



HAL
open science

Un oeil de verre perçant dans l'art du XIXe siècle

Émilie Piton Piton-Foucault

► **To cite this version:**

Émilie Piton Piton-Foucault. Un oeil de verre perçant dans l'art du XIXe siècle. Frédérique Desbuissons, Marie-Ange Fougère et Érika Wicky. L'Oeil du XIXe siècle, Congrès de la SERD (VIIIe), , <https://serd.hypotheses.org/5916>, 2020, L'Oeil du XIXe siècle, ISSN: 2606-930X. hal-01771146

HAL Id: hal-01771146

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01771146v1>

Submitted on 25 Oct 2020

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.

Un œil de verre perçant dans l'art du XIX^e siècle

Émilie PITON-FOUCAULT
Université Rennes 2

Les différents « yeux de verre » du XIX^e siècle désignent une profusion d'outils de diverses disciplines se servant de l'œil comme modèle esthétique, technique ou mécanique – un objet optique, une médecine oculaire ou encore un jouet. Or, ces yeux artificiels font apparaître un trouble dans les regards humains qui leur font face longuement. Ces yeux fixes, désormais si réalistes, parviennent à sembler dévisager les êtres malgré leur matière sans vie. Cette étrangeté impossible à vaincre se trouve même dans nos expressions courantes, puisque « ouvrir les yeux » et les « fermer », ont toujours métaphorisé la naissance et la mort. Les progrès des techniques optiques – qu'ils s'incarnent dans des objets de verre comme un binocle, des lunettes, des yeux de poupée, une prothèse ou encore un appareil-photo –, en arrivent ainsi à créer un « autre » regard. Pourquoi le langage a-t-il fondé une telle dissociation sémantique à l'intérieur de cette locution des « yeux de verre » ? Selon nous, cette fêlure semble illustrer parfaitement l'ambiguïté propre au regard, à la fois actif-passif, immobile-figé, dirigé-mobile de manière presque insaisissable. Certains outils de vision réussissent ainsi à faire renaître l'absorption des êtres vivants face à leur propre regard figé, celui de Méduse. Des siècles après, ils pétrifieront tout autant les spectateurs qui leur font face, en particulier dans l'art.

On comprend dès lors la difficulté que posent ces yeux aux arts visuels, aussi bien dans la peinture que dans la photographie dès que le portrait les met en arrêt. Certains artistes surmonteront ou s'éloigneront de cette question en prenant une certaine distance avec le regard d'un personnage ; toutefois, certains semblent oser « se frotter » au péril d'un œil sans vie et sans regard, celui d'un animal empaillé ou d'une poupée – à savoir des yeux de verre.

À la suite de ce prélude consacré au langage, à l'imaginaire et aux techniques oculaires, nous tenterons d'« ouvrir nos yeux » sur le détournement des yeux de verre dans la création, en nous centrant sur les portraits picturaux et photographiques de la deuxième moitié du XIX^e siècle, confrontant le vrai regard d'un être vivant et les oculaires de jouet, trop réels malgré leur fixité. Nous nous arrêterons enfin sur Émile Zola, artiste associant cette idée terrifiante aussi bien en art visuel qu'en littérature. Son écriture et sa propre pratique photographique soutenue à la fin du siècle reflètent une irrépressible envie de représenter des objets artificiels qui aspirent notre vision, à la manière d'un mythe moderne. Cet art zolien de l'œil artificiel sera finalement un exemple saisissant du malaise de la création que des artistes du XX^e siècle reprendront par la suite.

En préambule : un labyrinthe sémantique

Les deux termes qui ont donné naissance à cette locution « les yeux de verre » mettent en scène la complexité de la représentation du regard. Dans la langue latine, l'œil, *oculus*, désigne un organe des cinq sens, sémantiquement associé à une ouverture, vers le jour. Sa forme circulaire est quant à elle liée au soleil et à la lune dans la langue indo-européenne. Ces diverses significations ont ainsi inspiré des locutions moins évidentes qu'il n'y paraît, tel l'« œil-de-bœuf » en architecture. Cette lucarne est à la fois de forme circulaire ou ovale, mais aussi ouverte vers la lumière extérieure, tout en étant, cependant, hors du regard. Celle-ci est en effet mise en œuvre en partie haute des murs¹. Il est également significatif d'énoncer le mot *œil* au singulier ou au pluriel. Le pluriel « yeux » est fréquemment employé avec un article indéfini ou un déterminant possessif : il confie dès lors à ces yeux le statut d'un outil lors d'une activité, à savoir le *regard* – mot qui désigne bien ce qui part des yeux, alors que la vision, elle, est reçue par eux. Le singulier est quant à lui généralement accompagné par un article défini : l'œil unique, non jumelé, s'envole souvent des êtres vivants pour devenir, au sens figuré l'allégorie d'une vision ou d'une pensée. Le singulier monopolise donc les expressions figées (l'œil du cyclone, l'œil du maître, l'œil de Dieu...), en gardant même son propre pluriel dans des métaphores d'objets (œils-de-perdrix, œils-de-chat...). Une des rares locutions au pluriel figure logiquement l'importance du regard dans la pensée de l'existence humaine, celle des « yeux du jour ». Ceux-ci *regardent*, ouverts vers l'extérieur et représentent dès lors la naissance, la vie, si bien que la fermeture qui stoppe toute action des yeux enfermés sur eux devient l'image de la mort.

La locution des « yeux de verre » s'avère, elle, presque un oxymore en confrontant une substance manufacturée avec l'organe de la vue, et questionne indirectement, par conséquent, le concept même du regard. Le verre relève de la transparence incarnant la capacité de mieux voir, mais se substitue en revanche comme décor à un œil énucléé, aveugle et absent. Ce sens équivoque s'impose dans le vocabulaire artistique, notamment en photographie. Son œil-outil remplace en effet un œil humain en saisissant une image réelle plaquée sur du verre et son *photographie* sera étymologiquement un « auteur qui écrit avec la lumière ». Comme chiasme, le terme « photographie » désignera alors au figuré une description exacte et fidèle à l'écrit. Toutefois, ce couple de vitre et regard se trouve peu à peu plus péjoratif. L'éclosion de la locution « maison de verre » en est le signe puisqu'elle indique que rien ne peut être caché. Des romanciers, notamment du XIX^e siècle, ont ainsi figuré la disparition de l'intimité des personnages face à la toute-puissance du narrateur. Or, cette expression annonce qu'alors que tout est vu, tout est *trop vu*.

¹ Ce mot composé nommera d'ailleurs une des antichambres de l'Appartement du Roi à Versailles, comme s'il incarnait symboliquement cette idée d'une ouverture difficile à atteindre pour les courtisans qui attendaient à être reçus par le monarque.

