

VERTIGE DE L'ESSAI DANS LES AUTO PORTRAITS CHRISTIQUES DE FRED HOLLAND DAY

MARIE CORDIÉ LEVY
LARCA, Université de Paris 7

De la réception de l'œuvre de F. H. Day

1. C'est souvent avec un sentiment d'incompréhension que l'on regarde les autoportraits de Fred Holland Day crucifié. Ils dérangent encore aujourd'hui, et les livres qui lui sont consacrés restent sur les étagères des librairies américaines, comme *Suffering the Ideal* qui reprend le lettrage néogothique et le format immense et majestueux des livres d'Art que Day éditait avec Copeland à compte d'auteur. Les encyclopédies de la photographie américaine ne s'attardent pas sur son œuvre. Naomi Rosenblum dit :

Lorsqu'il réalisa sa série de tableaux religieux, Day n'hésita pas à incarner lui même le Christ; le critique Charles Caffin ne vit là qu'une entorse au bon goût, et la preuve de son inqualifiable stupidité¹.

2. En enfermant Day dans la catégorie des photographes à éviter, Naomi Rosenblum le stigmatise, à l'égal des critiques de cette fin du XIX^{ème} siècle, qui l'accusaient d'être « decadent, decorative, eccentric, purely Greek, pagan, Christian, sentimental² ». Beaumont Newhall, également auteur d'une histoire de la photographie, tout en reconnaissant son charisme, considère que le pictorialisme représenté par Day n'atteignit jamais la vigueur de la photographie pure qui lui succéda et déclare :

The most curious of the photographers identified with the new pictorial movement in America was Fred Holland Day, of Boston. He outraged critics by reenacting for the camera, on a hill outside Boston in the summer of 1898, the Passion of Our Lord, with himself as Jesus Christ³.

1 N. Rosenblum, *Une histoire mondiale de la photographie*, 303.

2 J. Crump, *Suffering the Ideal*, 7.

3 B. Newhall, *The History of Photography*, 158.

3. Doit-on suivre ces historiens dans ce rejet d'un artiste — terme qu'aucun d'eux n'utilise à son égard — qui se réclamait du Titien, de Caravage, de Whistler, d'Holbein, de Michel-Ange et des préraphaélites, dont il tissait les influences multiples pour créer une oeuvre à part entière ? Peut-on passer sous silence un éditeur qui, se réclamant de Shelley, Keats, Wilde, publiait les oeuvres des meilleurs de ses contemporains, et s'entourait, afin de mieux les promouvoir, des photographes les plus éminents de son époque : Gertrude Käsebier, Clarence White, Edward Steichen, Frank Eugene ? N'enterre-t-on pas une deuxième fois ce travail monumental de liberté et de provocation comme l'Angleterre le fit avec Wilde, ami de Day ?
4. Nous nous proposons de revenir dans un premier temps sur les origines de l'autoportrait christique en peinture afin d'analyser les positionnements moraux et ontologiques qui s'y déploient. Puis nous passerons à l'analyse des autoportraits de Fred Holland Day en utilisant la technique de la micro-analyse tactile inspirée de Carlo Ginsburg en histoire et d'Aloï Riegl en histoire de l'art et proche de l'objectivation participante de Bronislaw Malinowski. Il s'agira de procéder à une lecture de la photographie en partant d'elle-même, de rechercher les enjeux même inconscients qu'elle développe, et d'établir des correspondances étroites avec la production de l'époque. Nous verrons alors dans quel sens Fred Holland Day, alors un des membres du pictorialisme américain les plus en vue, organisateur de l'exposition du Linked Ring à la Royal Photographic Society de Londres en 1900, développait sa pratique. Nous nous attacherons enfin à montrer comment il utilisa ses autoportraits lors d'expositions aux Etats-Unis et comment ceux-ci contribuèrent à magnifier sa recherche esthétique, sa spiritualité moderne engagée, sa lutte contre la censure et pour une expression photographique libre.

De l'autoportrait christique

5. La volonté de se représenter en Christ n'est pas née avec Day. Le premier autoportrait en Christ intitulé *L'Autoportrait à la pelisse*, est peint par Dürer en 1500 (la date choisie par l'artiste ne correspond pas au moment exact où le tableau a été réalisé). Contrairement à l'autoportrait latéral de la Renaissance italienne, il s'impose par sa frontalité. Aucune autre présence que celle de l'artiste, qui par humilité, reprend la pose et les éléments vestimentaires traditionnels du Christ iconique. L'autoportrait de Dürer peut être vu comme une prise de décision de se donner à voir, se mettre en lumière, se révéler dans sa vérité mais ce don reste dans les limites très précises de modestie, de

