

ETC



## Du spirituel en photographie

Pierre Rannou

Number 44, December 1998, January–February 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35434ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

### ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Rannou, P. (1998). Du spirituel en photographie. *ETC*, (44), 26–28.

## DU SPIRITUEL EN PHOTOGRAPHIE

Depuis quelques années, l'histoire de la photographie a été le lieu d'une révision en profondeur. Délaissant l'éternelle dichotomie photographie documentaire et photographie artistique, les historiens ont proposé une relecture de l'histoire du médium à travers les sujets représentés. On peut penser ici aux stimulantes relectures de l'histoire de la photographie à travers la représentation du corps humain et de la question des rôles sociaux, qui ont permis de comprendre l'importance de l'utilisation du médium photographique dans la dissémination du discours social. Mais ces recherches restent encore trop fortement marquées par l'idée que la photographie est ontologiquement réaliste. Cette réécriture de l'histoire continue d'opposer la naïveté des anciens à la lucidité des modernes, qui cherchent, par la constitution de différents artifices, à opacifier la représentation. Or, un examen attentif de l'utilisation de la photographie à des fins spirituelles, aussi bien au XIX<sup>e</sup> qu'au XX<sup>e</sup> siècle, permettrait de comprendre la caducité d'une telle conception. Jusqu'à aujourd'hui, on a inconsidérément négligé l'importance des rapports étroits qui lient la photographie à différentes pratiques mystiques, ésotériques et religieuses depuis plus d'un siècle et demi. Voilà pourquoi il importe de proposer une nouvelle histoire de la photographie qui tienne compte de ces croyances.

On peut penser qu'une telle histoire comprendrait un volet consacré à l'étude des différents modes d'utilisation de la photographie dans les rites funèbres. De prime abord, on pense à la réalisation des portraits funéraires réalisés à l'aide du daguerréotype dès les années 1840. Mais l'utilisation de la photographie dans un contexte mortuaire ne se limite pas à cette seule catégorie. Si les historiens de la photographie se sont peu intéressés à ce phénomène, les ethnologues ont mis à jour et admirablement analysé un nombre considérable de pratiques funèbres utilisant, soit le dispositif photographique lui-même, soit, plus simplement, des clichés photographiques. Les recherches des spécialistes italiens sur les cimetières calabrais ont montré que la photographie joue un rôle important dans la constitution des rituels funèbres locaux et dans la conduite émotionnelle des gens éprouvés<sup>1</sup>. À la lecture de ces enquêtes, il apparaît clairement que le cliché photographique est encore conçu comme une interface entre le monde des vivants et celui des morts, un port d'attache auquel revient s'ancrer le défunt lors de la fête des morts, de Noël et de Pâques. Doit-on dès lors s'étonner que l'acte photographique soit décrit comme une opération visant à capter l'essence même de la vie; un morceau de vie que le cliché



Secundo Pio, première photographie du Suaire de Turin, 1898.

conservera intacte jusqu'au moment de sa destruction, pour laisser l'essence vitale rejoindre sa source jusque dans l'au-delà ?

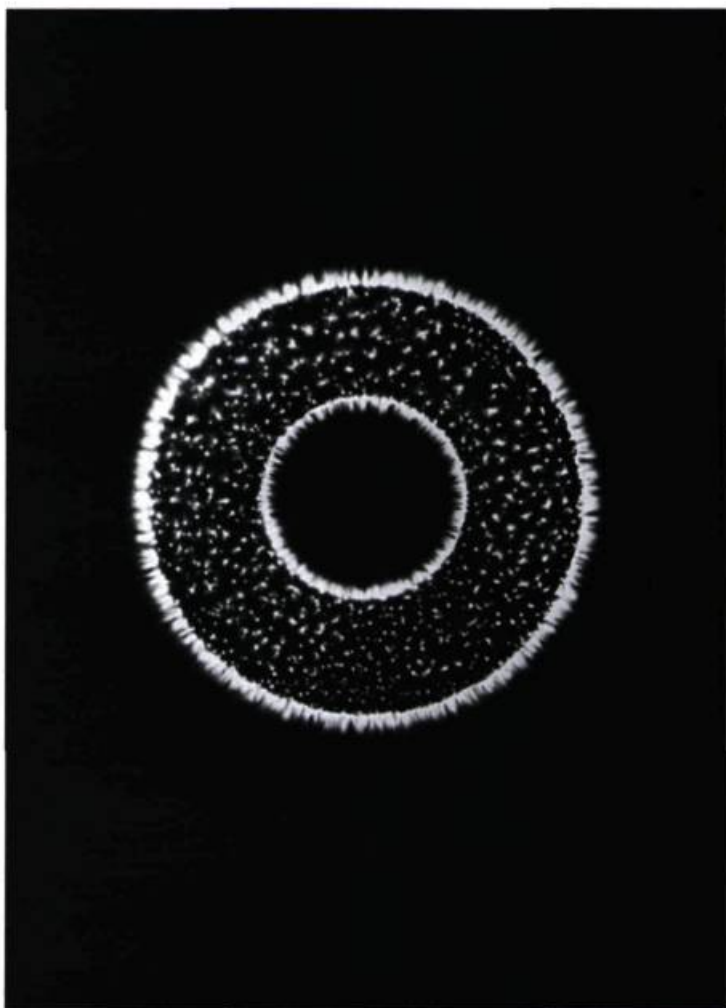
On retrouve cette conception animiste de la photographie non seulement dans de nombreuses communautés chrétiennes, mais également dans les cercles ésotériques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. De nombreux groupuscules dissimulés à travers l'Europe expérimentent alors la captation de l'âme à l'aide de l'appareil photographique. Bien qu'il soit facile de ridiculiser ces pratiques, nous devons passer outre ce premier réflexe et nous pencher sur le système de pensée qui a permis de croire qu'il était possible de saisir et de conserver des âmes sous forme de photographie. Cette démarche spirituelle, pour aussi folle qu'elle puisse nous paraître, repose en fait sur toute une série d'études et de spéculations menées avec le plus grand sérieux et basées sur les connaissances scientifiques de l'époque<sup>2</sup>. Dans les traités ésotériques les plus populaires de la fin du siècle dernier, l'âme est décrite comme un flux lumineux qui s'échappe du corps, ce qui lui permet de voyager librement, aussi bien dans ce monde que dans les autres<sup>3</sup>. Il était donc tout à fait légitime de croire que la photogra-



