



HAL
open science

Introduction

Pascal Couté, Hélène Frazik, Camille Prunet

► **To cite this version:**

Pascal Couté, Hélène Frazik, Camille Prunet. Introduction. Presses Universitaires de Caen. L'Apparition dans les œuvres d'art, , 2020, 978-2-84133-966-2. hal-02905152

HAL Id: hal-02905152

<https://hal.science/hal-02905152>

Submitted on 13 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

INTRODUCTION

Ce qu'on pourrait appeler *apparition* dans les œuvres d'art est un événement fort, plus ou moins violent, signalant le passage d'un élément dissimulé (personnage ou objet) au sein du régime de la visibilité. Apparaître a tout d'abord un sens religieux et participe du miracle: la manifestation, le plus souvent éphémère, d'un être surnaturel qui se révèle au regard, par exemple la Vierge se donnant soudainement à voir à Lourdes. Toutefois, dans un sens plus séculier, l'apparition devient action de se rendre visible. Il s'agit alors d'un objet ou d'un personnage inattendu, non nécessairement surnaturel, qui surprend ou perturbe l'appréhension d'une œuvre, troublant le spectateur ou le lecteur. Il y a là un mouvement qui a autant à voir avec la révélation – l'objet se manifeste, ce qui sous-entend qu'il était présent, quoique invisible – qu'avec la perturbation. L'apparition relève soit de l'imprévisibilité, soit de la présentation d'un objet ou d'un personnage sous une forme inédite, choquante, inimaginable. Si l'on envisage ses figures récurrentes, ses modes de représentation, voire sa dimension ontologico-esthétique, l'apparition émerge comme un concept clé en vue de saisir ce qui *surgit* et ce qui *habite* un être vivant ou un objet. Georges Didi-Huberman dit ainsi que « n'apparaît que ce qui fut capable d'être dissimulé d'abord » et s'interroge: « que faut-il donc à l'apparition, à l'événement de l'apparaissant? Que faut-il juste avant que l'apparaissant ne se referme en son aspect présumé stable ou espéré définitif? »¹.

Tenter de saisir cette « ouverture »² paradoxale est l'ambition que se donne cet ouvrage qui réunit des contributions se rapportant au domaine du théâtre, de la littérature, du cinéma, de la philosophie et des arts plastiques. Il s'agit d'appréhender l'apparition à travers ses figures et ses modalités dans leur diversité. Sous quelles formes l'apparition, une quasi-aberration, se révèle-t-elle? Comment se manifeste-t-elle? Quelles sont ses répercussions esthétiques et narratives sur une œuvre? Choc, rupture, progression, autant de modes de l'apparition que les textes présentés ici s'attachent à étudier, chacun au prisme d'une démarche singulière. S'il y a bien des approches spécifiques, on peut relever que les propositions s'attachent davantage à la dimension séculière de l'apparition qu'à son aspect religieux. En ce sens, les textes concernent les périodes médiévales, modernes et contemporaines, laissant quelque peu de côté l'âge classique.

1. G. Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, Paris, Minuit, 1998, p. 15.

2. *Ibid.*

Du Moyen Âge jusqu'au XVIII^e siècle, l'apparition se présente bien souvent sous les dehors de l'*allégorie*. Elle sert à éclairer de façon mimétique une situation en portant des valeurs. L'apparaître est alors largement utilisé pour illustrer des pensées religieuses et politiques, les deux étant étroitement liées. Le XVIII^e siècle marque un tournant sur le plan religieux, scientifique et artistique. De nombreuses découvertes scientifiques, de nouvelles théories et pratiques comme le mesmérisme et le regain des croyances occultes au XIX^e siècle bouleversent profondément le rapport à l'image. Au contact de multiples innovations techniques et expériences qui en découlent, le régime de l'apparition tend alors de plus en plus vers l'*analogie*. Renvoyant au réel tout en s'en distinguant, on est ici face à un *analogon*. De ce point de vue, il y a présence d'un signe iconique au sens de Charles Sanders Peirce. Rappelons que ce dernier distingue nettement « indice » et « icône »³. L'indice se caractérise par une relation naturelle, généralement de cause à effet, entre le signe et la chose signifiée. Par exemple, la fumée est le signe du feu, puisque celui-ci produit celle-là. Tout autre est l'icône qui relève de la *re-présentation* (à la différence de l'indice qui est de l'ordre de la *présentation*), c'est-à-dire d'un signe pris dans la coupure sémiotique. Cependant, l'icône ne se sépare pas radicalement de ce qu'elle signifie, car elle se caractérise par la ressemblance avec la chose signifiée. L'image, à la fois distincte de l'objet représenté, tout en lui ressemblant, est un cas typique d'icône. Celle-ci est ici à la fois proche et distincte du réel. On se trouve alors face à une dialectique entre l'apparition du réel (c'est lui qui est représenté) et sa disparition (l'image n'est pas le réel).