Ce danger entre la vie humaine et la matière factice se transmet enfin dans le monde des figurines. Un « paquet de lin », *popede* en latin, a donné naissance au mot poupée. La poupée qui imite l'être humain a contribué au terme *pupille* désignant un enfant mineur, puis au féminin, par autre dérivation, à l'ouverture de l'œil²... Par un retournement surprenant, le regard fabriqué et fictif d'un jouet contamine donc un corps humain, et désigne aussi au figuré un visage sans expression – généralement celui d'une femme, non pas belle mais jolie et enfantine, voire frivole, oisive ou superficielle.

Les yeux de verre relèvent donc bien un paradoxe entre l'*action* et le *mode* : regarder à travers une vitre transparente alors qu'on ne voit rien avec ces yeux faux... Comment ne pas déceler le problème esthétique que posent aussi les œuvres d'art, celui de faire voir, à travers un support aveugle, une image créée, donc factice ? Et pourtant, cet *œil* de verre au regard non humain parvient à nous fixer sans que nous ne puissions le détourner. Attraction et répulsion, cet œil mort semble dévisager et menacer l'être vivant. Ce défi ne peut donc qu'attirer des créateurs téméraires pour réussir à déstabiliser le regard d'un spectateur face à ceux représentés dans leurs œuvres.

De la naissance mythique à une création technique

Dès l'origine, la fabrication de prothèses oculaires fait écho à des contes anthropologiques, telle la mort d'Argus (ou Panoptès), l'assistant d'Héra doté d'une centaine d'yeux. Dans ce malheur, la déesse fera de ses yeux le vêtement du paon. Or, cet animal faussement panoptique peut porter des yeux non pas pour voir mais seulement pour s'apprêter. Michel Serres met ainsi en évidence le sens philosophique de ce récit sur la vision : « De ses yeux morts, émaillés, [le paon] nous regarde pleurer nos amères amours. Que la mythologie décrive la métamorphose Panoptès couvert d'yeux en paon mâle dont la roue s'ensemence d'ocelles montre, en cette réciproque équivalence, que les Anciens savaient qu'on ne voit pas qu'avec les yeux. Sinon, pourquoi dire : ocelles³ ? »

Ces « ocelles » ne nous semblent pas lointains de la question posée par les globes oculaires qui ne sont que des « yeux morts » et « émaillés ». Cet œil devient l'artifice ornemental d'un oiseau tout aussi faux, ne sachant ni voler, ni agir, ni voir. Sa seule fonction, par l'intermédiaire de la ronde, est de donner une apparence, de « faire voir ». Toutefois, ce subterfuge oculaire est parfois tout aussi non-voyant qu'un œil panoptique ou que tout œil vivant.

Ce conte d'Argus entre dès lors en résonance avec le mythe de Méduse dont les yeux fixes et absents absorbent ceux des êtres vivants. Cet œil monstrueux allégorise ainsi l'idée d'une réciprocité inhérente à tout regard en ne faisant que

² Je remercie Philippe Hamon d'avoir souligné ce lien.

³ Michel Serres, *Yeux*, Paris, Le Pommier, 2014, p. 117.

sanctionner l'agression qu'un mortel a osé faire en observant la déesse – sacrilège suprême d'un « regardeur ». Comme l'a évoqué Jean-Pierre Vernant, le visage de Gorgô représente « l'horreur terrifiante d'une altérité radicale⁴ ». Ce rien est à la fois notre image dans l'autre et ce qui nous est étranger, l'Altérité même, qui est aussi la nôtre. Méduse nous transmet dès lors l'inconcevable, l'incompréhensible à travers des yeux béants qui ne sont qu'un trou. De même, son pouvoir mortifère prend l'aspect singulier d'une pétrification réduisant le sujet regardé à l'état d'objet. Ses orbites vides, que personne n'a réussi à voir sans être détruit, font donc de ce monstre le néant. Ainsi la représentation du visage médusien prendra-t-elle souvent la forme significative d'un masque : « La face de Gorgô est un masque ; mais au lieu qu'on le porte sur soi pour mimer le dieu, cette figure produit l'effet de masque simplement en vous regardant dans les yeux. Comme si ce masque n'avait quitté votre visage, ne s'était séparé de vous que pour se fixer en face de vous, comme votre ombre ou votre reflet, sans que vous puissiez vous en détacher. C'est votre regard qui est pris dans le masque⁵. »

Cette divinité du regard ne peut que faire penser à de nombreuses croyances du pouvoir de l'œil dans des cultures anciennes. Celles-ci se le sont approprié dans les idoles des yeux, aussi bien chez les Aztèques, qu'en Mésopotamie ou encore en Grèce (fig. 1). Des sculptures ou amulettes placent elles aussi dans des cavités un regard allant au-delà des hommes. Or, cette dimension ethnologique et culturelle se révèle être une source inattendue du travail des ocularistes. Les prothésistes qui ont réalisé en métal, en verre ou en émail des substituts d'yeux énucléés, ont en effet été considérés comme des façonniers mais aussi comme des artistes. Les ocularistes étaient des peintres et des sculpteurs avant que leur fonction devienne un métier scientifique puis industriel. L'évolution de ce statut de création illustre bien la problématique posée par un œil artificiel : un ajout premier aux statues, puis à un visage humain, et enfin à des objets comme les jouets. Ces faux yeux servaient donc à donner de la vie à des objets, avant de toucher un être... vivant – paradoxe qui contaminera la réflexion sur le statut de l'art.



Figure 1. Idole aux yeux, Tell Brak, 3300-3000 av. J.-C., période proto-urbaine – période d'Uruk récent, 5,1 cm de hauteur, Londres, British Museum.

[en ligne] <https://www.photo.rmn.fr/archive/13-545333-2C6NU05LDV9M.html>

⁴ Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux. Figure de l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 1998 [1985], p. 81.

⁵ *Ibid.*

Dans son *Traité de l'œil artificiel* de 1895, le docteur P. Pansier a conté les origines mythiques qui s'avèrent liées à l'art⁶. Ainsi, Phidias ajoutait au corps d'ivoire d'Athéna Parthénos une tenue d'or, mais surtout des yeux de pierres précieuses : cette statue immense et grandiose illustre alors l'épithète homérique de « la déesse aux yeux pers ». Des globes oculaires d'or ou de pierres avaient également été insérés non pas dans des œuvres d'art, mais des corps de momies incas ou égyptiens. Ces yeux se trouvaient donc bien non pas sur un support réifié mais, malgré tout, au-delà de la vie humaine. Plutarque parle quant à lui de Spartiates qui ôtaient les yeux de la statue d'Hiéron avant sa mort. Ces yeux n'étaient pas encore des prothèses ; cependant, il n'y a qu'un pas entre ce décor de sculptures et celui d'un être vivant (fig. 2).