respect et d'allégeance. L'artiste sort de l'obscurité pour remercier Dieu de son existence, là où Michel-Ange en Saint Barthélemy dans la Chapelle Sixtine (1536-1541) ou le Caravage en Goliath dans *David tenant la tête de Goliath* (1610) en soulignaient le côté violemment blasphématoire. Reprenant la représentation de face à mi-corps et le regard frontal des icônes que l'on sortait des églises pour les placer en tête de cortèges religieux afin de mieux impressionner les fidèles et leur indiquer le chemin de Dieu, Dürer s'en écarte délibérément, en plaçant de part et d'autre de son portrait sur le fond uni — symbole d'éternité pour Bourdieu⁴ — la date de la création, d'une part et de l'autre sa signature sous forme de monogramme: « moi Albert Dürer de Nuremberg, me suis représenté à l'aide de couleurs appropriées à l'âge de 8 ans⁵ ». En datant son portrait, il dévie l'éternité vers le temps présent, en posant sa signature, il pose et revendique son identité de peintre et de créateur à l'égal de celle de Dieu. Toutefois, en faisant le choix de couleurs atténuées pour souligner son humanité, il souligne que sa volonté d'indépendance et de liberté n'est pas profanatoire, comme le note Andreas Beyer. Le geste soumis du peintre, qui tient sa pelisse fermée afin de cacher sa nudité, tel Adam chassé du paradis terrestre, montre qu'il accepte le destin mortel auquel Dieu l'a condamné.

6. Cet autoportrait de Dürer est loin de la série *The Crucifixion* et des 250 négatifs faits par Day. Pourtant comme Dürer, qui se serait fait pousser les cheveux pour se représenter⁶, Day s'est livré à de longs préparatifs avant de se représenter en crucifié : il a jeûné pour retrouver une maigreur christique, a fait venir de Palestine le tissu adéquat pour se couvrir les reins, et d'Europe les costumes les plus proches historiquement, non qu'il recherchât une ressemblance exacte mais plutôt parce qu'il souhaitait se rapprocher, dans sa théâtralisation même, de l'expérience christique. Contrairement à Dürer, il n'a pas intitulé son oeuvre, *Autoportrait en Christ* mais : *Crucifixion, The Seven words of Christ, The Entombment* et *Resurrection from the Tomb*, comme s'il entrait directement en métaphore et annihilait son être intime. C'est ainsi un autoportrait délégué auquel nous avons affaire. Day ne s'est pas représenté à mi-corps, vêtu d'une pelisse, mais abandonné nu, cloué à la croix, les yeux à demi fermés. Il n'est plus Fred Holland Day en Christ, il est le Christ. A la place du geste mesuré et discret de Dürer, qui marque dans le choix des couleurs même et la présence de sa signature, l'existence d'une distance réflexive et d'une conscience de soi comme artiste, le spectateur entre avec Day dans le règne de la nudité, du vertige de la passion et des

4 P. Bourdieu (*Les Règles de l'art*, 112) explique: «Dans le langage de toutes les esthétiques, la frontalité signifie l'éternel, par opposition à la profondeur par où se réintroduit la temporalité, et le plan exprime l'être ou l'essence, bref l'intemporel.»

5 « Albertus Durerus Noricus/ ipsum me propriis sic effin/ gebam coloribus aetatis/ anno XXVIII ».

6 A. Bayer, *L'Art du portrait*, 107.

extrêmes qui évoque les grandes œuvres romantiques à la “Kubla Khan” où l'imaginaire régnait en maître : « To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life⁷. »

Nudité et censure

7. Ce choix de la nudité, un autre photographe bostonien Albert Sands Southworth l'avait fait près d'un demi-siècle avant lui. Day connaissait le portrait de Southworth et dut être touché par l'expressivité de sa passion, mais la source de son travail sur la nudité doit plutôt être recherchée chez les artistes antiques comme Praxitèle, ou de la Renaissance, comme Titien :

We must then admit no question regarding the righteousness or legitimacy of the undraped figure in Art in this year of grace any more than it was admitted by Praxiteles and Titian in earlier times⁸.

8. Un autre artiste américain de renom, Thomas Eakins, utilisa la photographie de nu pour ses cours de dessin à l'académie de Pennsylvanie. Faisant poser ses élèves volontaires et posant lui-même nu devant l'objectif, il se servait de ces photos pour ses cours de nus que ses élèves suivaient au même titre que les cours d'anatomie. Voici ce qu'il en disait :

Des photographies des personnages nus, masculins et féminins, dans différentes positions, sous différents éclairages, voilà qui nous ferait avancer, à condition de trouver une école d'art qui aille jusqu'au bout et demande l'établissement d'une grille comme celle-ci : une photographie pour chaque tempérament masculin et féminin ; une pour chaque âge, depuis la très petite enfance jusqu'à la vieillesse, de dix ans en dix ans ; une pour chaque occupation; une pour chaque type d'éclairage — de face, de dos depuis la gauche, depuis la droite, de faible intensité, et en pleine lumière; et une pour chaque position du personnage...⁹

9. Pour son tableau également intitulé *La Crucifixion*, Eakins emmena son élève John Laurie Wallace dans la campagne du New Jersey, érigea une croix, l'y sangla, lui posa une couronne d'épines sur la tête avant de le photographeur pour réaliser sa peinture¹⁰.

7 W. Pater, *Suffering the Ideal*, 12.

8 *Ibid*, 15.

9 T. Eakins, *Un réaliste américain*, 89.

10 *Ibid.*, 83.

