

# Photographie et spectralité féminine

Marion Grébert  
*Traverser l'invisible*  
Énigmes figuratives  
de Francesca Woodman  
et Vivian Maier

Strasbourg,  
L'Atelier Contemporain,  
2022, 256 p.

*Traverser l'invisible* est un grand livre sur les fantômes. Au fil d'un essai portant sur les figures de Vivian Maier et de Francesca Woodman – les deux photographes américaines ayant en commun la pratique de l'autoportrait et l'énigme de deux destinées évanescentes – Marion Grébert met le problème de la spectralité au centre de la question de l'image photographique. Elle montre que, loin d'être un simple objet de superstition, la spectralité est intrinsèque à la représentation: le mélange de présence et d'absence, la revenance d'un état du monde ou d'un moment du temps passés ou disparus, sont des caractéristiques particulièrement évidentes de l'image photographique, mais qu'on retrouve dans toutes les images. *L'imgo*, n'est-ce pas, à l'origine, le portrait en cire de l'ancêtre, qu'on exhibe au cours des processions funéraires romaines<sup>1</sup>?

À ces considérations philosophiques, presque ontologiques, quant au statut de l'image, *Traverser l'invisible* ajoute une dimension généalogique, ou historique: en mettant en lumière la place qui a longtemps été assignée aux femmes dans l'histoire des formes de représentation, et en relisant de façon lumineuse le mythe d'Orphée et d'Eurydice, Marion Grébert

1. Les rapports entre fantomatique et spectralité sont abordés dans le numéro spécial de *Critique* «Le grand retour des fantômes» (n° 884-885, janvier-février 2021), et notamment dans la contribution d'Yves Hersant, «Spectres de Derrida (et d'ailleurs)» (p. 5-14).

montre comment l'invisibilité et la disparition féminines ont été inscrites au cœur même de la représentation et de sa poétique. Mais avec la modernité, qui coïncide avec l'avènement des femmes comme sujets politiques désormais visibles, de nombreuses artistes héritent d'une histoire trouble de la figuration féminine, qu'elles reprennent en y intégrant le fait de leur disparition. Mieux, elles le retournent: elles se pensent et se montrent désormais comme *disparaissantes*.

La disparition féminine, inscrite dans l'histoire, finit donc par s'aligner très précisément avec l'essence spectrale de l'image, produisant ainsi les énigmes figuratives que Marion Grébert se propose d'analyser.

## *Eurydice, une seconde fois perdue*

L'histoire des représentations et la mythologie de l'acte créateur ont affublé la place occupée par les femmes des caractéristiques de la disparition, sous des formes diverses. D'abord sous forme d'*invisibilité* (au cœur même de la visibilité), avec la dissolution de la femme singulière par une sexuation hypertrophiée des femmes représentées, puis avec la place sacrée – donc séparée – attribuée aux femmes dans les moments de la génération et du trépas. Mais Marion Grébert montre qu'ensuite l'invisibilité devient véritable disparition, mort effective ou symbolique mais sans cesse rejouée et répétée de la femme aimée dans la poésie lyrique: ce qui compte, dans le lyrisme, ce n'est plus seulement que la femme aimée soit absente, mais qu'elle soit morte – *disparue*.

Comme première forme d'invisibilité, Marion Grébert donne l'exemple des statuettes féminines du Paléolithique. Considérées comme les premières représentations connues de femmes, elles effacent leurs modèles singuliers sous les traits de leur sexualisation: non pas vraiment leur érotisation (puisque'il s'agit davantage d'accentuer les traits saillants de la fertilité), mais plutôt leur sexuation. L'hypertrophie des symboles de la fertilité et de la maternité recouvre littéralement le corps de ces femmes, qui croulent ainsi sous leurs attributs. Marion Grébert insiste à juste titre sur l'absence de traits singuliers et la dissolution des individus au sein du grand groupe anonyme et général du maternel.