Figure 2. Tête d'homme, vers 2700-2600 avant J.-C., époque des dynasties archaïques de Sumer, 3,30 x 6,30 cm, calcaire, incrustations de schiste et de coquille, Paris, musée du Louvre

[en ligne] http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/vi-site?srv=car_not_frame&idNotice=11751&langue=fr

Ces réalisations ont attiré de nombreuses personnes puissantes qui souhaitaient obtenir des globes oculaires non pas pour des œuvres d'art mais pour leurs propres visages. Pâris et Sardanapale se peignaient les yeux et les sourcils afin de dissimuler une difformité qu'entraîne la perte de cet organe. Une première forme de médecine oculaire concernait les prêtres d'Égypte à qui, Cyrus, roi des Perses demandait par l'intermédiaire d'ambassadeurs d'avoir ces meilleurs yeux d'artifice. Toutefois il rencontra un refus qui, comme l'a conté Hérodote, engendra une déclaration de guerre.

De là naquirent les prothèses oculaires, qui seront étudiées pour la première fois par le médecin Paul d'Égine au VII^e siècle. Ses écrits resteront longtemps une référence, Ambroise Paré les reprenant parfois mot pour mot. Ce dernier prétendit ainsi en 1579 que l'œil d'or et d'émail était « semblable au naturel » et que cet œil faux était égal à l'œil vrai⁷. Des discours identiques se produiront aussi bien dans les livres scientifiques que dans des publicités jusqu'au XIX^e siècle. Ainsi, pouvons-nous lire qu'« *ego vero nihil video*⁸ », « qu'on ne peut absolument [les] distinguer des yeux naturels » et que ces yeux sont des « yeux semblables » avec des « veines les plus imperceptibles⁹ ». Un dictionnaire de la seconde moitié du XIX^e siècle présente les réalisations de l'oculariste Hazard-Miraud qui « rappelaient en tout la Nature, au point que les médecins eux-mêmes pouvaient s'y méprendre », ce que confirme un article disant qu'« on ne pouvait distinguer l'œil artificiel de

⁶ P. Pansier, *Traité de l'œil artificiel*, Paris, éditeur Maloine, 1895, p. 1-8.

⁷ *Ibid.*, p. 9-12.

⁸ Mauchart, *Oculus artificialis*, Tubingen, 1749, cité par P. Pansier, *op. cit.*, p. 20.

⁹ C. P. Thunberg, *Voyages au Japon*, Paris, 1796, t. 1, p. 75 ; Louis-Marie Prudhomme, *Miroir de l'ancien et du nouveau Paris*, Paris, 1804 ; cités dans l'article du traité du docteur R. Coulomb, « Les fabricants d'yeux artificiels (depuis les temps anciens jusqu'au milieu du XIX^e siècle) », *Annales d'oculistique*, octobre 1916, p. 8, 10.

l'œil sain¹⁰ ». Ces expressions seront identiques dans des prospectus de publicité annonçant les prodiges d'un fabricant proches du miracle qui « ne permet[tent] plus de distinguer lequel des deux yeux est affecté¹¹ ».

La boucle est bouclée lorsque ces ocularistes aspirent à rapprocher leurs globes oculaires de véritables œuvres d'art. Cette fabrication des yeux de verre s'est emparée de techniques propres à des ateliers d'art, comme l'orfèvrerie florentine et la verrerie vénitienne¹². Dans l'essai sur les fabricants d'yeux artificiels de 1916 du docteur R. Coulomb, ces globes deviennent des oxymores d'« applications artistiques » pour la « prothèse statuaire¹³ ». Des collectionneurs les incorporaient dès l'Ancien Régime dans leurs cabinets de curiosité et l'oculariste Hazard devient l'image même de la réussite aussi bien scientifique qu'artistique dans ce domaine. Cet émailleur du XVIII^e siècle se destinait dans un premier temps à la peinture et avait complété sa formation avec des cours de dessin, d'anatomie et de chimie. Sa dextérité l'a conduit à réaliser devant le roi les yeux de son dauphin, ce qui lui vaudra le titre significatif « d'artiste-oculiste du Roi¹⁴ ». Aussi bien les prospectus qui achalandaient les clients que les traités techniques donnaient cette double étiquette aux ocularistes : « le talent ingénieux avec lequel cet artiste se rapproche si près de la nature que l'art semble disparaître dès que l'œil artificiel est mis en place » ou « un tel ingénieux artiste travaille avec des lunettes dans une chambre obscure, donc les volets sont fermés¹⁵ ». Le langage utilisé dans son traité de 1818 par Hazard-Mirault – neveu qui a pris la suite du grand prothésiste et membre d'académies et sociétés scientifiques, littéraires et artistiques – s'avère éloquent : « Ce n'est plus une peinture appliquée sur un fond, et dont les effets combinés des clairs et des ombres rappellent à notre imagination la forme et les couleurs des objets qui nous environnent : c'est ici un organe représenté isolément, modelé et peint tout à la fois, dont toutes les parties qui le composent ont la couleur qui leur est propre, dont les couleurs superposées se reflètent les unes les autres comme dans l'œil naturel¹⁶. »

Les descriptions de dictionnaires médicaux foisonnent elles aussi de métaphores faisant penser à une naissance de Vénus, celle d'« une perle blanche soufflée sur un tuyau de pipe un cercle brun ou bleu au centre duquel il plaçait un point noir

¹⁰ Jaccoud, « Œil artificiel » dans *Dictionnaire de médecine et de chirurgie pratique, seconde moitié du XIX^e siècle* ; Gaujot et Spillmann, *Arsenal de chirurgie contemporaine*, Paris, 1867, p. 3 ; cités par R. Coulomb, *op. cit.*, p. 11.

¹¹ *Almanach Dauphin* pour 1777, 2^e partie, p. 20 ; cité par R. Coulomb, *op. cit.*, p. 7.

¹² P. Pansier, *Traité de l'œil artificiel*, *op. cit.*, p. 23-25. Bien que l'île Murano condamnât à mort un ouvrier révélant le secret de leur technique, Colbert finança en 1665 cette trahison pour maîtriser le verre, aussi bien pour les vitres, les miroirs que les yeux de verre. À la fin du XVIII^e siècle, ces villes italiennes s'avèrent déchuës, et Paris devint le centre même de ces ateliers. Voir aussi R. Coulomb, « Les fabricants d'yeux artificiels », *op. cit.*, p. 3-4.

¹³ *Ibidem*, p. 1.

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵ Article d'un journal de 1777 et C. P. Thunberg, *Voyages au Japon*, *op. cit.*, cités par R. Coulomb, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁶ Hazard-Mirault, *Traité pratique de l'œil artificiel*, Paris, 1818, p. 46 ; cité par R. Coulomb, *op. cit.*, p. 10-11.

pour figurer la pupille¹⁷ » ; ces dictionnaires estiment supérieur l'art d'Hazard-Miraud, ce dernier ne « se born[ant] plus à une simple peinture, [sachant] composer en relief¹⁸ ». Toutefois, au milieu du XIX^e siècle, cette activité réussit, notamment en Allemagne, à réaliser de multiples reproductions qui rendront ces yeux moins dispendieux. Cela va signer la mort des émailleurs car, comme le précise Pansier, « les yeux de verre sont aujourd'hui complètement abandonnés pour la prothèse humaine : ils ne servent que pour les animaux empaillés et les figures de cire¹⁹ ». Ainsi ces globes oculaires issus de l'art s'éloignent-ils désormais du statut médical pour redevenir un vecteur de représentation. La question esthétique des yeux de verre revient dès lors dans les différents arts visuels par un dernier intermédiaire : la poupée.