phie, art sensible aux moindres fluctuations de lumière, puisse capter les pérégrinations de l'âme.

Toutes ces spéculations sur les capacités de la photographie à voir l'invisible ne se limitent pas au domaine des vivants, comme en témoigne la pratique de la photographie spirite. Tout le monde connaît cet épisode loufoque de l'histoire de la photographie, où de prétendus photographes parcouraient les plus grandes villes du monde en affirmant pouvoir immortaliser sur la plaque sensible l'âme errante d'un défunt<sup>4</sup>. Si l'on connaît bien les dénonciations vigoureuses des sceptiques de l'époque, on oublie souvent que cette pratique fut aussi l'enjeu de débats décisifs dans les cercles d'initiés. À titre d'exemple, mentionnons que l'importante *Revue des revues* fit paraître un article du théoricien de l'esthétique spirite Jules Bois, qui condamnait la pratique, sous prétexte qu'elle discréditait les démarches spiritualistes sérieuses<sup>5</sup>. Largement déconsidérée, la photographie spirite perdit beaucoup de son attrait auprès du public, avant de disparaître complètement au début de ce siècle. Doit-on pour autant considérer ce type de pratique comme un épiphénomène de l'histoire de l'ésotérisme, à moins qu'on ne puisse considérer son inscription dans une tradition utilisant la photographie comme outil de recherche spirituelle ? La question est loin d'être tranchée.

En regard de ces différentes pratiques photographiques que nous avons rapidement énumérées, il s'avère évident que la photographie a toujours entretenu des liens privilégiés avec le monde spirituel. Dans ce contexte de réflexion, il appert que la photographie ne sert pas seulement à témoigner de la réalité matérielle, mais qu'elle donne aussi un accès au monde de l'invisible. On ne peut pas douter de la sincérité avec laquelle ces hommes et ces femmes ont mené leurs recherches. Pas plus que l'on peut douter de la sincérité de ceux qui accueillirent le miracle de la photographie du Saint-Suaire de Turin exécutée par Secondo Pia en 1898. Certes, une telle réaction relève plus du culte de la relique tel qu'il s'est développé au fil des siècles dans l'histoire du catholicisme, que de l'histoire de la photographie à proprement parler. Mais elle indique, avec une efficacité exemplaire, la mise à l'écart de la conception matérialiste et petite bourgeoise de la photographie, qui avait cours depuis plus de 40 ans. Car si la photographie de Pia ne témoigne de rien, elle donne par contre accès à ce qui n'avait jamais été vu, à ce qui était invisible. Que le Saint-Suaire soit une « proto-photogra-



Marie-Jeanne Musiol, *Corps de lumière*, 1997. Anneau de fer (n° 135).

phie » comme on a pu le suggérer récemment<sup>6</sup>, ou que Pia ait pu manipuler les plaques sensibles<sup>7</sup>, cela reste secondaire. Cette photographie renvoie celui qui la regarde à ses convictions religieuses, aux actes de foi qu'il est prêt à accomplir.

Cette question du religieux et de la preuve photographique se retrouve aussi chez un disciple du grand mystique suédois Emmanuel Swedenborg, « le Bouddha du Nord » comme se plaisait à le désigner Balzac, le grand photographe anglais Frederick H. Evans<sup>8</sup>. Dans une série de vues des cathédrales de France et d'Angleterre, Evans a tenté de saisir l'âme des lieux à travers la lumière ambiante. Pour ce travail, qui invoque les idéaux chrétiens, il a passé de longues semaines à étudier les fluctuations de la lumière dans l'espace, espérant comprendre et saisir l'essence spirituelle du lieu. Le photographe ne cherchait pas à reproduire fidèlement l'espace et la disposition des objets, mais il espérait pouvoir recréer l'émotion qui happe le fidèle pénétrant dans cette enceinte sacrée. Cette recherche sur la lumière ne repose pas uniquement sur des considérations techniques, mais s'inscrit dans la quête spirituelle de son auteur. Les choix esthétiques d'Evans, qui vont l'amener à pratiquer une photographie pure, appartiennent moins au débat sur la reconnaissance du caractère artistique de la photographie, comme on l'explique souvent, qu'au domaine de la quête spirituelle.