Depuis la préhistoire, explique ensuite Marion Grébert, les femmes sont les sujets exclusifs d'une forme d'ellipse qui leur est attachée en raison de leur rôle dans «le spectacle interdit par excellence»: celui de la génération et de la disparition. Il s'agit alors d'une seconde forme, structurelle et anthropologique, d'invisibilité. «Cette ellipse hante les figurations féminines que je conçois comme la compensation visible du spectacle interdit par excellence. Ce spectacle, dans notre culture visuelle gréco-romaine, a à voir avec la conception et la disparition: nous ne sommes pas présents à notre élaboration, nous sommes absents à notre mort» (p. 141). L'ellipse primordiale est essentiellement féminine, trou noir de la naissance que les femmes donnent, trou noir de la mort sur laquelle les femmes veillent<sup>2</sup>. Leur rôle de passeuses explique aussi souvent leur sacralité, qui les honore en même temps qu'elle les tient séparées: «Une longue histoire culturelle nous conforme à regarder les images du féminin comme des images qui ont trait, de près ou de loin, au sacré – c'est-à-dire à un *domaine séparé*» (p. 111).

L'hypothèse majeure de Marion Grébert est cependant que la représentation, à travers son histoire, n'a pas seulement repris l'ellipse, ou l'invisibilité, des femmes dans le partage de la visibilité qu'elle compose ou recompose, mais qu'elle l'a inscrite au cœur même de son origine – faisant de leur invisibilité une disparition. Autrement dit, si cette disparition est historique, elle trouve son origine structurelle dans la mythologie. Le mythe d'Orphée et d'Eurydice fonde le lyrisme tout entier sur la disparition de l'aimée. Aussi longtemps que la disparition d'une femme est à l'origine d'œuvres faites par des hommes, elle est leur crypte, c'est-à-dire qu'elle constitue un fondement, ou un reste caché de toute création, et destiné à le rester. Les femmes, dans la lecture de Marion Grébert, rejouent sans cesse le sort d'Eurydice. L'essai s'ouvre ainsi sur une lumineuse (et inédite) déconstruction de ce mythe. Car il y a comme un oubli, qui se tient au cœur du

2. Marion Grébert cite un fait anthropologique: des Akans d'Afrique de l'Ouest au Brésil du nord-est, en passant par l'Irlande de l'Ouest et la Franche-Comté, est traditionnellement confiée aux femmes la tâche de garder les morts, faisant d'elles comme les passeuses de l'au-delà.

mythe et de ses innombrables interprétations successives: c'est la seconde disparition, définitive, d'Eurydice aux Enfers, qui fonde le chant authentique d'Orphée: «Si je reviens à ce mythe, c'est parce qu'il fonde notre conception du lyrisme, de l'expression à la première personne: c'est après la deuxième mort d'Eurydice qu'Orphée trouve son chant vrai dans le deuil. Nous sommes travaillés par un récit enfoui selon lequel l'acte créateur renferme en ses tréfonds une femme aimée et disparue, renvoyée seule à cet amour et cette disparition dans un anti-monde désolé où elle cesse d'exister» (p. 28).

Le mythe d'Orphée fonderait ainsi la conception classique de la création poétique et artistique sur la mort d'une femme, comme matrice du vrai chant, ou du lyrisme authentique: il faut la disparition d'une femme aimée pour connaître le véritable lyrisme, dont la disparue est le pivot, en lui-même aveugle, ou muet. Car seul celui qui a connu à la fois la brûlure du désir amoureux et le déchirement de la mort peut prétendre chanter l'alpha et l'oméga de ce monde. Et c'est parce que la disparue est une femme que le lyrisme et la poésie se trouvent fondés par des instances masculines – et inversement. Marion Grébert croise ainsi une histoire de la domination genrée dans l'art et une (re) lecture poétique du mythe d'Orphée et d'Eurydice. Ainsi, si l'on veut montrer que la spectralité est une de «[nos] raisons mêmes de faire des images» (p. 115), de représenter, il faut auparavant montrer qu'elle a partie liée avec la disparition d'une femme.

#### *Auctorialité féminine et photographie*

Tout change avec la modernité. Politiquement, comme le rappelle Marion Grébert, celle-ci coïncide avec l'apparition des femmes comme sujets politiques pendant la Révolution française. Esthétiquement, elle est le moment de la démocratisation de l'art – permise notamment par l'invention de la photographie, art démocratique par excellence – et de l'accès de femmes au statut d'autrices.