De *The Seven Last Words of Christ*



Ill. 1 : F. H. Day, *The Seven Last Words of Christ*, 1898

10. Les sept portraits¹¹ de *The Seven Last Words of Christ* montrent le visage agonisant de Day/Christ se tournant vers le haut, tête basculée en arrière, en légère contre-plongée au début, puis pris de gauche, de droite, yeux clos, puis bouche légèrement ouverte, puis tête retombée, avant d'exhaler son dernier soupir. Chaque portrait est séparé de minces colonnes dorées aux feuilles d'acanthe, l'ensemble est encadré de deux pilastres plus imposants. Une frise dorée court en haut et en bas du tableau qu'on peut désormais nommer ainsi. Le cadre doré sophistiqué aux motifs grecs sacralise la série des sept derniers mots du Christ inscrits en lettres néo-gothiques :

Father forgive them they know not what they do + to day thou shalt be with me in paradise + woman behold thy son, thy son mother + my god, my god why hast thou forsaken me + I thirst + into thy hands I commend my spirit + it is finished.

11. Chaque phrase est séparée de la suivante par une croix grecque, chaque mot du suivant par un point, soulignant la souffrance et l'hésitation du phrasé. Les photos ne sont pas contrastées, elles sont d'une grande douceur de rendu, d'un gris évoquant l'usage du graphite. Seuls se détachent les cheveux, la couronne d'épine et la barbe. La composition est basée sur une correspondance subtile entre chaque phrase et chaque nouvelle position de la tête noyée dans le halo blanc de l'abandon. Le regard du spectateur est attiré vers les changements de l'expression de la bouche et des yeux par la surexposition de l'arrière-plan. Le dernier portrait, repris dans une autre photo intitulée, *it is finished* est à moitié hors-cadre, comme si la mort n'était que cela, une mise hors du cadre. Nous pourrions

¹¹ Les autoportraits de Fred Holland Day peuvent être consultés sur le site de la bibliothèque du Congrès de Washington ou dans la monographie intitulée *Fred Holland Day, Suffering the Ideal*.

parler de séquence. Or pour Rembrandt : « C'est la lumière qui engendre les personnages rythmiques. » Ici la lumière de l'arrière plan inscrit *The Seven Last Words of Christ* dans un rythme narratologique sous tendu par le texte, orchestré par les mots et les soupirs et forme une séquence d'une temporalité mesurée, sacralisée par la mise en scène néo-gothique.

12. Eadweard Muybridge fit aussi onze ans plus tôt un autoportrait séquentiel où il figure nu en pied et de profil, en train de marcher sur une planche qui monte et descend. Le collotype rassemble une cinquantaine de photos mises à la suite les unes des autres. Bien que répertoriée par le National Portrait Museum comme autoportrait, cette photo n'est pas désignée par Muybridge comme tel et est donc à considérer comme un autoportrait délégué. Le titre *Animal Locomotion* oriente la lecture du document uniquement vers son acception scientifique. Si Muybridge, connu pour sa recherche sur la motricité, a libéré l'expression de la nudité, il ne l'a fait que sous couvert de la science. De même si le nom « F. H. Day » avait figuré sous le portrait du Christ, l'oeuvre aurait pu être interprétée comme blasphématoire. Dans un cas comme dans l'autre, on peut constater que la notion d'autoportrait comme conscience de soi n'est pas reconnue comme telle, puisque les deux photographes s'effacent devant l'intentionnalité de l'image qu'ils ont prise, qu'elle soit religieuse ou scientifique.

13. Day, qui rejetait l'influence destructrice de la photographie scientifique telle que la pratiquait Muybridge, porte ici le portrait pictorialiste vers son expression la plus lyrique sans pour autant sombrer dans le maniérisme, comme le dit Sadakichi Hartmann. C'est un visage dont l'expressivité classique rappelle le Laocoon¹² en particulier en ce qui concerne la couronne, les cheveux, la barbe, le mouvement d'abandon, la plainte angoissée. Mais le lyrisme pathétique de Day s'élève de la juxtaposition des images et de la répétition de l'expression de cette souffrance, là où celui du Laocoon s'exprimait dans l'expression tourmentée du corps. Day permet ainsi au fil incandescent de son émotion de faire accéder son oeuvre au royaume de l'art au même titre que la Piéta de Michel Ange, ou de la mise au tombeau de Caravage. C'est d'ailleurs au nom de l'art qu'il s'exprime :

And if it chance that the picture is beautiful, by what name shall we call it? Shall we say that is not a

12 J. J. Winckelmann explique : « L'expression de Laocoon, le père, est très belle. Il semble avoir été représenté retenant ou reprenant sous souffle et cherchant en même temps à se dégager du serpent [...] On a l'impression que ces cheveux ont été ceints d'une couronne de laurier. Ils possèdent, comme la barbe, un beau mouvement, comparable à celui que l'on trouve dans l'Apollon. Ils sont, en partant du front, peignés vers le haut, comme cela se pratiquait dans l'Antiquité lorsque l'on représentait Jupiter, Neptune, Esculape et Alexandre. [...] La bouche est certes ouverte, mais d'une manière qui exprime la plainte angoissée et la douleur plutôt qu'un cri puissant. C'est là une expression fort naturelle et raisonnable car une douleur intense ne permet pas d'ouvrir grand la bouche, dans la mesure où elle tend les nerfs et les tendons. » (*De la description*, 164)

work of art, because our vocabulary calls it a photograph¹³?