L'industrialisation des poupées apparaît en Allemagne et en France au XIX^e siècle. Deux détails nous intéressent au plus haut point : les grands magasins de la seconde moitié du siècle ouvrent la commercialisation de poupées moins onéreuses dont on peut modifier la garde-robe. Ces figurines s'habillent comme des femmes et non comme des petites filles, ce qui permettra aux grands couturiers de diffuser indirectement leur catalogue de mode. Le célèbre Worth, qui a modernisé la mode à cette époque, participe parfaitement à notre questionnement sur le vrai et le faux de ces êtres artificiels en inventant les défilés, les mannequins vivants devant des sosies, la publicité gratuite à l'aide des poupées, mais aussi l'autorisation des grands magasins à copier ses « créations »... Or, les fabricants parisiens accompagnent ces petites filles artificielles d'accessoires, de mobilier et d'un logement que Nicole Savy désigne comme « un univers social entier reproduit, parfois avec beaucoup d'art, en miniature²⁰ ». Ces maisons proches des « maisons de verre » fondent une inquiétante mise en abyme, celle de poupées russes. Dans leur salon, ces poupées ont auprès d'elles des petits êtres immobiles en miniature. Dès lors, qu'est-ce qu'une vraie poupée à côté d'une minuscule poupée qui représente, pour elle aussi, un petit jouet ?

Ces poupées aux yeux de verre font ainsi retour à la mythologie, celle d'un regard plus présent et plus vivant lorsqu'il est insondable. Cette vertigineuse construction imite fort bien la perturbation que rencontrent des artistes – à savoir la fausseté propre à toute création.

¹⁷ *Dictionnaire des Sciences médicales* dirigé par Percy et Laurent, Paris, 1820, p. 511, cité par R. Coulomb, *op. cit.*, p. 6.

¹⁸ Jaccoud, « Œil artificiel », *op. cit.* ; cité par R. Coulomb, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ P. Pansier, *Traité de l'œil artificiel*, *op. cit.*, p. 31.

²⁰ Nicole Savy, « Cosette, Alice, Sophie » dans le catalogue d'exposition qu'elle a dirigé, *Les petites filles modernes*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989, p. 17.

Le combat perdu entre l'œil vivant et l'œil de verre dans l'art

Le problème initial posé par un regard de poupée dans l'art est de souligner, aux yeux de tous, que toute œuvre d'art n'est qu'une illusion – en particulier dans un portrait. Le visage d'une personne doit parvenir à être plus *vrai* qu'une figure aux yeux de verre, bien qu'ils soient tout autant des productions artificielles...

Tout œil peint déconcerte aisément un spectateur lorsque le regard du tableau n'est pas biaisé et devient par conséquent proche de la fixation de Méduse. Michel

Serres évoque ainsi dans *Yeux* le trouble que l'œil vivant de Vincent Van Gogh dans l'*Autoportrait au feutre gris* (fig. 3) lui avait causé :



Figure 3. Vincent Van Gogh, *Autoportrait au feutre gris*, 1887, huile sur carton, 19 x 14,1 cm, Amsterdam, Rijismuseum

[en ligne] <https://www.vangoghmuseum.nl/nl/collectie/s0156V1962>

Un tableau de génie se contemple, certes, et se fait admirer, mais, mieux encore, me semble-t-il, trouant le mur ; comme un regard de feu en percerait la face grise, étincelant de lumière et de sens, voit comme un œil verrait, même quand il ne s'agit que d'un portrait [...] ... m'étreint la double sensation de découvrir et d'être découvert. Non, le peintre ne reproduit pas une image sur une toile. [...] Il me semble qu'elle a les mêmes propriétés qu'un regard actif. Ainsi, le maître me montre autant sa toile que celle-ci me contemple. Comme si, de son feu, son regard traversait l'œuvre pour la transmuter en vue²¹.

L'aspect distancié, vague, absent d'un regard fut la « solution » communément utilisée en peinture – avant Édouard Manet. Les nombreuses protestations qu'a rencontrées son art expriment un rejet des figures représentées, et en particulier de leur regard. Michael Fried a bien étudié l'effet esthétique provocateur transmis par ces yeux dans les œuvres de Manet : celui de la non-absorption. Contrairement à la règle courante en peinture, ses personnages ne sont pas absorbés dans leur vie quotidienne, dans une action ou encore dans une rêverie, mais semblent nous dévisager sans que nous ne puissions nous en détourner, et ce en raison d'une position frontale²². Nous pourrions aller jusqu'à dire que l'artiste réussit ainsi à absorber notre regard (fig. 4).

²¹ Michel Serres, *Yeux*, *op. cit.*, p. 11. Il ajoute, à la page 145, cet aspect sur la structure globale de tout tableau comprenant une figure : « Je vois ce visage bien découpé dans un cadre dont le dessin, parfaitement délimité ouvre soudain un trou, un canal inattendu par lequel je la vois... par lequel peut-être elle me voit... »

²² Pour Fried, ce refus de « représentation de personnages absorbés (et *a fortiori* toute intensification des motifs de l'absorbement) » conduit Manet vers des « compositions essentiellement frontales dans lesquelles les personnages [...] font face au spectateur ». De même, les « gestes de ces personnages qui, séparés de tout contexte narratif ou dramatique, attirent l'attention du spectateur avec une force que le public contemporain trouvait dérangeante » (Michael Fried, *Esthétique et origines de la peinture moderne*, t. III : *Le Modernisme de Manet, ou le visage de la peinture dans les années 1860*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2000 [1996], p. 144-145).