La photographie constitue une étape essentielle complexifiant les rapports entre l'image et la notion d'apparition. Elle permet tout d'abord de révéler une part invisible du réel. Lorsqu'il décrit les clichés de végétaux du photographe Karl Blossfeldt, Walter Benjamin⁴ souligne la capacité de la photographie à dévoiler « les aspects physiognomiques, les mondes d'images qui vivent dans les plus petites choses, assez interprétables et cachés pour avoir trouvé refuge dans les rêves éveillés »⁵. Des plantes photographiées de très près par Blossfeldt émane un aspect inédit du monde. Une part inconnue de la réalité tangible apparaît soudainement. Mais la photographie permet aussi de faire surgir l'invisible, voire le surnaturel. Les taches blanchâtres apparaissant sur certains clichés, telles que les apparitions dues à un temps de pause parfois trop long comme pour les daguerréotypes, sont assimilées à des fantômes. La photographie de fantômes et de phénomènes occultes se développe durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Révélation fortuite s'inscrivant sur l'image au moment du développement (trucage, mise en scène *de* et *dans* l'image, surgissement d'un réel inédit ou d'un surnaturel jusqu'ici invisible), l'apparition prend une multitude

3. Sur ces notions, voir C.S. Peirce, *Écrits sur le signe*, G. Deledalle (éd.), Paris, Seuil, 1978, p. 139 à 141, et le commentaire de G. Deledalle, p. 232 à 239.

4. W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres*, M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch (trad.), t. II, Paris, Gallimard, 2000, p. 301. L'auteur se fonde sur l'ouvrage de K. Blossfeldt, *Urformen der Kunst [Formes originelles de l'art]*, K. Nierendorf (éd.), Berlin, E. Wasmuth, 1928.

5. *Ibid.*

de formes au contact de la photographie. D'autres instruments vont se développer et contribuer à une acception moins religieuse de l'apparition. Plusieurs « machines occultes »⁶ voient le jour au XIX^e siècle traversé par des courants spirites et occultistes. Le dynamistographe, par exemple, a été créé par Matla et Zaalberg van Zelst au début du XX^e siècle afin de comprendre les apparitions de défunts⁷. Cet appareil devait permettre de donner forme à ce qui habite l'au-delà. Baraduc et Darget ont également construit un radiographe portatif. C'est un petit étui opaque chargé d'une plaque sensible, fixé sur le front à l'aide d'un serre-tête : « À l'instar des radiographes, qui disposent la plaque sous la main pour photographier les phalanges, Baraduc et Darget considèrent, avec la plus simple évidence, qu'il suffit de placer celle-ci sur le front pour photographier la pensée »⁸. Ce sont bien des fantômes ou des présences invisibles que ces machines doivent faire apparaître. L'invention technique, et l'image technique, sont alors pleinement au service de l'apparition. Les rapports entre image et apparition sont particulièrement importants dans les œuvres du XX^e siècle, tant dans les arts plastiques, en littérature, qu'au cinéma. Comme le note Jean-Louis Leutrat :

il semblerait à première vue qu'au cinéma une image s'en va pour qu'une autre adienne (une disparition-apparition), alors que le fantôme reviendrait d'abord pour disparaître ensuite (une apparition-disparaissant) : la première (l'image du film) appartiendrait à l'ordre irréversible du temps, alors que le second (le fantôme) proposerait un exemple de la répétition itérative ou du caractère spectral présent. De fait, au cinéma, les deux se conjuguent, en lui alternent apparition-disparition, disparition-apparition⁹.

Tout en constituant une émergence de formes, l'apparition vient souligner un manque dans la capacité à évoquer ou à représenter un événement ou un élément. Il y a là un paradoxe récurrent quelles que soient les époques. Les diverses contributions de cet ouvrage rendent compte de l'investissement spécifique du médium qui permet à l'apparition d'advenir et qui entraîne parfois des changements esthétiques ou stylistiques. Les différentes approches philosophique, esthétique, textuelle, auditive et visuelle proposées donnent l'occasion de soulever les tensions complexes qui traversent les modalités de l'apparition. Elles sont irréductibles à des oppositions pourtant structurantes pour saisir cette notion telles que discours / manifestation, récit / image, son / silence, flou / netteté.