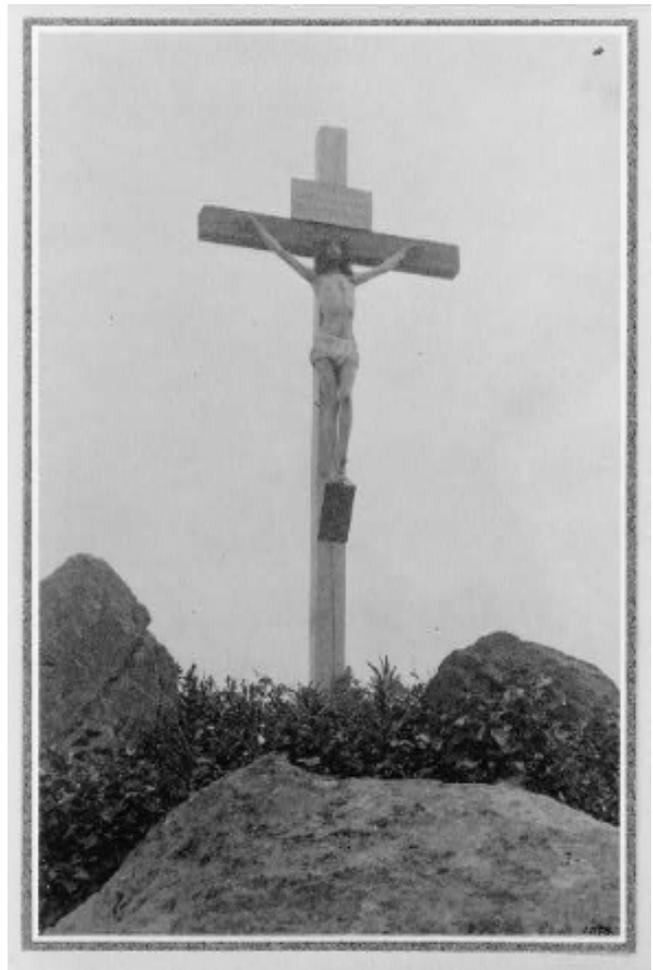
14. L'exposition de ce « tableau » remporta un certain succès à Philadelphie et Day reprit l'idée de photos séquentielles pour ses séries sur Orphée, Pan et Saint Sébastien autour des années 1906-1907.

De *The Crucifixion*

15. Ce travail cinématographique monumental, qui dura trois ans (1895-98) s'explique selon Pam Roberts, par la visite qu'il fit à Oberammergau en Bavière où les habitants mettaient eux-mêmes en scène la passion du Christ. Michel Beaujour dans *Miroir d'encre, rhétorique de l'autoportrait*, commente ainsi ce phénomène :

A la Renaissance, du moins chez les chrétiens militants, qu'ils soient Romains ou Réformés, la bonne imagination doit toujours tendre à l'imitation de Jésus-Christ. Ainsi Luther raconte-t-il sa convocation devant la diète de Worms en termes empruntés à la Passion du Christ. Les premiers luthériens transformaient leur vie en une pièce de la Passion, où chacun s'imaginait dans le rôle de Jésus :

Luther dut donc réprimander certains de ses disciples qui dans leur désir de faire de leur vie un chemin de la croix, s'imposaient d'excessives mortifications. Mais ces pieux « excès » eux-mêmes révèlent combien il est aisé de glisser vers des fantasmes moins « édifiants » : cela se



Ill. 2 : F. H. Day, *The Crucifixion*, 1898

13 F. H. Day, *Is Photography an Art?*, 11-12.

produira peut être dans les équivoques érotiques de la dévotion baroque¹⁴.

16. Pour ces crucifixions, Day n'a pas fait figurer de nuages à l'arrière-plan, seuls apparaissent la colline herbeuse, les rochers et le ciel d'une blancheur ordinaire. Ce manque de mise en scène lui sera d'ailleurs reproché par les critiques londoniens qui, bien qu'habitueés à accuser le pictorialisme d'annihiler le détail pour la recherche de l'effet, jugèrent le travail de Day trop « réaliste ». En effet, la distance que Day a choisi d'établir entre l'appareil et la croix est suffisamment grande, le ciel suffisamment vide, la colline suffisamment floue, son corps suffisamment petit, pour que ne soit saisie que l'épure de sa solitude. Le choix de Day pourrait s'expliquer par les caractéristiques du médium tel qu'il le définit — « An art modest, noiseless, but stammering the first words of an unknown language¹⁵. », dont Barthes plus tard soulignera de nouveau la spécificité : « C'est la photographie sans art qui révèle l'essence de la photographie, le reste n'est que divertissement et décoration. C'est l'amateur [...] qui se tient au plus près du noème de la Photographie¹⁶. »
17. Renonçant à créer une mise en scène de l'horreur lyrique, il replonge la crucifixion dans la banalité de sa quotidienneté avec des soldats placés dans l'horizontalité de la photographie comme témoins, tout en montrant l'action sur le corps de forces invisibles et en cherchant à cerner le moment non représentatif et pathique de la sensation.
18. Contrairement à *The Seven Last Words of Christ*, c'est son corps entier que Day présente ici. Si nous nous référons à la statuaire christique, nous pouvons remarquer qu'il n'y a pas de torsion baroque ni de sentiment de poids du corps, comme dans la *Crucifixion de Michel-Ange* (London British Museum). Dans un article intitulé « Le Regard des statues », Jean Starobinski évoque à propos d'une statue de Vénus « la mise en position supérieure » comme « principe d'exaltation ». Ainsi ici, la mise en position supérieure, dans la moitié haute de la photo, nous amène à penser qu'il y a bien ce principe d'exaltation, « ce point sacré de la scène ». Par la suite, à propos du tableau de Titien *Bacchus et Ariane*, Starobinski parle du dernier stade de l'amour : « l'amour divin, trop violent pour ne pas entraîner la jeune femme dans la mort et l'élever jusqu'au ciel où l'attend sa couronne¹⁷ ». Le rapprochement avec l'expression de Day peut se faire puisqu'il y a ici aussi

