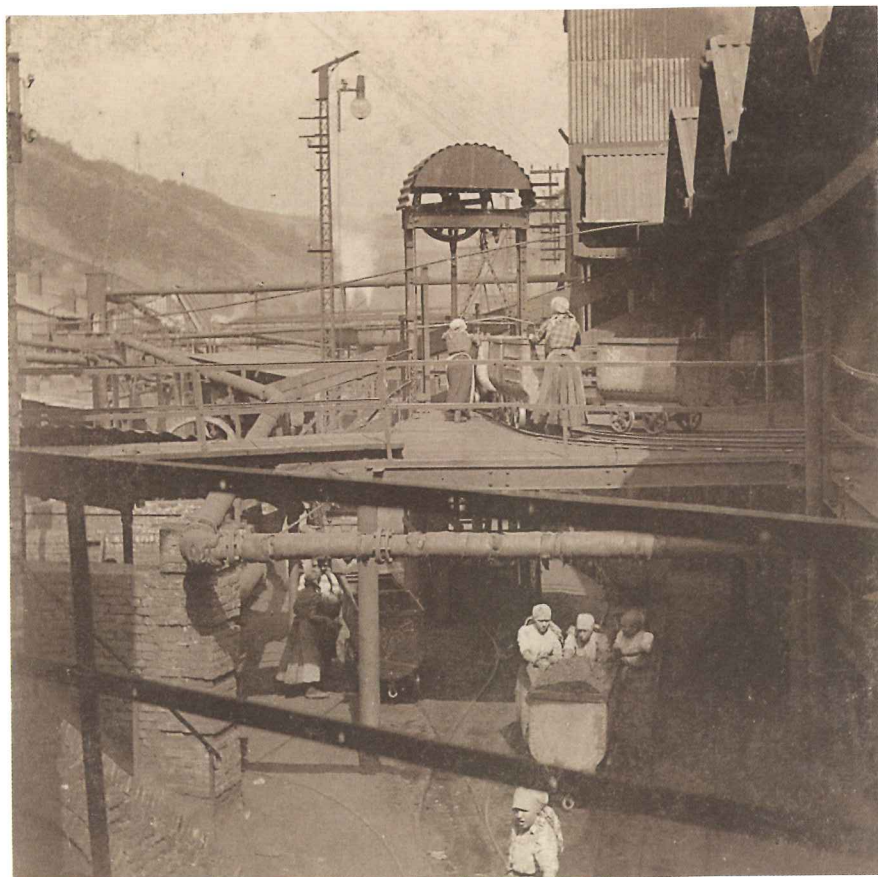
Hiercheur. Patience et Beaujonc. Partie d'une vue stéréoscopique extraite de *La Houillère* (1904-1905).

« direction de spectateur » au sens hitchcockien du terme, en utilisant de façon parfois surprenante les effets d'illusion propres à la vision stéréoscopique. Ces effets sont bien connus et encore exploités aujourd'hui dans les *view masters*, dans le cinéma dit « en 3D » ou dans les parcs d'attraction. Le spectateur d'une image stéréoscopique a l'étrange impression d'avoir quitté l'espace réel où il se trouve et d'être transporté dans un autre espace, d'être complètement immergé dans l'image, au point de pouvoir s'y déplacer, de toucher les objets du doigt, presque de les saisir. La vision stéréoscopique donne l'illusion que l'œil peut se déplacer dans l'image comme à l'intérieur d'un espace réel. L'œil, pour reprendre la belle expression de Jacques Aumont, se fait *variable*⁹¹, sa vision s'étend dans la durée. Le regard n'est plus synthétique, immédiat et homogène, comme Marissiaux le souhaitait dans son œuvre pictorialiste, il est analytique et s'étend dans le temps. C'est l'œil scrutateur de l'observateur qui épie, surveille, guette le moindre indice. L'hyperréalisme de l'image stéréoscopique confine alors au fantastique. Sa force attractive est telle qu'on l'a souvent comparée au cinéma qui dispose d'un même pouvoir d'immersion du spectateur dans un univers fictionnel.

Marissiaux, on l'a vu, multiplie les surcadrages et rejette souvent l'homme dans les tréfonds, à l'arrière-plan. La mine devient une fourmière grouillante qui s'observe à la loupe du stéréoscope, avec un regard d'entomologiste. Dans la vue du triage de Gosson Lagasse, il montre le cirque des hiercheuses poussant les berlines sur deux niveaux superposés. Dans « Le contrôle des wagonnets à Patience et Beaujonc », il imbrique plusieurs scènes les unes dans les autres, au fil d'une même perspective. Certaines parties de l'image sont recadrées par l'entrecroisement des piliers, des poutrelles, des conduites et

90. Ce n'est pas la première fois que des photographies sont prises au magnésium dans la mine. En 1902 notamment, dans les mines de Carvin. Cf. Corriol, *Mines de Carvin. Octobre 1902*, Guesnain, Association du Centre Historique Minier, 1988. Beaumont Newhall rapporte que Timothy O'Sullivan, en 1867, avait photographié au magnésium dans les mines de Comstock Lode, infestées de grisou. Aucune précaution n'avait été prise. Cf. B. Newhall, *L'Histoire de la photographie depuis 1839 et jusqu'à nos jours*, trad. A. Jammes, Paris, Béliet-Prisma, 1967, p. 78. Le danger que présentait la photographie dans les mines a souvent contraint les photographes à trouver des solutions de rechange. En 1892, le photographe carolorégien Olivier Bevière reconstitue des galeries de mine à ciel ouvert. Des ouvriers miment les différentes phases du travail. Bevière a ensuite assemblé les clichés les uns au-dessus des autres de façon à suggérer une coupe transversale à travers plusieurs galeries superposées. Ces photomontages sont conservés au Musée de la Photographie à Charleroi.