Figure 4. Édouard Manet, *Portrait de Victorine Meurent*, 1862, huile sur toile, 42,90 x 43,80 cm, Boston, Musée des Beaux-Arts

© Institut culturel Google/Boston Museum of Fine Arts, [en ligne : www.mfa.org/collections/object/victorine-meurent-32976]

Les réactions violentes du public et de critiques d'art semblent dissimuler une gêne perceptible dans leurs propos paradoxaux. Selon Théodore Pelloquet, « on y chercherait vainement l'indication d'un mouvement » et « de quelque façon qu'il veuille indiquer une attitude ou un geste, le membre et le corps qu'il a essayé de peindre restent inertes, comme empaillés » ; Ernest Chesneau renchérit en affirmant que « les figures de M. Manet font involontairement songer aux marionnettes des Champs-Élysées : une tête solide et un vêtement flasque²³ ». Leur vocabulaire commun utilise des métaphores qui possèdent des yeux artificiels, telles des « marionnettes » ou des êtres « empaillés ». Voici donc un premier paradoxe, puisque toute représentation picturale est bien sans « mouvement » et « inerte »... Manet supprime donc bien cette illusion faite par les peintres pour perturber le regard de tout spectateur. Comme l'ajoute Fried, « le vide, l'inexpressivité du regard projeté hors champ mettent le spectateur à distance et l'installent dans une position d'aliénation alors même qu'ils semblent le solliciter²⁴ ». Et en effet, cette « composition si absurde » évoquée par Théophile Thoré dès l'époque de Manet révèle le paralogisme que dévoile à son tour Castagnary en reprochant « la stérilité » lorsque « ce jeune homme du Déjeuner [...] semble nous regarder²⁵ ». Ses propos avouent plus clairement le sophisme des critiques d'art, puisque ces objets inanimés deviennent bien actifs en transformant les regardeurs en objets eux-mêmes regardés, et ce non pas par une altérité vivante mais bien par de simples formes peintes. Les yeux artificiels propres à la peinture semblent ainsi rejoindre des yeux de verre créés pour des animaux empaillés, tout comme ceux de Méduse.

Lorsque des peintres s'engagent à réaliser un portrait d'enfant accompagné par une poupée, cette tâche d'apparence anodine requiert la prouesse des braves – notamment après la démonstration de Manet. Toute figurine aux yeux de verre fixes risque de déstabiliser par son regard mais réussit à interroger l'existence du visage dit « vivant » de l'enfant situé à ses côtés. Des œuvres tendent dès lors à détourner ou effacer par défense les yeux des poupées dans les bras de jeunes filles pour éviter toute pétrification du regard humain. Cet œil contre œil est traditionnellement « botté en touche » grâce à un décalage d'angle qui ne permet pas d'associer ou de comparer ces iris. Si l'un des deux dirige son regard vers le public, il s'agira de

²³ Théodore Pelloquet, *L'Exposition : Journal du Salon de 1863*, n°22, 23 juillet 1863 ; Ernest Chesneau, « Salon annexe des ouvrages d'art refusés par le jury », *L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, 1864, p. 189 ; articles cités par M. Fried dans *Le modernisme de Manet*, op. cit., p. 146.

²⁴ Michael Fried, *Le modernisme de Manet*, op. cit., p. 207.

²⁵ W. Bürger (Théophile Thoré), « Salon de 1863 », *Salon de W. Bürger, 1861 à 1868*, 1, Paris, 1870, p. 425 ; Jules-Antoine Castagnary, « Salon de 1869 », *Salons*, 1, Paris, 1892, p. 364-365 ; articles cités par M. Fried dans *Le modernisme de Manet*, op. cit., p. 163-164.

celui de l'enfant, vague pour que ce portrait reste non perturbant. Les yeux de poupée, eux, seront presque invisibles, fermés ou plissés. Cette structure est une norme chez des artistes de tout mouvement artistique du XIX^e siècle, comme Corot, Millais, Renoir, Morisot ou Redon (fig. 5 à 7). Certains artistes semblent toutefois avoir conscience de cette énigme qui les attire.



Figure 5. Camille Corot, *Petite fille avec une poupée*, vers 1830-1834, huile sur toile, 27,3 x 21,4 cm, collection particulière

© Sotheby's [en ligne] <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/tableaux-et-dessins-anciens-et-du-xixe-siecle/lot.111.html?locale=en>



Figure 6. Berthe Morisot, *Jeune fille à la poupée*, 1884, huile sur toile, s. d., collection particulière

[en ligne] https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/meilleures-expos/berthe-morisot-au-musee-d-orsay-une-retrospective-rare-d-une-grande-artiste_3500639.html



Figure 7. Odilon Redon, *Portrait de Simone Fayet*, 1906, huile sur toile, pastel, 75 x 40 cm, collection particulière

[en ligne] https://www.latribunedelart.com/spip.php?page=docbig&id_document=10146&id_article=3189

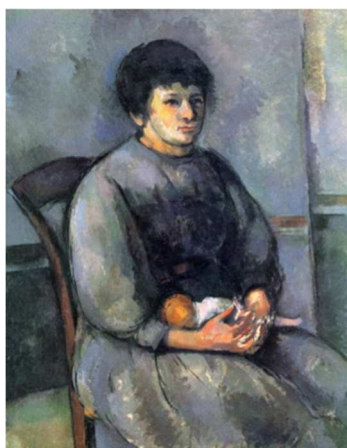


Figure 8. Paul Cézanne, *Fille à la poupée*, vers 1902, huile sur toile, 92 x 73 cm, collection particulière

© Directmedia [en ligne] <https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=782>

Certaines œuvres de Paul Cézanne tendent à effacer de manière flagrante les yeux d'émail d'un jouet dans les bras d'une jeune fille. C'est un quasi aveu de l'incapacité de réussir à différencier la poupée du vivant. Dans *Fille à la poupée* de 1902 (fig. 8), la figurine nous tourne le dos et les yeux de l'enfant, placés en biais, ne peuvent croiser les nôtres. Dans *La Jeune fille à la poupée* peinte entre 1902 et 1904 (fig. 9), le visage du jouet est parfaitement frontal, alors que la demoiselle, elle, nous esquive en regardant hors-champ en diagonale. Dans ce tableau, le peintre aurait pu faire le choix d'inverser la composition traditionnelle. Or, il n'en est rien. Les poupées de ces deux toiles nous captivent non pas par leur place, mais par leur manque. Ces têtes de poupée ne sont chacune qu'une tache préalable à la peinture finale ; or, au fur et à

mesure, le blanc de la toile aura dans l'esthétique de Cézanne une présence indispensable pour saisir un relief dans ses représentations du réel. De simples touches mettent ainsi en exergue le néant dans ce visage sans moindre signe, alors que son volume est nettement traité, le rendant insaisissable. Ces surfaces monochromes sans forme attirent notre attention sur l'aura de ces figures, tout en éloignant son absorption du regard. L'artiste expose, de manière directe mais vide, un regard sans yeux le rapprochant peu à peu de l'abstraction.