14 M. Beaujour, *Miroir d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, 60. « Exercices et méditation, dans la mesure où ils tentent de sublimer l'imagination et la persuasion rhétoriques sont des jeux dangereux. Entre le culte du crucifié et le culte du moi, entre memoria christi et memoria sui, ne s'élève aucun autre garde fou que la grâce et une vigilante volonté : le modèle discursif rhétorique qui met en oeuvre les passions, les images, l'allocation persuasive et le charme insinuant des tropes, se laisse aisément investir par les diverses instances de la libido. »

15 F. H. Day, *Is Photography an Art?*

16 R. Barthes, *La Chambre claire*, 154.

17 J. Starobinski, « Le Regard des Statues », 58.

présence de la même violence. En effet, son visage sur la croix se tourne successivement vers le haut, comme un appel, avant de retomber anéanti. D'autre part, aucun des Christ de Day ne regarde le spectateur de face. Day a les yeux clos, « marque de divine absence », et ce regard détourné dont parle Starobinski pour Vénus. Le Christ de Day reste, comme Vénus, l'emblème même de ce don d'amour et la crucifixion une masculinisation de l'extase.

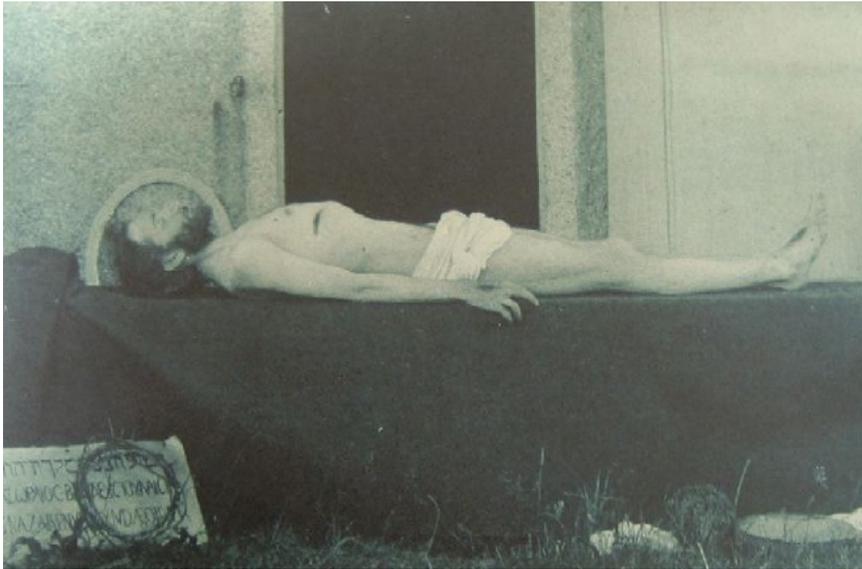
19. Si *The Seven Last Words of Christ* s'inscrivent dans une temporalité mesurée, chaque figure des crucifixions est une séquence mouvante, comme le remarque Deleuze à propos des crucifixions de Bacon¹⁸. Il n'y a plus là de sensations de différents ordres mais différents ordres d'une même sensation. Le sensationnel est éliminé, seul subsiste l'affect, et la réalité du corps, ses contractures, ses paralysies. Avec ces 250 clichés, Day fait émerger une figure nue multi-sensible, recréant autour d'elle la puissance d'une vision rythmée par une temporalité hystérique. Il quitte le temps de la narration pour retrouver celui du spasme, extrait la figure de sa fonction narrative pour créer une figure christique en soi, aidé en cela par la photographie qui par son régime de valeur noir et blanc élève à l'abstraction. Ce temps spasmodique est le fruit de l'étreinte de deux sensations contraires : la sensation présente de Day comme Christ, la sensation passée du Christ comme la pense Day. Cette sensation de Day comme Christ est érotisée par la subtilité de la mise en scène, dans les vêtements qu'il a choisi de retirer, créant ainsi comme le dit un critique : cet « extatic expression tinged with eroticism and sexual abandonment¹⁹ ». Les équivoques érotiques que soulignait Beaujour, se retrouve ainsi dans le hors champ de la préparation à la mise en scène. En étreignant ces deux sensations, (celle de Day comme Christ, celle passée du Christ comme la pense Day), le photographe donne au cliché la force d'un questionnement sans réponse, et iconise cette tension non résolue où se trouve réuni ce que le temps a séparé.