91. Jacques Aumont, *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989, chap. II, pp. 37-72.



92. O.W. Holmes, «The stereoscope and the stereograph», in *The Atlantic Monthly*, III, juin 1859, pp. 738-748. Repris in *Photography: Essays and Images*, op. cit., pp. 53-61; «Sun-painting and sun-sculpture», in *The Atlantic Monthly*, VII, juillet 1861; «Doings of the Sunbeam», *The Atlantic Monthly*, XII, juillet 1863, pp. 1-15.

93. O.W.Holmes, «The stereoscope and the stereograph», art.cit., p. 58.

94. *Ibid.*

95. O. W. Holmes, «Sun-painting and sun-sculpture», art.cit., cité par Rosalind Krauss, «Les espaces discursifs de la photographie», in *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1991, pp. 42-43.

96. Sur la stéréoscopie, voir Denis Pellerin, *La Photographie stéréoscopique sous le Second Empire*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1995.

97. Charles Baudelaire, «Salon de 1859», art. cit. L'expression «lucarnes de l'infini» fut reprise par Noël Burch pour intituler son ouvrage relatif au cinéma des premiers temps, dont le premier chapitre – «Baudelaire contre le docteur Frankenstein» – établit une subtile filiation entre stéréoscopie et cinéma. Cf. Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991. Voir également Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.

des parois, qui découpent l'espace en plusieurs portions que l'œil du spectateur doit débusquer et où il découvre soudain des visages cachés. Dans sa vue des ventilateurs et compresseurs de Patience et Beaujonc, Marissiaux montre une succession de diverses machines, dont une énorme roue de transmission, sur la gauche d'un couloir qui s'enfonce jusqu'au bout du bâtiment. La première impression qui émane de cette vue, quand on la regarde dans un stéréoscope, est celle d'un grand vide irréel et pesant sur lequel règne un silence de tombeau pharaonique. Le regard se laisse entraîner dans la profondeur de l'espace où il découvre subitement la présence d'un homme debout, immobile, regardant le spectateur. L'apparition inattendue de cet homme figé comme un mannequin de cire lui confère soudain un caractère étrange, inquiétant, comme si un fantôme venait d'apparaître. Le spectateur, jusque-là voyeur bien protégé derrière ses lunettes stéréoscopiques, a subitement le sentiment d'être vu, d'être démasqué, d'être pointé du doigt comme un intrus ayant pénétré dans une zone interdite. Alors se ressent une ultime impression, fantasmagorique, fondée sur le lien probable entre l'homme et la machine, aussi immobiles l'un que l'autre, comme si l'un était le prolongement de l'autre, comme s'ils formaient tous deux une seule entité monstrueuse, capable de se retourner contre le spectateur, de déclencher la formidable potentialité énergétique de la machine et de la mettre en marche dans un vacarme assourdissant. La vision, soudain, s'ouvre à la fiction.

En 1859, le médecin américain Oliver Wendell Holmes, dans trois articles pointilleux

sur la question⁽⁹²⁾, avait déjà constaté l'effet de loupe du stéréoscope dont la précision est telle qu'elle invite l'observateur à explorer longuement et minutieusement tous les détails. Excité surtout par le plaisir de découvrir «des vérités accessoires qui nous intéressent plus que l'objet central de l'image», Holmes est fasciné, comme Talbot avant lui, par la découverte de ces «beautés cachées, non observées»⁽⁹³⁾. Il se livre à une lecture attentive d'une série d'épreuves dans lesquelles des personnages apparaissent sur une des deux vues seulement (prises successivement), ce qui lui fait dire: «C'est la vie; il nous semble [les] voir aller et venir»⁽⁹⁴⁾. Il évoque enfin les effets du dispositif en termes d'hypnose, d'effets «semi-magnétiques» et de rêve⁽⁹⁵⁾, l'ensemble créant une illusion propre à fasciner le public populaire.

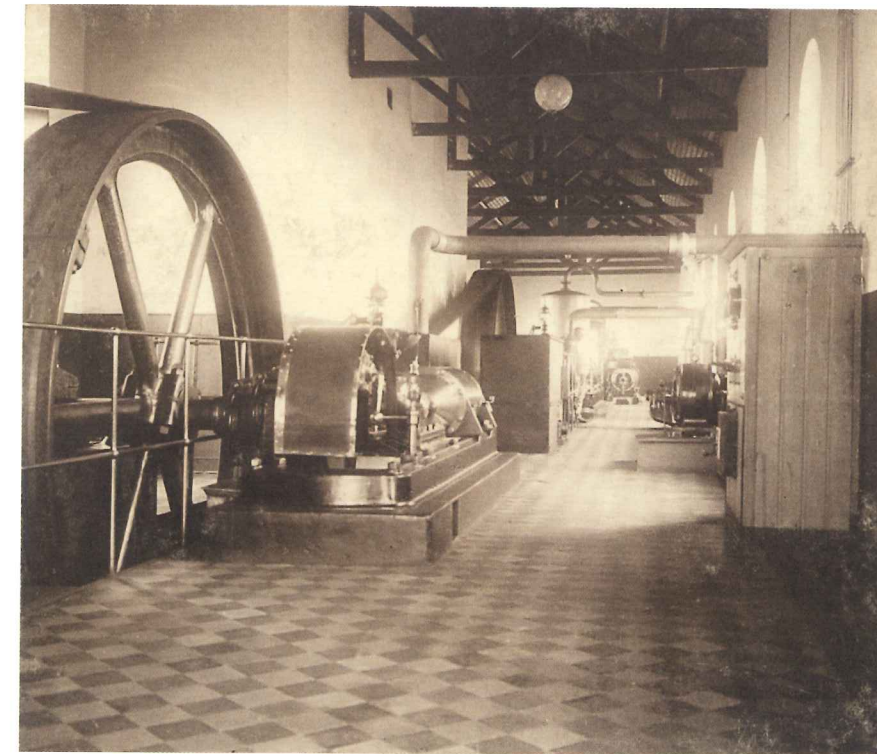
Cependant, la stéréoscopie sera rapidement considérée comme une pratique «vulgaire». Dès le Second Empire⁽⁹⁶⁾, la jumelle rapporte des vues touristiques du monde entier que le public, captivé par l'illusion du relief, achète en grand nombre. Le stéréoscope remplit une fonction de carte postale que les *view masters* actuels satisfont encore. Mais ce succès commercial des vues stéréoscopiques tient également au caractère licencieux d'une grande partie de la production qui circule sous le manteau. La stéréoscopie pornographique offre le double avantage de l'hyperréalisme et de la discrétion. La vision haptique donne au voyeur le sentiment d'être transporté dans l'espace même de l'image, où il lui semble pouvoir toucher ce corps qui s'offre à son regard, dans des positions évidemment étudiées en fonction de l'effet de profondeur. Cette impression d'être ailleurs s'accompagne d'un sentiment de sécurité, puisque le dispositif ne permet qu'à une seule personne à la fois de regarder par ses «trous de serrure».