La trace et l'empreinte me paraissent exprimer le grand principe d'existence des femmes dans l'histoire et pour l'Histoire [...]. Le

déterminisme de leur invisibilité, certes inégal d'une période à l'autre, doit avoir créé chez elles, chez moi, une inquiétude en héritage à laquelle il faut faire face avec pragmatisme : comment ne pas disparaître, nous qui avons eu et continuons d'avoir, en certaines parts du monde, si peu de chances directes de nous survivre à nous-mêmes ? Et peut-être : comment *bien* disparaître ? Que transmettre en sa propre absence ? [...] Nous tenons de nos mères, de nos grands-mères, de leurs mères et de leurs grands-mères, un très vieux savoir aujourd'hui nécessaire à la cité : celui d'un *effacement actif*. C'est grâce à lui que Francesca Woodman et Vivian Maier ont fait œuvre. Et je crois que c'est lui que les figurations féminines ont en commun (p. 120-121).

Cette disparition a été le plus souvent subie, relevant ainsi de déterminations historiques où l'auctorialité est un domaine réservé aux hommes. Mais l'invention de la photographie, technique démocratique, offre un retournement du privilège de l'auctorialité. Marion Grébert montre la grande proximité qui existe entre les origines de la photographie et l'auctorialité féminine : tout se passe comme si un grand nombre de femmes s'emparaient d'un nouveau moyen de production des images, pour n'en être plus seulement les modèles, mais les autrices – et être reconnues comme telles. Seule demeure, alors, la disparition, qui devient un mode approprié de la figuration féminine. Les femmes apparaissent mais, selon Marion Grébert, elles apparaissent précisément en tant que *disparaissantes*.

La modernité – que Marion Grébert fait donc coïncider avec l'invention de la photographie – n'est pas à entendre comme une simple libération, où un motif caché de l'histoire de l'art et du lyrisme apparaîtrait tout d'un coup, comme s'il avait attendu en coulisse son avènement simple à la visibilité. Au contraire, une telle mise en crypte, millénaire, ne peut pas être sans conséquence : le temps l'a inscrite à même la représentation, à même la subjectivité des artistes étudiées par Marion Grébert. À l'époque moderne, la disparition, de latente, doit devenir obvie. De cachée, elle est mise sur la table. Mais elle y est mise en tant que telle, avec sa part spectrale d'absence et de présence, dans la pénombre d'une disparition inscrite sur éprouve gélatino-argentique.

Les œuvres de Francesca Woodman et de Vivian Maier sont tout entières animées de mouvements d'apparitions disparaissantes. Elles participent du retournement moderne

de l'image vers sa crypte féminine, parce qu'elles élèvent la disparition – auparavant simple fait structurel – au rang de thème : avec elles, l'invisible affleure l'image photographique.

Et cela d'abord pour des raisons biographiques. « Si ces femmes se photographient, pourquoi le font-elles ? Et pourquoi le font-elles en secret – alors même qu'elles font tout pour tirer l'attention sur elles ? » (p. 78-79). Vivian Maier, en effet, a pratiqué une photographie ascétique et secrète : elle est morte anonymement à l'hôpital en 2009 et sa révélation au public a été posthume. Ceux qui l'ont connue semblent tous avoir ignoré sa pratique de la photographie, dont elle a elle-même très peu développé les négatifs. Et Francesca Woodman a, par son suicide à l'âge de vingt-deux ans, choisi la voie définitive et précoce de la disparition.

Thématiquement et esthétiquement, ensuite. La grande place qui est attribuée dans leurs œuvres à l'autoportrait (de façon presque exclusive chez Francesca Woodman) cohabite avec une récurrence des procédés d'effacement. « Le flou de mouvement, l'affection de l'intégrité corporelle au moyen de reflets, d'accessoires, de maquillages, la nudité ou les vêtements anachroniques, l'inadéquation entre soi et son environnement direct » (p. 141) constituent des thèmes communs aux photographies de Vivian Maier et de Francesca Woodman. Tout comme celui consistant à se fondre dans leurs environnements : Vivian Maier dans les vitres qui brouillent la limite entre son corps et la ville, ou dans l'anonymat de la foule des passants ; Francesca Woodman à travers des parois de verre<sup>3</sup>, comme absorbée dans les murs par les papiers-peints dont elle se drapait, comme sortant du mur ou y retournant – moderne *genius loci*.