De *The Entombment*

18 G. Deleuze, *Bacon : logique de la sensation*.

19 S. Hartman, *Fred Holland Day*, 188.

20.



Ill. 3 : F. H. Day, *The Entombment*, 1898

Dans *The Entombment*, Day prolonge son projet séquentiel. Au chevet du Christ/Day, on aperçoit par terre le panneau portant son accusation en hébreu et en grec. Ce cliché est une version photographique d'un tableau de Hans Holbein, *The Body of the Dead Christ in the Tomb*, pour lequel le peintre avait pris pour modèle un noyé du Rhin afin de rendre l'état de décomposition du cadavre. Contrairement aux nombreuses mises au tombeau où figurent habituellement Nicomède, Marie Madeleine, et Marie, ne figure ici aucun de ces personnages. Le corps est allongé seul, sans présence féminine ou humaine. Day ne fera pas de Piéta.

21. Seul en arrière-plan, le cadre vertical d'une porte donnant sur le noir forme avec le linge noir sur lequel il est allongé une croix subliminale. On voit sur sa poitrine, la marque de la blessure faite par la lance du soldat romain. Par terre à droite, quelques tissus jonchent le sol, et à gauche sa couronne d'épines a été posée contre le panneau. Aucun de ces détails triviaux n'apparaissent chez Holbein, qui n'a représenté que le corps du Christ posé sur un drap blanc. Ces éléments apportent dans l'image même, au contraire de l'image démultipliée de la crucifixion, un principe narratif : l'histoire est terminée, on a soigneusement posé à terre les outils de la mise à mort. La banalité de la mise en scène, la porte ouverte, l'herbe, les tissus qui traînent dénoncent un monde moderne, pragmatique et déshumanisé.

De Resurrection from the Tomb

22. Les deux dernières photos de *Resurrection from the Tomb* montrant Day debout, vêtu d'une



Ill. 4 : F. H. Day, *Resurrection from the Tomb*, 1898

toge blanche devant la porte ouverte de son tombeau, le visage baissé et saluant de la main droite, clôturent la narration du chemin de croix par une métaphore sur la photographie. Bien que référencées par la bibliothèque du Congrès, elles n'ont apparemment que fort peu été exposées par Day qui pourtant semble reprendre vie par l'acte photographique. Cette résurrection serait ainsi une mise en abyme de sa pratique. La photographie symbolisée ici par la tombe avec sa porte ouverte — l'objectif — permet de passer au stade symbolique de son immanence. Cette tombe, qui ressemble plus à un garage, ou à un abri, nous ramène une fois de plus au trivial de cet *arte povera*, que Day appelle « modest ». Pourtant c'est le sacré présent par la toge blanche, que Day tend à l'éternité tout comme les mots vibrants de Walt Whitman qui pour imaginer la littérature américaine à venir parlait de ses nouvelles valeurs : « strong-fibred joyousness, sense of health al fresco, limitless faith in God, reverence, absence of persiflage²⁰ ».

Des installations pour les expositions

20 « A strong-fibred joyousness and faith, and the sense of health al fresco, may well enter into the preparation of future noble American authorship. Part of the test of a great literatus shall be the absence in him of the idea of the covert, the lurid, the maleficent, the devil, the grim estimates inherited from the Puritans, hell, natural depravity, and the like. The great literatus will be known, among the rest, by his cheerful simplicity, his adherence to natural standards, his limitless faith in God, his reverence, and by the absence in him of doubt, ennui, burlesque, persiflage, or any strained and temporary fashion. » (W. Whitman, « A National Literature »)