Cette étroite association de l'effet de réel et de l'usage social de la stéréoscopie explique pourquoi elle fut radicalement rejetée par l'intelligentsia cultivée autant que par la bourgeoisie bien pensante. Baudelaire, à nouveau, fut le premier à la dénoncer, en des phrases toujours assassines: «Des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini»⁽⁹⁷⁾. L'institution pictorialiste a évidemment suivi le mouvement.

La stéréoscopie est souvent pratiquée en instantané. Holmes observe qu'on peut voir, dans les vues stéréoscopiques de places publiques emplies de passants, les différentes phases de la marche et conclut, dix ans avant Muybridge, «qu'aucun artiste n'aurait osé

dessiner un personnage en marche dans de pareilles attitudes»⁽⁹⁸⁾. La jumelle permet donc à chacun de faire des expériences visuelles que Marey et Muybridge reprendront ensuite dans leurs recherches chronophotographiques. Pour les pictorialistes, la stéréoscopie et la chronophotographie, la tentation vulgaire pour l'illusion et la perception scientifique du mouvement relevaient d'une même hérésie anti-artistique. Les travaux de ces «donneurs de leçons» que furent les chronophotographes représentent pour eux le pire que la photographie puisse produire: présenter comme vraie une réalité que l'œil humain ne peut pas voir et qui, figée par l'instantané, semble complètement artificielle. Robert de la Sizeranne, dans son plaidoyer célèbre, parle en ces termes de l'attitude des nouveaux photographes à l'égard des artistes: «Ils causent volontiers avec eux, et non plus en pédagogues, l'index en l'air, avec la prétention de leur enseigner les vraies attitudes de l'homme en marche ou du cheval au trot...»⁽⁹⁹⁾ On reconnaît l'allusion aux travaux de Marey et Muybridge, ainsi qu'à la polémique qui s'en était suivie quant à la façon, erronée selon les scientifiques, dont les artistes avaient toujours représenté le galop du cheval. Gustave Marissiaux aussi exprime sa défiance à l'égard de la photographie instantanée: «Que fait la photographie? C'est à l'instantané que la plupart du temps, elle a recours. Elle saisit une des phases quelconques du mouvement, et il arrive ainsi, presque toujours, qu'elle produit (...) une décomposition du mouvement. Au lieu de le définir, elle l'interrompt. Elle veut nous montrer un homme entraîné par la marche et lui fait occuper une insoutenable position que nos yeux, habitués à synthétiser, n'ont jamais perçue»⁽¹⁰⁰⁾. Plus tard, Rodin reprendra la même idée dans ses célèbres entretiens avec Paul Gsell: «C'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse; car dans la réalité le temps ne s'arrête pas et si l'artiste réussit à produire l'impression d'un geste qui s'exécute en plusieurs instants, son œuvre est certes beaucoup moins conventionnelle que l'image scientifique où le temps est brusquement suspendu»⁽¹⁰¹⁾.

Stéréoscopie, chronophotographie et cinématographie sont les étapes d'une même histoire poursuivant un même objectif: la création d'une illusion absolue qui donnerait cette «sculpture mouvante» imaginée par Claudet dès 1867, trente ans avant l'invention du cinéma. Claudet écrivait dans le *Bulletin de la Société Française de Photographie*: «Rien ne serait plus curieux en physique qu'une combinaison parfaite du stéréoscope,



du phénakistoscope et de la photographie, par laquelle on pourrait produire le phénomène de figures mouvantes, avec toute l'illusion du relief naturel. Un art capable de faire paraître les objets représentés par des dessins comme de la sculpture mouvante serait tout ce que la science aurait jamais pu créer de plus extraordinaire et de plus merveilleux»⁽¹⁰²⁾.

Un mémoire couronné par l'Académie Royale de Belgique en 1901 le confirme encore: «La logique [de la photographie] conduit fatalement vers la stéréoscopie et la cinématographie, reproductions fidèles de la nature et, partant, dénuées de caractère artistique»⁽¹⁰³⁾. Aux yeux des pictorialistes, stéréoscopie et cinéma relèvent l'un et l'autre d'un même culte de l'illusion, qui flatte le goût populaire et demeure étranger à l'art. Il faut bien voir cependant que ce dédain de la stéréoscopie et du cinéma a d'autres motivations qui ne sont pas seulement d'ordre esthétique. De même que l'usage de la stéréoscopie était considéré comme vulgaire, le cinéma, art de masse par excellence, sera l'objet des mêmes reproches. Selon les bourgeois des très select clubs pictorialistes, les films du cinématographe sont grossiers, faciles et donneurs de leçons. Alors que le pictorialisme a des prétentions artistiques dignes des Beaux-Arts, le cinéma est une curiosité foraine, une distraction amusante (films à trucs et féeries). Le pictorialisme expose devant un public initié des images uniques nées d'un patient travail et vendues à haut prix; le cinéma présente au tout-venant, pour quelques sous, des films réalisés en quelques heures pour pouvoir être rapidement amortis. Le pictorialisme défend l'expression personnelle et l'individualité du photographe, considéré comme l'auteur de son œuvre; le cinéma fonctionne sur le principe industriel de la division du travail. Mais surtout, le pictorialisme s'expose dans les salons mondains et les musées des métropoles tandis que les films

Ventilateurs et compresseurs. Patience et Beaujonc. Partie d'une vue stéréoscopique extraite de *La Houillère* (1904-1905).