Avec la photographie féminine, la trace devient thème, et l'invisible, apparition. C'est ce que montre Marion Grébert

3. « Les parois de verre [de Francesca Woodman] fonctionnent à la fois comme des écrans et des vitres, ce qui fait d'elles un objet propre (un matériau translucide) et une métaphore (une cloison). La jeune femme s'y montre, ensemble, visible et cachée. La visible invisibilité n'est que le faux-semblant de la révélation d'un secret. La configuration du lieu de l'expression, dans les photographies à cages transparentes, autorise à voir des corps afin de mettre en valeur leur aspiration à n'être plus vus » (p. 48-49).

à travers l'exemple d'une autre photographe. Dans la série *Food for the spirit* (1971), Adrian Piper se photographie pendant un été d'ascèse, enfermée dans son appartement new-yorkais, et alimentée seulement par des jus, par le yoga et par la lecture de Kant. On y voit une mince silhouette, qui, tantôt nue, tantôt vêtue, se détache à peine d'un fond d'une obscurité sans nom. On ne sait pas si elle en sort ou si elle y entre. Dans cette pénombre, Adrian Piper se fait, comme ses ancêtres féminines, une créature de seuils : au seuil de la disparition, et au seuil de l'ombre véritable, sans lumière, limite essentielle de la photographie qu'on nomme sous-exposition.

#### *Fabriques à fantômes*

Adrian Piper appartient donc, elle aussi, à ce cortège de femmes photographes à la tête desquelles Marion Grébert place Vivian Maier et Francesca Woodman. Leurs photographies parviennent à faire affleurer l'effacement à l'image, à faire apparaître le processus de disparition. «La photographie féminine d'autoportrait serait la pratique et la figuration de ce qu'Orphée a cherché à voir en se retournant. Ce serait Eurydice se photographiant aux Enfers» (p. 29).

Il s'agit donc de savoir comment ce qui a perpétuellement disparu, pendant des siècles, peut apparaître et être figuré *en tant que disparaissant*. L'enjeu est en fait de penser une figuration de la disparition. Marion Grébert le montre, l'avènement concomitant de la photographie et de l'auctorialité féminine au XIX<sup>e</sup> siècle provoque le retournement radical de la mise en crypte du sujet féminin au sein de la représentation, par la mise en évidence de celui-ci. Le fait historique d'une relégation des femmes à l'invisibilité (politique et esthétique) rencontre l'essence du médium photographique, qui est une «fabrique à fantôme». En effet, «que signifie cette incroyable coïncidence qui fait naître, en un même siècle, la photographie et l'auctorialité féminine?». À cette question, Marion Grébert répond :

Toutes deux sont des fabriques à fantômes qui vont s'associer et mener une entreprise poétique sans précédent. Car dans la photographie, les corps sont montrés de manière médiatisée, mais directe – à la différence de la peinture où ils sont médiatisés et indirects, et

du théâtre qui les montre de façon immédiate et directe. Cette nouvelle technique de captation emprunte ainsi à la peinture l'absence du corps du fait de sa médiation par l'outil (l'appareil) et au théâtre la présence du corps du fait que celui-ci a été face à l'objectif, là. Elle engendre une figure intouchable et physique, longue tradition de la figuration féminine soudainement retournée, car appropriée par ces femmes mêmes. Elles inventent alors un genre expressif qui leur est propre, en ce XIX<sup>e</sup> siècle et grâce à des millénaires d'images et d'existence invisible : un lyrisme-fantôme (p. 135-136).

Le lyrisme-fantôme de ces photographes finit par mettre en danger l'image elle-même, en la portant face à sa contradiction essentielle : la figuration d'une présence dans son processus de disparition, d'effacement. Car ce qui était le fond de l'image – comme à la fois le fondement qui la porte, et son tréfonds, qui doit rester caché – comment peut-il apparaître sans risquer de se renier lui-même ? La présence disparaissante de ces femmes dans leurs autoportraits photographiques devient l'obvie, le point précis où est remise en jeu la répartition présence/absence, visible/invisible au sein de l'image.