Figure 9. Paul Cézanne, *Jeune fille à la poupée*, 1902-1904, huile sur toile, 73 x 60 cm, collection particulière

© Directmedia [en ligne] <https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=870>

Le *Portrait d'Henri Michel-Lévy dans son atelier* qu'Edgar Degas a réalisé vers 1878 (fig. 10), transmet cette étrangeté à l'aide de multiples enchâssements : un *peintre est peint* auprès

de ses *tableaux*, eux-mêmes situés à l'intérieur de ce *tableau*. Notre premier regard nous fait imaginer à côté une personne singulière, blessée ou évanouie, jusqu'à ce que notre attention rétablisse sa vraie nature, celle d'un outil destiné à se substituer aux poses d'un modèle humain. Degas l'utilise ici mais non pour en faire une « vraie » femme : sa tête démantibulée dirige son regard dans un angle invraisemblable avec des yeux ouverts ; de même, un seul globe oculaire reste visible mais flou, un simple point qui permet à l'artiste de le déshumaniser, de supprimer toute idée d'un vrai regard. Il réussit donc à représenter le « vrai » en montrant ici une figurine. Les yeux décalés de Michel-Lévy éloignent eux aussi tout duel avec ceux du mannequin. Cette fuite des regards illustre chez Degas la difficulté de faire oublier toute l'artificialité des choses peintes, même réalistes. Ne faut-il d'ailleurs pas voir une autre mise en abyme dans la silhouette située à droite d'une toile peinte par Michel-Lévy ? Celle-ci représente une femme affalée portant une robe blanche avec des manches évasées, identique à celle du mannequin. Degas casse dès lors l'artifice du tableau de Michel-Lévy qui transformait une figurine en être vivant, et affiche son objet mensonger.



Figure 10. Edgar Degas, *Portrait d'Henri Michel-Lévy dans son atelier*, vers 1878, huile sur toile, 40 x 23 cm, Lisbonne, Musée Calouste-Gulbenkian

© Yelkrokoyade [en ligne] https://gulbenkian.pt/museu/en/works_museu/portrait-of-henri-michel-levy/

Cézanne et Degas expriment bien dans la deuxième moitié du XIX^e siècle le trouble que produit la collision entre un regard vivant et son double artificiel dans un univers qui n'est qu'une *re-présentation*. Quelques années plus tard, l'évitement de cette confrontation disparaît pour interpeller l'œil du spectateur. La représentation s'éloigne dès lors du réel pour créer des réactions réflexives, affectives, d'incompréhension ou de dérèglement... Le portrait du Douanier Rousseau de 1892, *L'Enfant à la poupée* (fig. 11), est décrit au musée de l'Orangerie comme « figure inquiétante hypnotique ».

Ce magnétisme du regard frontal est renforcé par la présence de la poupée. La platitude du corps et l'expression inexistante du visage de la fillette tend à les faire se confondre. Leurs yeux vides et figés transmettent un regard direct vers le spectateur tout en étant, paradoxalement, aussi indéchiffrables et inexpressifs que Gorgô. De la même manière, Pablo Picasso, qui admirait le Douanier Rousseau, réalisera un portrait de sa fille en 1938, *Maya à la poupée* (fig. 12). Ce tableau reprend la même structure de frontalité où tous les yeux pointent le public qui fait face. Ce combat est toutefois ambigu car sans épaisseur, Maya semble vivante grâce au volume cubiste de son corps, mais son double artificiel ne



Figure 13. Paul Klee, *La Poupée*, 1923, gouache et dessin à la plume, 42,4 x 30,7 cm, Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine

© RMN-Grand Palais/Roman Beniaminson) [en ligne] <https://www.photo.mn.fr/archive/10-503818-2C6NUOQVDXNL.ht1>

cesse malgré tout d'absorber notre regard par ses yeux directs, tel un scrutateur hermétique²⁶.

Paul Klee manifeste quant à lui l'absorption de notre propre regard dans *La Poupée* de 1923 (fig. 13). Seule face à nous, la figurine se trouve dans un espace sans arrière-plan, et son corps disparaît quasiment en raison de sa teinte monochrome commune à celle du « faux » fond. L'attraction incontrôlable de ses yeux s'impose dès lors grâce à l'intégration de formes purement géométriques et abstraites – il est impossible d'éviter ces yeux, tels ceux du serpent dans l'adaptation du *Livre de la jungle* de Rudyard Kipling par Walt Disney. Klee réalisera d'ailleurs dix ans plus tard une autre œuvre à la fois abstraite et figurative rappelant les peintures pariétales



Figure 11. Henri Rousseau dit Le Douanier Rousseau, *L'enfant à la poupée*, huile sur toile, 67 x 52 cm, Paris, Musée de l'Orangerie

© RMN-Grand Palais/Franck Raux [en ligne] <https://www.photo.mn.fr/archive/06-502645-2CGNUOBW9LOP.html>



Figure 12. Pablo Picasso, *Maya à la poupée*, huile sur toile, 73,50 x 60 cm, Paris, Musée national Picasso

© RMN-Grand Palais / Adrien Didierjean) [en ligne] <https://www.photo.mn.fr/archive/18-501849-2C6NUOAKQR780.html>

²⁶ Un dernier amusement plus ambigu réside dans un cliché non artistique pris par Picasso en 1909, où une mère pose avec un double d'enfant de la même taille, installés symétriquement. Or, l'un est sa petite fille, l'autre est une poupée, ce qui crée peut-être une drôle gémellité, moins inquiétante que le portrait de Maya créée trente ans plus tard.

préhistoriques : un œil unique, immense et fixe, ressort nettement de cette toile que l'artiste intitule... *Troubles* (fig. 14). Parmi ces exemples innombrables, comment ne pas penser également aux portraits aux yeux bleus, vides de Modigliani, semblant pourtant nous faire entrer dans l'être même de la vraie personne peinte ?



Figure 14. Paul Klee, *Troubles*, 1934, huile sur toile, s. d., Turin, galerie civique d'art moderne et contemporain
© RMN-Grand Palais / Mauro Magliani [en ligne] <https://www.photo.rmn.fr/archive/12-523339-2C6NU0Z1KW7K>

Depuis le milieu du XIX^e siècle apparaît donc une véritable réflexion esthétique sur des yeux absents ou faux dans la peinture : tous ces yeux de verre rendent paradoxalement une personne plus présente et plus vivante, comme dans les idoles des yeux mésopotamiennes.

L'art photographique rencontre le même rapport ambigu, mais concernant sa propre esthétique. Celle-ci ne cesse en effet d'être confrontée à la métaphore des yeux de verre, aussi bien technique qu'artistique. Champfleury avait, on le sait, comparé en 1857 l'art réaliste aux visions identiques de dix daguerréotypes : « Les objets ne se renversent pas dans l'œil du blond de la même manière que dans l'œil du brun. [...] Tandis que dix daguerréotypes étant braqués sur le même objet, les dix yeux de verre de la machine rendront dix fois le même objet sans la moindre variation de forme et de coloration²⁷ » – à savoir des yeux de photographe pétrifiés par la vitre de l'appareil, devenant par conséquent non humains car uniquement reproductifs. La nature et le fonctionnement de ce globe oculaire photographique remirent donc majoritairement en cause tout statut artistique de cet instrument au XIX^e siècle.