98. O.W.Holmes, «Doings of the Sunbeam», art.cit., cité par B.Newhall, *Histoire de la photographie...*, op. cit., p. 83.

99. Robert de la Sizeranne, «La photographie est-elle un art?», art. cit., p. 151.

100. G. Marissiaux, «Comment un Artiste photographe peut être un Photographe artiste», art. cit., p. 283.

101. Auguste Rodin, *L'Art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Grasset, 1911, 1986, p. 74. Voir aussi à ce propos Paul Virilio, *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988, chap. I.

102. Cité par Jacques Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, Tournai, Casterman, 1966, tome I, p. 72.

103. Van Baestelaer, *Rivalité de la gravure et de la photographie et ses conséquences* (1901), mémoire de l'Académie Royale de Belgique. Compte rendu dans *BABP*, 1908, pp. 138-143 et 170-183.

Photogramme du film
Au pays Noir ou Le Mineur
de Lucien Nonguet et Ferdinand
Zecca, Pathé, 1905. Bruxelles,
Cinématique Royale
de Belgique.



se propagent dans les banlieues industrielles, sur les champs de foire, dans les caf' conc' et les music-halls où ils « témoignent d'une réelle complicité avec l'esprit populaire »⁽¹⁰⁴⁾, comme le confirme un journal corporatif: « Au peuple ouvrier qui a peiné tout un jour, le cinématographe donne, pour quelques sous, quelques fois à la brasserie même, les formes les plus imprévues de l'illusion qui lui est nécessaire.

Il répond au besoin (de) gens qui n'ont pas de longs loisirs et qui veulent être émus violemment dans leurs nerfs beaucoup plus que dans leurs pensées »⁽¹⁰⁵⁾. Très souvent, les bandes ridiculisent directement le bourgeois, victime de l'ivresse ou de méchants voleurs qui, sous l'œil complice du public, lui jouent un bon tour. Le populisme de ces films est certes démagogique, mais il démontre au moins qu'au cinéma, comme le dit Noël Burch, « le public bourgeois ne s'y retrouve tout simplement pas chez lui »⁽¹⁰⁶⁾.

Il n'est donc pas surprenant que les pictorialistes aient à ce point dénigré le cinéma. Marissiaux, en tout cas, d'après ceux qui l'ont connu, se vantait de n'y être jamais allé.

En 1920, son cousin Paul Marissiaux lui écrit: « Nous n'avons pas donné suite à notre projet d'aller au cinéma qui, sans doute, nous aurait fait descendre quelques degrés dans votre estime »⁽¹⁰⁷⁾. En 1930, à une époque où le pictorialisme est passé de mode, supplanté par la « Nouvelle Vision », les diatribes hostiles de Constant Puyo à l'égard du cinéma éclairèrent rétrospectivement le malaise social sur lequel le pictorialisme avait germé. Constant Puyo s'en prend à nouveau à la foule: « La photographie devenue facile a introduit la « foule » dans le domaine jusque-là réservé des images et, par le cinéma, cette invasion est devenue universelle. C'est une foule qui produit des images, c'est une foule, bien plus nombreuse encore, qui les regarde et qui les juge. Or, pour le cinéaste – sinon pour le simple amateur – le jugement de la foule est redoutable et ses desirs sont impératifs »⁽¹⁰⁸⁾.

En mai 1905, au moment où Marissiaux présente *La Houillère* à l'Exposition Universelle

de Liège, sort en France un film Pathé intitulé, selon les catalogues, *Au pays noir ou Le Mineur*, probablement co-réalisé par Lucien Nonguet et Ferdinand Zecca⁽¹⁰⁹⁾. Le catalogue Pathé le présente comme un « drame cinématographique à grand spectacle en huit tableaux ». Le film commence avec le départ au travail d'un mineur et de son fils qui entre à la mine pour la première fois. Les deux hommes quittent la maison familiale où le grand-père, ancien mineur lui aussi, rongé par la silicose, crache ses poumons. Un long panoramique suit le cheminement des deux ouvriers sur la place du coron, représentée par une toile peinte. Ils arrivent au puits et descendent dans le fond. Là, les ouvriers, debout, abattent le charbon, tandis qu'un cheval tire une berline pleine vers la cage pour la remontée. Les mineurs s'arrêtent pour manger puis reprennent le travail.

À ce moment éclate un violent coup de grisou qui fait s'effondrer les boisages. Un torrent d'eau inonde les galeries, noyant les ouvriers restés au fond. À la surface, les sauveteurs retirent les corps, dont le fils du mineur. Le père se précipite vers lui et crie son désespoir.

La différence entre *La Houillère* et *Le Mineur* est déjà inscrite dans leurs titres: la série de Marissiaux dresse le tableau général et complet d'une industrie, structuré selon le principe de la division du travail, tandis que le film de Nonguet et Zecca est centré sur les hommes qui, de générations en générations, travaillent à la mine, y peinent, y souffrent et y meurent. Le film énonce exactement tout ce que la série de Marissiaux a soigneusement caché: que la mine est un lieu dangereux qui tue les travailleurs. Ce film n'incite pas à la révolte, mais parle simplement de la condition ouvrière, du travail, de la maladie et de la mort. Il parle du point de vue des ouvriers pour des ouvriers. En face, la série de Marissiaux n'est pas réactionnaire, elle n'encourage pas l'exploitation de l'homme au profit du capital, elle exprime même une certaine compassion à l'égard des femmes et des enfants qui travaillent, mais elle parle de l'organisation industrielle, du point de vue des industriels, pour des industriels. Les points de vue radicalement opposés sont d'abord des points de vue de classe, orientés en fonction des objectifs poursuivis et des publics visés.