23. Ne voir dans cette série qu'un chemin de croix pictorialiste serait enfermer Day dans une religiosité excessive. Car c'est grâce à elle que Day va s'opposer aux croyances puritaines de son époque en plaçant ses oeuvres en éléments de décor dans d'autres photographies pour en modifier le sens premier ou au sein d'installations pour en dévier la narration.
24. Cette déstabilisation et ce déplacement du sens sera repris dans la mise en scène de la photographie intitulée *The Vigil* (1899). *La Crucifixion* y apparaît de biais, à moitié tronquée en vis-à-vis d'un cierge phallique entourant le portrait du jeune homme, le vigile, qui présente une épée en équilibre, symbole de respect et de justice. L'érotisme du cierge et la spiritualité de la crucifixion se répondent à l'arrière plan, formant les éléments porteurs d'une mise en scène symboliste, dirigeant la lecture de l'œuvre vers la recherche d'une harmonie intérieure.
25. Dans l'installation de l'exposition de Philadelphie, Day reprend la temporalité rythmée des *The Seven Last Words of Christ* en utilisant de nouveau l'idée d'un chemin de croix moderne. Tout d'abord, *La Crucifixion* figure à l'extrême droite de l'immense ligne horizontale composée de sept photographies, juste après la photographie intitulée *The Lacquer Boy*, soulignant la proximité troublante de la beauté juvénile, des paradis artificiels opiacés et de la souffrance. De plus, à droite en haut, un des portraits rappelant *The Seven Last Words of Christ* figure également en vis à vis d'une photographie de femme. On remarque également que *The Entombment* est placé juste en dessous de la plus haute *Beauty is Truth, Truth Beauty* de 1896, dont le titre est inspiré du poème de Keats²¹. Ces trois photographies christiques viennent ainsi ponctuer la narration de l'installation elle-même en forme de croix, insufflant une spiritualité à l'ensemble.
26. En plaçant la photographie de *The Entombment* sous la variation visuelle de l'hymne néo-païen à la beauté éternelle de la jeunesse que chantait Symonds ou Wickelmann²², le photographe redouble le couple Lacquer Boy/crucifixion. L'idée que le portrait de la jouissance hédoniste ne peut se concevoir sans son mortel contrepoint inscrit l'installation dans la pratique des *vanitas*. Elle est renforcée par la ligne septentrionale du regard qui parcourt l'installation, revient en arrière, tourne autour des œuvres au grès des jeux d'ombre et de lumière qui éclaire les corps comme des apparitions, et laisse dans l'ombre les entre-deux des cadres néo-gothiques (en semi-oval, à l'image des voûtes) donnant la profondeur d'un au-delà. Lors de l'exposition de Londres de 1900 qu'il

21 J. Keats, « Ode on a Grecian Urn », v. 49-50 « 'Beauty is truth, truth beauty,'—that is all / Ye know on earth, and all ye need to know. »

22 J. A. Symond explique : « The Genius of Greece appears before us...The pride and strength of adolescence are his audacity and endurance, swift passions and exquisite sensibilities, the alternations of sublime repose and boyish noise, grace pliancy, and stubbornness and power, love of all fair things and splendors of the world, the frank enjoyment of the open air, free merriment, and melancholy well beloved. » (*Studies of the Greek Poets*, 136)

organisa avec ses pairs, *The New School of American Photography*, ce n'est plus *Ethiopian Chief* qui est l'œuvre centrale mais *Ebony*. C'est à côté d'elle qu'il installa la crucifixion, soulignant l'incapacité des hommes à aimer l'autre (ici l'homme noir), actualisant le message christique en retournant le tourment subi par un plaidoyer.

27. Rappelons que jusqu'en 1895, rien ne laissait présager un retour aux idées homophobes. Jusqu'au procès de Wilde, dont le retentissement aux Etats-Unis réactiva les passions les plus procédurières de la bonne conscience, rien ne laissait supposer ce basculement. Tout laissait penser qu'était respectée l'idée que la Grèce était devenue un phare dans l'histoire de l'art par son amour du corps en liberté, et que l'amour uranien prôné par Edward Carpenter allait perdurer. Platon était considéré comme un précurseur du Christ. Day avait rencontré Wilde en 1882, et entrepris de publier deux de ses livres, *Salomé* et *The Sphinx*. Les symbolistes français, les décadents anglais autour de Pater, les grécophiles allemands autour de Winckelmann n'avaient comme unique désir que la recherche de la beauté transcendante. Day avait fait son premier portrait masculin dénudé dans les années 1890 et son refuge, *Little Good Harbour*, portait son nom à juste titre. En traînant Wilde devant un jury, la société victorienne sonna le glas des esprits les plus ouverts. Wilde de son côté ne disait-il pas : « I see a far more intimate and immediate connection between the true life of Christ and the true life of the artist²³. »? Comme Eakins, également condamné à se retirer de son poste de professeur pour ces mêmes raisons, Day persista à dire l'importance de la nudité dans son approche artistique. Ce retour de la censure pourrait avoir entraîné la démultiplication des crucifixions. En se représentant en Christ, Day qui disait « There will always be narrow minds to question the rights of portraying sacred subjects in any medium²⁴ », réinvestit l'image christique et la déstabilisa et la modernisa.

F. H. Day en héritage

28. En 1904, le feu détruisit son studio, et c'est en 1922, à la suite de la mort de sa mère, que Day décida de se retirer du monde et de la photographie, abandonnant les identités multiples dans lesquelles il s'était projeté, magicien, (*Black Magician*) cheik (*African Sheik*) ou Christ. Toutefois, plusieurs innovations photographiques de Day ont été depuis réutilisées par d'autres photographes. L'idée d'autoportrait sériel au dernier souffle de *The Seven Last Words of Christ* sera reprise par

23 O. Wilde, *De Profundis*, 67.

24 F. H. Day, « Is Photographyan Art? », 7.

Kertesz qui posera vivant en arrière plan d'une série de masques mortuaires de lui même posé sur la cheminée. La création d'un parcours photographique sera plus tard repris par Claude Cahun et plus récemment Jeff Wall, ou Boltanski. Sa recherche méthodique de l'expression statuaire du nu en photographie reste inégalée. Comme avec Anne Brigman, Anne Köninger et Imogen Cunningham et Diane Arbus, il est un des rares à avoir utilisé sa propre nudité dans un autoportrait et un des rares hommes à l'avoir fait avec Albert Sands Southworth en 1848 et George Platt Lynes en 1927. A partir du XX^{ème} siècle, la nudité n'apparaîtra souvent que comme une présence latérale féminine de l'autoportrait, comme chez Emery Reves ou une distorsion troublante comme chez A. Kertesz, Biro, et il faudra attendre Mapplethorpe pour renouer avec ce fil enfoui.