Une démarche esthétique similaire est à la base de la série *Équivalents* réalisée par Alfred Stieglitz dans les années 1920. Souvent décrite comme une prise de position





Anonyme, non daté.

en faveur de la *Straight Photography*, cette série s'inscrit dans les recherches de Stieglitz pour saisir la vérité, sa vérité. À propos d'*Équivalents*, le photographe affirmait : « Mes photographies sont une image du chaos du monde, et de ma relation à ce chaos. Mes tirages montrent la remise en question permanente de l'équilibre de l'homme, et son éternelle bataille pour le rétablir<sup>9</sup> ». Cette approche de la création, approche qui rappelle à bien des égards la démarche des artistes symbolistes fin de siècle qu'il a côtoyés au début de sa carrière, a souvent été occultée par les historiens, plus enclins à construire l'histoire de l'autonomie du médium qu'à s'intéresser à la démarche spirituelle du photographe. Il en est de même des témoignages de nombreux photographes sur l'importance de leur découverte du Zen sur l'évolution de leur démarche. On peut penser à l'autobiographie d'Alvin Langdon Coburn<sup>10</sup> ou encore à l'enseignement de Minor White, pour qui la création photographique était une façon de s'approcher de Dieu<sup>11</sup>.

On ne peut que souhaiter que la réécriture dont l'histoire de la photographie fait présentement l'objet tienne compte de ces multiples usages et conceptions du médium photographique. Une telle prise en compte aurait en outre l'avantage de nous libérer une fois pour toute de l'idée que la photographie est ontologiquement liée au réel.

PIERRE RANNOU

#### NOTES

<sup>1</sup> Cf. Francesco Foeto, « La mort en images », dans *Terrain*, n° 20, mars 1993, p. 69-81.

<sup>2</sup> Lire à ce propos les pages que Philippe Dubois a consacrées aux travaux du

Dr. Hippolyte Baraduc dans *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, p. 216-219.

<sup>3</sup> De nombreux traités ésotériques connaissent alors de véritables succès publics. Parmi les plus lus, on retrouve ceux de Fabre D'Olivet, de Papus, d'Edouard Schuré, de Joséphin Péladan, d'Edgar Baes et de Jean Delville.

<sup>4</sup> Cf. Gisèle Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, Paris, La maison des amis du livre A. Monnier, 1936, p. 135-137.

<sup>5</sup> Jules Bois, « L'esthétique des esprits et celle des symbolistes », dans *La Revue des revues*, janvier-mars 1897, p. 415.

<sup>6</sup> Mike Ware, « On Proto-photography and the Shroud of Turin », dans *History of Photography*, vol. 21, n° 4, hiver 1997, p. 261-269.

<sup>7</sup> Cf. Daniel Raffard de Brienne, *Enquête sur le Saint Suaire*, Paris, Claire Vigne, 1996, p. 72.

<sup>8</sup> Sur le travail d'Evans, on consultera avec profit Beaumont Newhall, *Frederick H. Evans. Photographer of the Majesty, Light and Space of the Medieval Cathedrals of England and France*, New York, Aperture, 1973; et Anne Hammond, « Frederick Evans : The Spiritual Harmonies of Architecture », dans Mike Weaver (dir.), *British Photography in the Nineteenth Century. The Fine Art Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 244-259; ainsi que « The Soul of Architecture », dans *Frederick H. Evans. Selected Texts and Bibliography*, Boston, G. K. Hall, 1992, p. 1-28.

<sup>9</sup> Alfred Stieglitz cité par Dorothy Norman, *Alfred Stieglitz*, Cologne, Könemann / New York, Aperture, 1997, p. 34.

<sup>10</sup> Helmut et Alison Gernsheim (éd.), *Alvin Langdon Coburn Photographer. An Autobiography*, New York, Dover, 1978, 145 pages, ill.

<sup>11</sup> Cf. Jean-Claude Lemagny, « Les années cinquante : les fondateurs de la modernité », dans Jean-Claude Lemagny et André Rouillé (dir.), *Histoire de la photographie*, Paris, Bords, 1986, p. 191-192. Dans une intéressante entrevue réalisée en 1975, White fait le point sur sa conception de la photographie et son enseignement. Cette entrevue parue initialement dans *Camera magazine* est reproduite dans Paul Hill et Thomas Cooper, *Dialogue with Photography*, Manchester, Cornerhouse, 1994, p. 262-290. Cet ouvrage contient aussi une entrevue avec Wynn Bullock, autre photographe méritant de figurer dans une histoire de la photographie spirituelle, qui permet de saisir les nuances entre des démarches au premier abord similaires, mais néanmoins fondamentalement différentes.