Alors que la série stéréoscopique est exposée au Palais de l'Industrie et que les tirages et les diapositives plaisent à un public bourgeois et mondain qui se pique de curiosité artistique, le film s'adresse à un public populaire qui doit y reconnaître ses propres préoccupations.

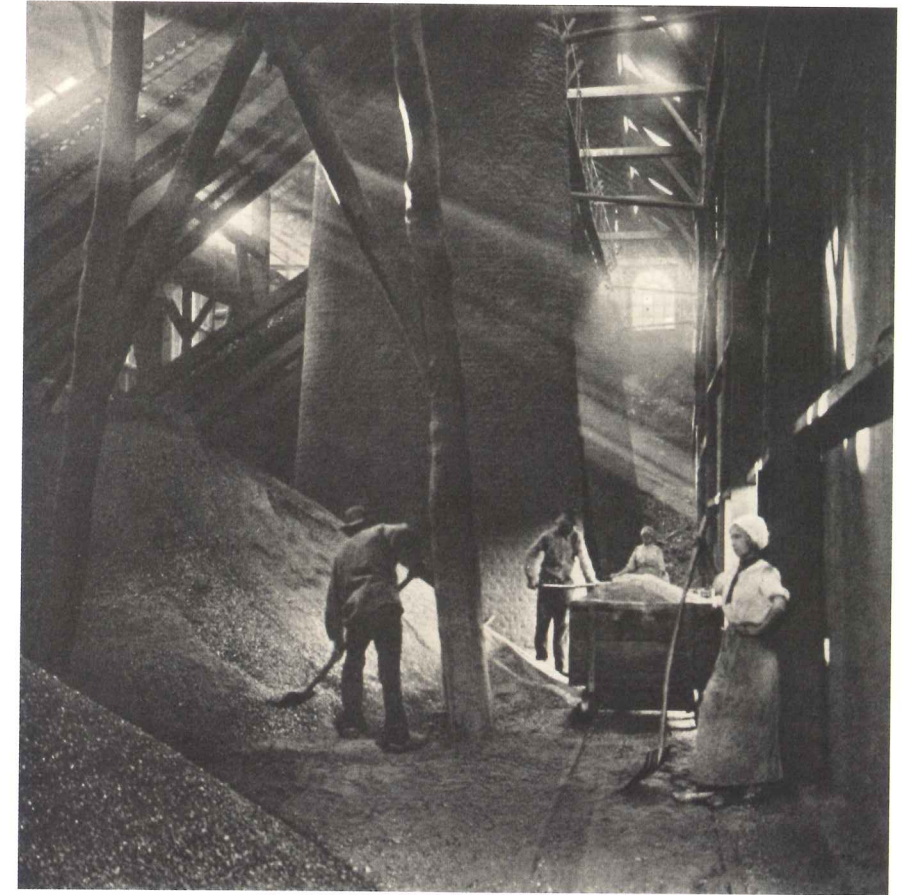
Le catalogue Pathé est explicite à cet égard lorsqu'il décrit la scène finale: « Alors le mineur,

symbole vivant du travail meurtrier, tend le poing au pays qui l'environne, vers les hautes cheminées dont la fumée noire s'étend sur la contrée comme un voile de deuil et pleure douloureusement, secoué de spasmes, cet enfant difficilement élevé que la mine lui a volé avant qu'il ne fût homme »⁽¹¹⁰⁾.

L'Exposition Universelle de Liège est inaugurée en grandes pompes le 27 avril 1905. La photographie y est représentée en trois lieux différents. Au Palais des Fêtes, la classe XII propose un Salon du Photo-Club de Paris et une « exposition historique » intitulée *La Photographie depuis ses origines jusqu'à nos jours* rappelant l'histoire des techniques photographiques⁽¹¹¹⁾. Dans une annexe se tiendra, du 15 au 25 juillet, le VI^e Salon International de l'ABP. Enfin, au Palais de l'Industrie, dans le stand du Syndicat des Charbonnages Liégeois, le vaste reportage de Marissiaux intitulé *La Houillère* est exposé dans une trentaine de bornes stéréoscopiques à colonne. Marissiaux a également tiré le portrait des administrateurs des sociétés minières, qui sont exposés sur des panneaux, parmi des photos de mineurs et de hiercheuses au travail.

En mai, Pathé annonce la sortie du film *Au pays noir*. Il est probable qu'il ait été projeté dans la salle du cinématographe installé sur le site de l'Exposition de Liège dont le *Livre d'or* note, sur un ton narquois, qu'il rappelle « ce que la civilisation actuelle offre de plus raffiné »⁽¹¹²⁾. Même si le film et la série stéréoscopique abordent le monde de la mine sous des angles différents, ils ont en commun de jouer complètement sur le registre de l'illusion et de l'immersion du spectateur dans un univers virtuel. Dans la même catégorie, l'une des principales attractions de l'Exposition était « La Houillère au Vieux-Liège », une reconstitution grandeur nature d'une « houillère en pleine exploitation » qui permettait au public de descendre dans une galerie de mine reconstituée⁽¹¹³⁾. Nul doute que les spectateurs des clichés de Marissiaux, fascinés par l'effet stéréoscopique, y retrouvaient des sensations proches de celles qu'ils avaient éprouvées en descendant dans cette mine artificielle.