Le fondement symbolique des yeux de verre en photographie est complété par des superstitions proches des légendes antiques précédemment évoquées. Le miroir entre l'œil inanimé de l'appareil et l'œil humain ouvre dès lors une brèche à des systèmes occultes. Narrée de manière plus ou moins amusée, la puissance de la photographie aurait été offerte à l'œil humain à un seul moment : le reflet de ce qui nous fait face au moment de notre mort. Dans *L'Âge d'homme* de 1938, Michel Leiris rappelle d'ailleurs que cette croyance le terrorisait dans son enfance²⁸.

²⁷ Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, Michel Levy frères, 1857, p. 93.

²⁸ « J'avais en tête quelques idées peu rassurantes qui touchaient à la Mort, plus exactement au cadavre (l'une, notamment, qui me venait d'une gravure vue dans un illustré où il était question, si je ne m'égare pas, d'un homme frappé par le tonnerre, dans l'œil de qui était photographié l'image de l'arbre sous lequel il avait été foudroyé). », Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, « Folio », 1939, p. 28.

Inversement, l'appareil photographique réussirait à aspirer par un souffle une couche de notre corps pour nous fixer sur le verre du cliché – Nadar conte cette appréhension, une « terreur de Balzac devant le Daguerrotypage » dont on ne sait si elle était « sincère ou jouée²⁹ ».

Au-delà de la prise de vue, les clichés de visages révéleront bien d'autres problématiques hors de toute croyance. Ces regards saisis, bouleversant la représentation des êtres humains, se reconnaissent dans les portraits de Manet dont la force réside justement dans un aspect instantané propre à un cliché. Michael Fried remarque d'ailleurs que l'art de Manet repense « le portrait photographique contemporain à partir de gravures colorées japonaises », dans une « recherche de l'instantanéité et [de] l'efficacité frappante des tableaux ». Ainsi, le « recouvrement temporaire de [ces] deux modalités au sein d'une forme nouvelle crève en quelque sorte hardiment les yeux dans le *Portrait de Victorine Meurent* (fig. 4), œuvre résumant à elle seule l'engagement de Manet en matière de photographie et son intérêt pour l'estampe japonaise³⁰ ».

L'instantanéité d'une parfaite copie du réel pourrait faire croire que l'art photographique n'est pas concerné par la crainte de représenter des yeux artificiels à côté d'un être humain – à tort. Eugène Atget semble d'ailleurs exposer l'ambivalence particulière de cet art dans un cliché d'un masque antique, seul, artificiel et de face : l'immobilité propre à l'image photographique et le cadrage d'un vis-à-vis d'yeux pétrifiés ne pouvant que saisir, figer et absorber le regard (fig. 15).

Remarquons que les gravures de petites filles commandées à des ateliers professionnels ont suivi dès le début les codes des portraits picturaux traditionnels (fig. 16) : un regard d'enfant dirigé en biais, donc indirect, vague et rêveur ; une poupée dont les yeux sont posés dans une autre direction. De rares exceptions favorisent alors cette concurrence entre les yeux vivants et les yeux artificiels. Tout n'est alors qu'un jeu, tel celui de Louis-Pierre Pierson dans le célèbre portrait de la comtesse Castiglione où un écrin encadre son œil, le mettant à distance de son corps (fig. 17).



Figure 15. Eugène Atget, *Masque antique*, 1923-1924, épreuve gélatino-argentique, 16,8 x 21,5 cm, Londres, Victoria et Albert Museum

© V&A [en ligne] <https://collections.vam.ac.uk/item/O1098411/masque-antique-photograph-atget-jean-eugene/>



Figure 16. Achille Bonnuait, *Petite fille en pied, tenant une poupée*, vers 1865, album de photographies d'une famille d'artistes de la Manufacture de Sèvres, épreuve sur papier albuminé, s. d., Paris, musée d'Orsay

© RMN-Grand Palais/Jean-Gilles Berizzi [en ligne] <https://www.photo.mn.fr/archive/96-023176-2C6NU0SPH0S2.html>



Figure 17. Pierre-Louis Pierson, *Scherzo di Follia*, 1863-1866, épreuve gélatino-argentique, 18,7 x 12,5 cm, New-York, MMoA

© RMN-Grand Palais [en ligne] <https://www.photo.mn.fr/archive/08-536509-2C6NU0TF5G1C.html>

²⁹ Nadar, « Balzac et le Daguerrotypage », *Quand j'étais photographe*, Paris, Ernest Flammarion, 1901, p. 7.

³⁰ Michael Fried, *Le modernisme de Manet*, op. cit., p. 196.



Figure 18. Eugène Atget, *Boulevard de Strasbourg*, 1910, épreuve au gélatino-argentique, 22,6 x 17,9 cm, New-York, MMoA

© MMoA-Creative Commons [en ligne] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Atget,_Boulevard_

Bien plus tard, des mannequins de boutiques deviennent un sujet à part entière dans des photographies. Atget les intègre ainsi en 1910 dans sa série *Paris pittoresque* : il laisse alors ces figurines seules et ôte tout œil vivant pouvant se confondre avec ces artifices (fig. 18). Brassäi s'égayé, vingt ans plus tard, de la rencontre entre un mannequin et un flâneur vu de dos dans l'obscurité (fig. 19). Dans ces clichés, les yeux artificiels ne sont face à personne et le cadre des vitrines est souligné pour bien les mettre en dehors de la vie « normale ».



Figure 19. Brassäi, *Devanture, homme regardant la lingerie*, entre 1931-1932, épreuve gélatino-argentique, s. d., collection particulière

© RMN-Grand-Palais/Hervé Lewandowski [en ligne] <https://www.photo.mn.fr/archive/11-527565-2C6NU0M0HXKZ.html>

Des artistes photographiques, notamment dans les années 1920-1930, s'attarderont comme les peintres à provoquer le spectateur en absorbant son regard à travers des yeux humains devenus artificiels et des yeux artificiels devenus vivants. Un des nombreux autoportraits aux figures grimées de Claude Cahun montre en 1927 sur l'ensemble du cadre son visage frontal, ce qui le détache du monde extérieur (fig. 20). Le spectateur ne peut donc éviter de se faire happer par son regard, omniprésent mais pourtant absent. Ces yeux, recouverts de lunettes, elles aussi tapissées de tissu noir, se réifient dans un néant et nous communiquent ainsi un malaise. À cette même époque du surréalisme, Dora Maar se plaira à photographier une troupe de globes oculaires sans « propriétaires », placés de manière à nous faire nous sentir concernés par ces regards sans corps (fig. 21)...