-
6. Voir à ce propos l'interview de Philippe Baudoin, qui a préfacé et dirigé la réédition du texte de Thomas Edison (*Le royaume de l'au-delà*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2015) : T.B. Ferréol et P. Baudoin, « Philippe Baudoin : "la chasse aux fantômes est une science". Entretien sur les machines occultes », *Tryangle.fr*, 20 juillet 2014, en ligne : <https://www.tryangle.fr/philippe-baudouin> (consulté le 10 / 02 / 2018).
 7. On peut encore citer le nécrophone de Thomas Edison pour communiquer avec les morts ou le biomètre d'Hypolite Baraduc pour comprendre les actions de la pensée sur la matière.
 8. C. Chéroux, « La photographie des fluides : un alphabet de rayons invisibles », in *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, catalogue d'exposition, P. Apraxine, D. Canguilhem, C. Chéroux, A. Fischer, S. Schmit (dir.), Paris, Gallimard, 2004, p. 118.
 9. J.-L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 135.

Dans la première partie de cet ouvrage, des textes soulèvent les paradoxes de la notion d'apparition prise entre révélation et perturbation. La première induit l'idée qu'elle peut être préparée et annoncée, sans que sa dimension spectaculaire et surprenante en soit pour autant affectée. L'accord entre ces deux idées soulève de délicats problèmes. Ainsi, une apparition annoncée et préparée peut-elle encore s'appeler apparition ? Sur quel(s) élément(s) se reportent le choc et la surprise ? Une apparition peut-elle être une illusion, un subterfuge ? Certaines propositions mettent en avant le caractère ambigu de ce type d'apparitions. Elles se concentrent sur les décalages entre le discours du bonimenteur et de la manifestation qu'il présente (Agnès Curel), sur les quiproquos engendrés par un texte dont les illustrations ne font que renforcer la confusion quant à la véracité d'une apparition (Francine Wild) ou sur une difficile cohabitation entre le son, la parole et l'image cinématographique présentant des surgissements extraordinaires (Hélène Frazik). Préparée, émergeant d'un décalage entre l'amorce et la forme finale, l'apparition garde sa dimension perturbatrice quand elle surgit en prenant à contre-pied les représentations habituelles, comme lorsqu'elle est identifiée au flou plutôt qu'à la netteté au cinéma (Hélène Vally).

Parce que l'apparition est révélation et perturbation à la fois, elle peut s'apparenter à l'acte de création lui-même, ce que développe la deuxième partie. De l'art de l'apparition, nous en venons alors à l'art comme un mode d'apparition (Maud Pouradier). D'autre part, des reproductions d'œuvres contemporaines inédites de Maxime Thieffine soulignent cette assimilation entre l'apparition et la naissance des formes. Créer une œuvre d'art reviendrait donc à faire apparaître, même lorsqu'il s'agit de représenter ce qui est absent, ce qui est invisible et doit le demeurer. L'art contemporain, en plus de pousser à l'extrême cette assimilation entre création et apparition, complexifie cette dernière dès lors qu'il s'agit de représenter quelque chose qui a disparu, dont l'histoire n'a laissé aucune trace visible (Lucia Sagradini), ou de faire de l'absence de représentation un acte de création (Camille Paulhan). Les phases de l'apparition, de l'irruption à l'évanouissement, sont volontairement abordées au centre de l'ouvrage, phases correspondant aussi à différentes émergences possibles, allant de la naissance des formes à des cas de « désapparition » en passant par la transfiguration.

L'apparition trouble notre rapport à l'œuvre, aussi bien par la constitution de son contenu (sa composition et ce qu'elle représente) que par son appréhension. De ce fait, elle nous ramène à la dimension mystérieuse, voire magique, de l'image, sur laquelle porte la dernière partie. La Broderie de Bayeux, peuplée de personnages historiques, raconte une histoire sous forme d'agencement d'images qui, associées, cumulées, organisées, prennent l'aspect d'une apparition inattendue (Anne-Marie Riss). Ces images quasiment en mouvement autorisent le spectateur à voir surgir des sens cachés, dissimulés, insoupçonnés. L'arrivée du cinéma participe à l'émergence de nouvelles formes en mouvement qui peuvent être perçues comme un événement mystérieux. Dans le film *Le portrait de Jennie* de W. Dieterle (*Portrait of Jennie*, 1948), le spectre d'une jeune femme donne ainsi l'occasion de se pencher autant sur l'image cinématographique que sur ce qu'elle offre à voir d'un monde invisible et fantasmé (Pierre Jailloux). Dans une autre perspective, l'hybridation et la fluidité induites

par les technologies contemporaines apportent de nouvelles modalités d'apparition tant au cinéma que dans les arts plastiques (Camille Prunet). L'appropriation des avancées scientifiques dans les arts peut continuer d'ouvrir des possibles dans lesquels l'apparaître s'épanouit. Notion carrefour, précise quoique paradoxalement ouverte, l'apparition ne peut s'aborder que sur le mode de l'hétérogène et implique un traitement nécessairement éclectique capable de souligner toute sa richesse.

Pascal COUTÉ

Université de Caen Normandie

Hélène FRAZIK

Université Panthéon-Sorbonne – Paris 1

Camille PRUNET

Université Toulouse – Jean Jaurès