L'Association Belge de Photographie ne se soucie guère de ces « attractions »⁽¹¹⁴⁾ très populaires. En février, elle avait déjà annoncé à ses membres que la stéréoscopie ne serait pas admise au Salon International qu'elle monte au Palais des Fêtes⁽¹¹⁵⁾. Pour pouvoir exposer son travail sur la mine et afin qu'il soit légitimé par l'institution pictorialiste, Marissiaux va devoir retravailler ses clichés et les rendre conformes aux critères « artistiques » établis (des critères qu'il assume parfaitement puisqu'il fait partie



du jury d'admission en même temps qu'Auguste Donnay). À l'ouverture du Salon, il expose plusieurs « tableaux », dont trois agrandissements de clichés en provenance de *La Houillère* et tirés selon la technique de la gomme bichromatée⁽¹¹⁶⁾. On y retrouve les grands traits stylistiques de son œuvre pictorialiste. Dans *Sur le terril*, les glaneuses n'ont pas de visage. Agenouillées pour ramasser le charbon qui a échappé au triage, leur corps se fond dans la masse sombre des cailloux.

À l'arrière-plan, des silhouettes d'ouvriers déchargeant un wagonnet se détachent sur le brouillard qui noie le paysage en contrebas. Ces hommes qui travaillent et ces femmes qui peinent ne sont plus, sous l'épaisse couche de gomme bichromatée qui vient les ensevelir, que des ombres incertaines. Ils ont perdu ce que la stéréoscopie leur avait malgré tout conservé: un relief, une dimension, un espace qui était le leur et sur lequel ils régnaient. Dans *Sous le triage*, Marissiaux joue avec les rayons de lumière qui tombent obliquement de la toiture du hangar à travers les poutres de soutènement et viennent jeter un halo sur les ouvriers travaillant en contrebas. Ce traitement sophistiqué de l'éclairage rappelle les intérieurs d'église, notamment de la Basilique St Marc à Venise où des rayons de lumière plongent depuis les fenêtres hautes (p. 68). C'est ainsi que la mine finit par ressembler à une cathédrale dans un chatoiement de lumières et d'ombres, c'est ainsi que les fumées âcres et les poussières asphyxiantes, nocives pour les poumons de ceux qui y travaillent, se transforment en volutes bigarrées et zébrées de lumières, si agréables à la vue de ceux qui les contemplent.

110. Henri Bousquet et Riccardo Redi, *op. cit.*, p. 122.

111. *Catalogue de l'Exposition Rétrospective de la Photographie*, Section belge, groupe III, classe XII, Liège, Bénard, 1905.

112. Gustave Dreze, *Le Livre d'Or de l'Exposition Universelle de Liège 1905*, Liège, Bénard, s.d. (après 1907), tome II, p. 407.

113. On en trouvera une description assez précise dans le *Journal Officiel de l'Exposition Universelle de Liège 1905*, Liège, juin 1905, p. 204, ainsi que dans Gustave Dreze, *op. cit.*, pp. 425-426.

114. Les historiens du cinéma ont admis aujourd'hui que le cinéma des premiers temps relevait d'un mode spectaculaire plus attractif que narratif, ce qui le rapproche encore de la réception des vues stéréoscopiques. Sur cette question et sur le rapport historique entre stéréoscopie, cinéma et attraction, voir mon article « Attraction, narration et culture de classe: trois voyages dans la mine », *Revue Belge du Cinéma* n° 38-39, « Les premiers temps du cinéma en Belgique », Bruxelles, APEC, mars 1995, pp. 43-53.

115. *BABP*, 1905, p. 113.

116. Auguste Donnay signe la critique de l'exposition: « VI^e Salon International de Photographie. Liège, 1905 » in *BABP*, 1905, pp. 305-310.

La tentation spectaculaire

Le point d'orgue de l'adaptation de *La Houillère* aux normes pictorialistes est le spectacle de projections lumineuses que Marissiaux crée à Liège le 14 avril 1905, et qui sera exécuté à de multiples reprises. Les séances de projections des travaux des membres de la section liégeoise de l'ABP étaient devenues une tradition depuis 1888. Elles avaient lieu vers Pâques et rassemblaient la haute société de la ville. Les bénéfices récoltés étaient offerts aux sociétés de secours aux démunis, autorisées par la loi depuis 1898 (les *Chauffoirs publics*, les *Pauvres honteux*, les *Enfants martyrs*, etc.). Les séances qui ont rencontré le plus de succès pouvaient rapporter plus de 2000 FB. En 1908, à l'occasion de la vingtième séance, le chroniqueur du *Bulletin* précise qu'en vingt ans, la section a pu remettre aux œuvres de charité de la ville la somme considérable de 28 500 FB. Ce bénéfice était en outre alimenté par la vente des programmes luxueux, illustrés de photogravures, et vendus au prix de 20 FB (soit, à titre de comparaison, approximativement trois journées de travail d'un mineur de fond)⁽¹¹⁷⁾.

Les premiers spectacles avaient été montés, avec des moyens rudimentaires, au Cirque d'Hiver. Puis, le succès aidant, ils furent organisés dans la grande salle des fêtes du Conservatoire Royal de Musique. Au début, les projections alternaient avec des interprétations de courtes pièces de compositeurs liégeois contemporains. En 1903, Marissiaux avait donné un nouvel élan à ces séances annuelles en créant pour la première fois un spectacle intégré autour du thème de Venise. Ses «tableaux photographiques», complétés alors par des vues prises par Émile Beaujean, étaient projetés sur grand écran (7 x 6 m) pendant qu'un grand orchestre avec solistes et chœur interprétait une composition originale de Charles Radoux. Enfin, un «poème dramatique» écrit par Richard Ledent était déclamé par Marguerite Radoux, l'épouse du compositeur. Le succès de ce nouveau spectacle fut complet, ce qui encouragea Marissiaux à le reprendre en 1906, sans la collaboration de Beaujean mais dans une nouvelle version augmentée. *Venise, évocation de la Cité des Doges* fut montré jusqu'en 1924 à Liège, Bruxelles, Anvers et Paris et connu vingt-six exécutions.