L'interrogation sur la poétique de Vivian Maier et de Francesca Woodman aura ainsi conduit Marion Grébert à exhumer, dans une entreprise devenue généalogique, la condition d'invisibilité des femmes dans l'histoire et l'émergence de la figuration photographique à l'époque moderne. Non seulement elle les exhume, mais elle les lie, comme destinalement, comme *fabriques à fantômes*. Si en effet l'invisibilité des femmes dans l'histoire est une fabrique à fantômes, c'est parce que la mise en crypte de celles-ci à l'intérieur de sociétés marquées par le fait structurel de la domination masculine et leur mise à distance en tant qu'êtres de seuil, ou êtres sacrés (pour le rôle anthropologique, notamment, dans la génération et dans la disparition), en a fait des êtres tantôt simplement séparés, tantôt cachés. En tout cas, des êtres à la présence troublée et troublante pour des hommes installés dans une visibilité sans partage. Pour Marion Grébert, la place des femmes dans l'histoire est une place fantomatique parce qu'elle n'est jamais une présence simple, mais au contraire toujours une présence compliquée par une part d'absence, toujours marquée par l'invisibilité, fût-ce au sein même de la visibilité d'une image.

La figuration photographique est elle aussi une fabrique à fantômes, mais sur un autre mode. Son propre est d'organiser

la revenance de la figure photographiée et en même temps d'acter sa disparition. La présence de la figure sur le cliché atteste de sa présence devant l'objectif: indirectement, elle est là. Indéniablement, pourtant, la figure d'origine n'est plus là, car sa captation photographique est liée à une position face à l'objectif et à un moment dans le temps qui sont à jamais révolus et perdus. L'unicité de l'instant est paradoxalement perdue en même temps qu'elle est dédoublée par l'acte de capture photographique, organisant ainsi une revenance proprement spectrale.

Dans un croisement historique et esthétique mis brillamment en lumière par Marion Grébert, la singularité de l'autoportrait photographique féminin et les énigmes figuratives de Vivian Maier et de Francesca Woodman nous conduisent à remonter les fils d'une invisibilité sociale et politique des femmes, et de la spectralité revenante de l'ontologie photographique. C'est en suivant ces différents fils que l'on peut remonter jusqu'à « [nos] raisons mêmes de faire des images » (p. 115).

Luca POMPIOLI

## Corps-archive, corps sensible, corps critique

Hervé Mazurel  
*Kaspar l'obscur*  
*ou l'Enfant de la nuit*  
*Essai d'histoire abyssale et*  
*d'anthropologie sensible*

Paris, La Découverte,  
 coll. « La Découverte  
 Poche/Sciences humaines et  
 sociales », 2023, 304 p.

Le 26 mai 1828, les habitants de Nuremberg sont saisis de stupeur lorsqu'ils aperçoivent sur la place du Suif presque déserte « un étrange adolescent, bizarrement accoutré », un inconnu « blême, hagard et titubant » qui « paraissait totalement perdu » : Kaspar Hauser (p. 9). Cette apparition ouvre des sensibilités Hervé Mazurel. D'abord enfermé dans une prison pour vagabonds, Kaspar Hauser est ensuite recueilli par le professeur et philosophe Georg Friedrich Daumer qui découvre l'histoire de cet enfant séquestré et attaché quinze années durant dans un lieu étroit et obscur et qui n'a donc jamais connu « la succession des phases de socialisation que suppose traditionnellement l'éducation d'un enfant » (p. 15). Voilà donc un cas extrême qui se présente à la société nurembergeoise, mais plus généralement à l'Europe tout entière qui s'y intéresse « car aucun des partages qui nous sont si évidents, ne faisait sens à ses yeux. [...] Il ne faisait pas la différence ni ne hiérarchisait à ses débuts entre le jour et la nuit, le rêve et la veille, le matériel et l'immatériel, l'animé et l'inanimé, l'homme et l'animal, la nature et la culture, le masculin et le féminin... » (p. 221). Cinq ans durant, jusqu'à sa mort en décembre 1833, grâce à ses deux précepteurs, Daumer, puis le juriste Anselm von Feuerbach, il apprit avec une remarquable rapidité les partages, les normes, les dispositions collectives, les seuils de tolérance et le vocabulaire de son milieu d'accueil.