29. Mais le fait qu'il n'ait jamais reconnu ses crucifixions comme autoportraits dans leur réflexivité, continuant de dire de ses photographies « Look, It Is I²⁵ » en ont fait le chant du cygne du pictorialisme. Incapable de se détacher de la représentation christique, ni d'établir une distance non fusionnelle de son sujet, par le terme autoportrait ou par une signature, de respecter l'existence du regard du spectateur, il laissa le champ libre à une photographie où l'œuvre apparaîtra séparée de l'auteur. La photographie deviendra alors un jeu de miroir dont l'enjeu sera un art consistant en une réflexion sur la vérité du regard du photographe et sa praxis, « un art tendu vers l'épiphanie de sa vérité ontologique » comme le dit Clément Greenberg²⁶, pour lesquelles les conventions non essentielles à la viabilité du médium seront rejetées aussitôt reconnues. En évinçant Day du pouvoir à la tête de la photographie américaine, Alfred Stieglitz cassa le sentiment de saturation d'une démultiplication égotiste fusionnelle, le baroque des installations septentrionales, l'imaginaire débridé pour le remplacer par le lien profond d'une réalité plus authentique et plus cadrée propre à replacer l'individu au centre de sa liberté même.

Œuvres citées

Ouvrages

BARTHES, ROLAND. *La Chambre claire*. Cahiers du cinéma. Paris : Gallimard/Seuil, 1980.

BAYER, ANDREAS. *L'Art du portrait*. Paris : Citadelles et Mazenod, 2003.

25 F. Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, 256.

26 C. Greenberg, *Art et culture*.

- BEAUJOUR, MICHEL. *Miroir d'encre : rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Seuil, 1980.
- BONNEFOY, YVES. *Le Temps et l'intemporel dans la peinture du quattrocento*. Paris : Mercure de France, 1958.
- BOURDIEU, PIERRE. *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Points. Paris : Seuil, 1992.
- BRUNET, FRANCOIS. *La Naissance de l'idée de photographie*. Paris : PUF, 2000.
- CORDIÉ LEVY, MARIE. *Autoportraits de photographes*. Photopoché. Arles : Actes Sud, 2009.
- CORDIÉ LEVY, MARIE. *Autoritratti*. Photonote. Arles : Contrasto, 2009.
- DAY, FRED HOLLAND. « Is Photography an Art? ». Manuscrit non publié. (c.1900). F. H. Day collection, Norwood Historical Society. Norwood, Mass. (Disponible en microfilm aux Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.)
- DAY, FRED HOLLAND. « Photography Applied to the Undraped Figure ». *American Annual of Photography* XI (1898). 186, 187.
- DAY, FRED HOLLAND. *Suffering the Ideal*. Avec un essai de JAMES CRUMP. Santa Fe, NM : Twin Palms, 1995.
- DELEUZE, GILLES. *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002.
- GREENBERG, CLÉMENT. *Art et Culture : essais critiques*. Paris : Macula, 1988.
- HARTMAN, SADAKICHI. *Fred Holland Day: A Decorative Photographer*. Berkeley : University of California Press, 1978.
- KEATS, JOHN. *The Complete Poems*. Penguin English Poets. Harmondsworth : Penguin, 1973.
- NEWHALL, BEAUMONT. *The History of Photography*. New York : Museum of Modern Art, 1982.
- ROSENBLUM, NAOMI. *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris : Abbemillepress, 2000.
- STAROBINSKI, JEAN. « Le Regard des statues ». *L'Œil vivant*. Tel. Paris : Gallimard. 1961.
- SYMOND, JOHN ADDINGTON. *Studies of the Greek Poets*. Vol. 1. New York : Harper and Brothers, 1980.

WHITMAN, WALT. « A National Literature ». *Democratic Vistas*. 1871. Freedonia Books, 2003.

WILDE, OSCAR. *De Profundis*. 1911. Londres : BiblioLife, 2009.

WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM. *De la description*. Paris : Macula, 2006.

Catalogues

Thomas Eakins, un réaliste américain : 1844-1916. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2002.

Le Portrait dans l'art contemporain. Nice : Musée d'art moderne et d'art contemporain, 1992.

Portraits publics portraits privés : 1770-1830. Paris : Réunion des musées nationaux, 2006.

Moi : autoportraits du XX^{ème} siècle. Paris : Skira, 2004.

Table des illustrations

DAY, FRED HOLLAND. *The Crucifixion*. 1898.

DAY, FRED HOLLAND. *The Entombment*. 1898.

DAY, FRED HOLLAND. *Ressurection from the Tomb*. 1898.

DAY, FRED HOLLAND. *The Seven Last Words of Christ*. 1898.