En 1913, à l'occasion de la séance de gala commémorant la vingt-cinquième édition de cette manifestation, toujours très fréquentée, le chroniqueur du *Bulletin* de l'ABP décrit ainsi l'accueil du public: «À l'entrée, le Président, en grande tenue de Commandant du 2^e lanciers,

tout étincelant physiquement et moralement, entouré d'un brillant état-major à la tête duquel nous retrouvons le chef du contrôle C. Rocour qui, depuis un quart de siècle, le dirige avec la même affabilité, le même tact et la même verdeur, ainsi que les membres des trois comités des œuvres bénéficiaires: les Chauffoirs publics, les Enfants martyrs, les Convalescents. Une légion de jeunes et élégants collègues s'occupe avec succès du placement du très beau programme édité par les soins toujours attentifs de la maison Vaillant-Carmanne. (...) Dans la foule qui défile, on éprouve une certaine joie en reconnaissant les silhouettes des amis de la première heure, de ceux qui participaient avec nous à ces réunions plus simples, mais aussi plus enthousiastes – la projection des images n'était pas alors vulgarisée comme elle l'est de nos jours – autour de l'écran dressé au milieu de la piste du vieux manège de la Fontaine. À huit heures et demi, la salle est comble et M. Léon Roland (...) monte au pupitre et remercie les invités de leur fidèle assiduité à visiter le Salon de printemps que la section de Liège organise depuis tant d'années et de collaborer ainsi, avec elle, au soulagement des misères secourues par les multiples œuvres de bienfaisance au profit desquelles se donnait la séance»⁽¹¹⁸⁾.

La Houillère, projetée pour la première fois lors de la XVII^e séance annuelle de projections, est découpée en douze parties: *Au charbonnage – Le Puits – Les Mineurs – Les Lampes – La Descente – Au fond de la mine – Les Voies – Dans les tailles – L'Extraction de la houille – Les Hiercheuses – Le Triage – Au terril*⁽¹¹⁹⁾. On reconnaît, dans l'énumération des chapitres, une logique narrative proche de celle du film Pathé mais aussi de nombreuses autres histoires qui prennent la mine pour cadre. Cependant, à la différence du film, la série ne commence pas chez le mineur et elle ne se termine pas par un coup de grisou. Le héros de l'histoire n'est pas l'ouvrier qui travaille, c'est l'objet de son travail: le charbon. La critique unanime déclare d'ailleurs avoir assisté à une «excellente leçon de choses».

Les travailleurs ne sont pas pour autant oubliés. Marissiaux avait l'habitude d'introduire ses spectacles par un «frontispice», un genre de photomontage avec figures rapportées qui faisait office de page-titre (proche, à certains égards, du plan emblématique qui introduit fréquemment les films des premiers temps). Le frontispice de *La Houillère* est perdu mais une composition de ce type a été retrouvée. On y voit une hiercheuse de dos, le visage tourné vers un horizon de baraquements qu'elle semble prête à conquérir, sur fond

de ciel crépusculaire dont l'éclat fait luire l'acier de la charpente. La paraphrase de Jules Bouy, animateur du Club d'Amateurs Photographes de Bruxelles et peu au fait des réalités de la mine, est intitulée pompeusement «Hiercheuse!». Un extrait de ce texte édifiant est reproduit sur le programme de la séance. Sa platitude en dit long sur l'aveuglement de la bourgeoisie belge à l'égard d'une réalité aussi éloignée de ses préoccupations:

«Hiercheuse!

Tu es la volonté faite femme, la grâce frémissante vêtue de loques, le courage dans le geste du labeur! Tu es la synthèse de ce que la mine a de sentiment, de sympathie, d'attrance! Hiercheuse!

Debout, fière, le regard franc, rompant le ciel et la terre de tes formes sombres serties d'une caresse de soleil flamboyant, tu es le profil géant du symbole de la mine!»⁽¹²⁰⁾

Un journal local rapporte la réaction d'un vieux mineur qui avait été invité à la projection: «Ce monsieur ne connaît pas l'état d'âme du vrai houilleur; pour le connaître, il faut l'être et s'il l'était *i n'jôsereu nin si bin!* (traduction: il ne parlerait pas si bien)».

La notice figurant au dos du programme est encore plus significative de la façon dont ces images étaient reçues par le public des séances: «L'œuvre de M. G. Marissiaux est une conception puissante. La photographie y fut maniée avec un discernement et un goût parfaits par une âme d'artiste. [...] Passer une heure dans l'âme d'autrui; transporter sa pensée sur la houillère, au fond de la bure; vivre un instant les joies simples des vaillantes hiercheuses; suivre les sombres cohortes au travail; pénétrer dans l'antre où se joue l'âpre lutte entre l'homme et la nature indomptable; se mêler à l'animation de la noire fourmillière; côtoyer, l'espace d'un effroi, les mille dangers qui menacent le mineur et respirer avec lui les relents les plus perfides; exhaler en une apothéose, l'effort gigantesque où les vies humaines s'étiolent, s'épuisent et se renouvellent sans cesse; dramatique étude prise sur le vif et d'une notation attachante, telles sont les principales impressions que réussit supérieurement à nous donner M. Jules Bouy, en une consciencieuse analyse anagogique qui fait planer entre la matière et l'esprit»⁽¹²¹⁾.

La dimension «anagogique», pour le moins hermétique, scelle radicalement les portes, devenues infranchissables qui séparent les deux univers. On repense aux propos des tenants de l'Art pour l'Art et à leur dégoût de la

«multitude abjecte». Ceux-là avaient sans doute encore le mérite d'être francs et de ne pas tremper leur mépris dans l'hypocrisie.

Durant plusieurs années, en Belgique et à Paris, Marissiaux va projeter l'une après l'autre, devant le même public, avec le même orchestre et la même paraphrase pontifiante ses deux œuvres majeures: *Venise* et *La Houillère*. Comment ne pas apercevoir, sous l'audacieux rapprochement d'un tel programme qui montrait successivement la cité édenique coupée du monde et les tréfonds infernaux de la société industrielle moderne, le campanile de Saint-Marc et les *belles-fleurs* de Wérister, la fameuse *Metropolis* de Fritz Lang, avec ses deux niveaux, ses deux villes superposées, celle des riches dont les enfants s'égaient dans les jardins en fleurs et l'autre, souterraine, où la machine infernale dévore les esclaves qui la servent...

Ce qui se met en place ici n'en est pas moins une nouvelle fonction sociale de la photographie, en même temps qu'un nouveau mode de réception de l'image, jamais exploité auparavant. Non plus un mode fondé sur l'observation assidue, comme l'autorisait encore la stéréoscopie, ni sur la contemplation solitaire dans le silence des salons d'exposition, mais un mode *spectaculaire*, sorte d'opéra pour images fixes, avec tout l'attirail et les falbalas de rigueur. Projetée sur un écran de grand format, la photographie devient un spectacle collectif, structuré autour d'un texte (certes plus grandiloquent que véritablement poétique ou dramatique), limité dans le temps et dont la perception se voit imposer, par la musique, un rythme et une durée. Tout le rapport traditionnel du spectateur à l'image photographique est transformé en profondeur, comme si la photographie ne trouvait sa grandeur (au sens propre comme au sens figuré) que dans cette expansion démesurée de ses possibilités. Tout cela est dirigé et mù par une puissante institution, capable de rassembler l'élite politique, financière et culturelle, et qui investit sans compter dans ces manifestations mondaines et luxueuses. Avec les spectacles de projection, le pictorialisme joue un rôle de premier plan dans la reconnaissance, par la bourgeoisie, de son identité sociale.

Sur le plan plus général de l'histoire des arts visuels, ces spectacles de projections occupent une place non négligeable. Tout, en effet, dans ces séances, évoque le dispositif cinématographique, comme si c'était à ce nouveau mode spectaculaire qu'elles entendaient se mesurer: salle obscure accueillant un vaste public, images lumineuses éphémères au format-écran, paraphrase déclamée et musique de fosse. Les différences

120. Extrait de la paraphrase de Jules Bouy accompagnant la projection de *La Houillère* de Gustave Marissiaux, et reprise dans le programme de la «Soirée artistique» organisée au Théâtre Communal de Bruxelles par le Club d'Amateurs Photographes de Belgique, le 20 mars 1906. Voir aussi L.R. (Léon Roland), «Compte rendu de la XIX^e séance de projections donnée par la Section liégeoise dans la salle des fêtes du Conservatoire royal de Musique, le vendredi 12 avril 1907» in *BABP*, 1907, p. 206.

121. Henri Viel, «Notice. La Houillère», programme de la «Soirée artistique» du Club d'Amateurs Photographes de Belgique, Bruxelles, 20 mars 1906.

117. Léon Roland, «Compte rendu de la XX^e séance de projections offerte par la Section liégeoise dans la salle du Conservatoire Royal de Musique, le vendredi 10 avril 1908», in *BABP*, 1908, n° 5, pp. 161-169; la même année, Marissiaux vendait ses premiers exemplaires de *Visions d'Artiste*. Les tirages sur papier ordinaire étaient vendus 25 FB, l'édition originale sur Japon 125 FB.

118. Léon Roland, «XXV^e séance publique de projections lumineuses organisée par la Section de Liège de l'Association Belge de Photographie, dans la salle du Conservatoire de Musique, le vendredi 9 mai 1913», in *BABP*, 1913, n° 6, pp. 221-230.

119. Programme de la XVII^e séance annuelle de projections lumineuses, Liège, SLABP, 17 avril 1905.

qui ont été soulignées entre *La Houillère* et le film de Zecca et Nonguet, peuvent être comprises comme l'indice d'un ultime duel historique entre deux représentations sociales que tout oppose : le cinéma, art populaire – du moins à l'époque –, et la photographie pictorialiste, art de l'élite bourgeoise. Marissiaux lui-même l'exprime clairement lorsque, en février 1924, après plus de dix ans d'absence, il retourne assister à quelques réunions de la section de Liège de l'ABP. Ce retour imprévu est dûment motivé : la dernière séance de projections n'a pas rapporté suffisamment pour pouvoir envisager de poursuivre l'activité. Devant ses collègues, Marissiaux plaide pour le maintien des séances, regrettant de voir interrompue une tradition de plus de trente années et estimant que « l'art des projections fixes n'est nullement menacé par le développement du cinématographe »⁽¹²²⁾. L'aveu est d'autant plus pathétique qu'à cette époque, même si une frange importante de la bourgeoisie demeure rétive, le cinéma a quitté depuis longtemps les baraques de foire et conquis les grands théâtres urbains, en même temps que son titre de « septième art » (Canudo). Mais pour Puyo, on l'a vu, rejeter le cinéma, c'était s'en prendre à la foule. En 1930, ses attaques virulentes prennent une évidente coloration politique. Elles continuent d'exprimer le clivage des classes sociales en opposant deux formes spectaculaires qui, en somme, luttent sur le même terrain, celui du rôle et de la fonction des images dans la société. Ce combat, le pictorialisme va le perdre et le cinéma va le gagner. Au prix, cependant, de sa propre transformation.

Sans doute, Marissiaux a-t-il prononcé le mot important lorsqu'il craignait – sans vouloir y croire – de voir disparaître l'art des projections fixes. En 1924, année de la mort de Lénine et de la marche sur Rome, du *Manifeste du surréalisme* et de la fondation du Bauhaus, de *La Grève* d'Eisenstein et du *Dernier des hommes* de Murnau, Marissiaux perçoit, confusément, que son combat, qu'il est en train de perdre, aura été celui de la fixité contre le mouvement.



Vers 1900. Épreuve au platine.