Figure 20. Claude Cahun, *Autoportrait*, vers 1927, épreuve argentique, 23,6 x 17,8 cm, Nantes, Musée d'Arts

© RMN-Grand Palais / Gérard Blot [en ligne] <https://www.photo.mn.fr/archive/04-001428-2C6NU04IB1K7.html>



Figure 21. Dora Maar, *Les Yeux*, vers 1932, négatif monochrome souple au gélatino-bromure d'argent, 29,5 x 23,5 cm x 6 cm, Paris, Centre Pompidou

© RMN-Grand Palais [en ligne] <https://www.photo.mn.fr/archive/11-527565-2C6NU0M0HXKZ.html>



Figure 22. Éli Lotar, *Jouets et poupées*, entre 1928 et 1935, négatif verre au gélatino-bromure d'argent, 6 cm x 9,5 cm, Paris, Centre Pompidou

© ADAGP, RMN-Grand Palais, [en ligne] <https://www.photo.rmn.fr/archive/16-554276-2C6NU0A6B1SLP.html>

De même, d'innombrables œuvres d'Éli Lotar réalisées à cette époque manifestent un autre type d'obsession : celle des yeux de poupées. Une série prise à leur niveau à la fenêtre ou dans un jardin, donne l'impression que ces choses sans vie deviennent des êtres inquiétants. Ce photographes transforme également des vitrines à la Atget dans *Jouets et poupées* (fig. 22) : entouré de têtes de jouets cassés, brisés, un grand visage de poupée sans sourcil, sans cil et sans sourire nous fait face et nous fixe, telle Méduse à travers cette vitre. Brassai fonde quant à lui son esthétique des yeux en s'épaulant sur l'image des glyphes archéologiques des millénaires précédents, pour pétrifier photographiquement les cavités oculaires d'un graffiti des années 1930. Dans cette série *Graffiti*, le photographe intitule ainsi son cliché non pas « un mort », mais *La Mort* (fig. 23). Il nous fait ainsi toucher ce regard à la fois absent et présent, mais aussi mort et vivant.



Figure 24. André Kertész, *Enfant endormi avec sa poupée*, entre 1926 et 1936, négatif verre au gélatino-bromure d'argent, 9 x 12 cm, Charenton-le-Pont, Médiatique de l'Architecture et du Patrimoine

© RMN-Grand Palais [en ligne] <https://www.photo.rmn.fr/archive/08-549386-2C6NU0TOYE1R.html>

À côté de ces représentations fictives, des clichés purement réalistes peuvent nous décontenancer de manière inattendue et plus effrayante car leur normalité apparente se fissure et se dérègle. Deux photographies de François Kollar et André Kertész font ainsi, petit à petit, évoluer notre vision (fig. 24-25) : une petite fille dort auprès de sa poupée ; les yeux de la première sont par conséquent fermés, et ceux de la seconde sont nécessairement ouverts puisque personne ne peut faire bouger ses fausses paupières. Aucune comparaison entre ces yeux n'est donc possible. Cependant, le seul regard qui nous semble exister est celui de ces yeux figés, semblant remplacer celui de la fillette presque dirigée par la poupée. L'enfant devient dès lors la poupée dont le jouet devient le commandeur.



Figure 23. Brassai, *La Mort*, série *Graffiti*, 1935-1950, épreuve gélatino-argentique, 49,4 x 39,4 cm, Paris, Centre Pompidou

© RMN-Grand Palais/Adam Rzepka [en ligne] <https://www.photo.rmn.fr/archive/03-016430-2C6NU04214R2.html>



Figure 25. François Kollar, *Le Sommeil*, 1930, négatif monochrome, 13 x 18 cm, Charenton-le-Pont, Médiatique de l'Architecture et du Patrimoine

© RMN-Grand Palais [en ligne] <https://www.photo.rmn.fr/archive/10-506466-2C6NU0QFYMM.html>

Cet aspect, parfaitement réaliste, insère la coexistence d'une peur irréaliste de l'œil de verre dès que l'art représente son regard à côté du vivant. La peinture rencontre la difficulté de les différencier l'un à côté de l'autre ; et la photographie, qui les différencie sans difficulté grâce à sa netteté, rencontre, elle aussi un drame, celui de l'instantanéité qui ne peut que les rapprocher dans une même fixation. Or, un artiste, Émile Zola, nous semble réunir dès le XIX^e siècle cette complexe réflexion aussi bien dans l'art visuel que dans l'art littéraire. Une de ses photographies – qui a fait naître notre article – nous semble en effet incarner la place des yeux artificiels sur l'idée même de la création chez cet artiste, aussi bien dans sa photographie que ses romans.

De l'œil littéraire à l'œil photographique : l'exemple d'Émile Zola

Tel un discours sur l'écriture et l'art visuel, l'évocation des yeux dans les romans de Zola est un écho évident voire l'origine même de l'étrange portrait de Denise photographié par l'écrivain : la co-présence du regard humain et des globes oculaires artificiels, en particulier les yeux de verre de poupées, d'animaux empaillés et d'appareil photographique.

La littérature du XIX^e siècle laisse une place aux poupées devenant humaines, telle l'automate Olympia de l'opéra *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach. En revanche, dans les romans réalistes de Zola, ce sont les êtres humains qui seront veillés par des yeux artificiels, devenant leur double avant de les remplacer au moment de leur mort. Aussi bien dans ses premiers romans que dans le cycle des *Rougon-Macquart*, l'isotopie de la locution « yeux de verre » s'associe à l'œil d'une poupée, à l'œil vivant mais aussi à la photographie, à la fixité, à l'aveuglement et à la mort. Ces interversions poupée/personne mettent dès lors en exergue une réflexion de l'auteur sur le vrai et sur la vie dans ses représentations. Pensons ainsi à Séverine, Albine, Clotilde, Lucie, Tante Dide, Charles ou encore Madame Raquin. Muette et paralysée, cette dernière assiste au meurtre du chat et aux suicides des assassins Laurent et Thérèse Raquin, personnage éponyme de ce roman de 1867. La vieille femme devient alors l'allégorie de cette horreur à travers ses yeux fixes. Dans *Madeleine Féral*, rédigée en 1868, la petite Lucie ressemble trait pour trait à un premier amour que sa mère n'a jamais revu avant sa naissance. Ce malheur signe sa mort à la suite d'une maladie ; son corps devient alors métaphoriquement une poupée, à savoir une nouvelle reproduction fatale : « son délire n'avait plus rien de saccadé [...] ; elle sortait de dessous le drap ses mains fluettes de poupée, elle les agitait faiblement, comme pour demander des jouets invisibles³¹. » De même, la petite Clotilde s'approche avec sa poupée du lit de mort de sa mère dans *La Curée*

³¹ Émile Zola, *Madeleine Féral*, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. H. Mitterand, Paris, Tchou-Fasquelle, « Cercle du livre précieux », 1962, p. 857.

(1872). L'évocation de ce jouet est enchâssée dans celle des yeux de la défunte, et devient son parfait reflet : le mari Saccard « demeura[it] frissonnant devant ses yeux de morte, restés ouverts » qui le « poursuiv[ai]ent dans leur immobilité » alors que « la petite Clotilde berçait sa poupée sur un bord du drap, doucement, pour ne pas réveiller sa mère » ; ensuite, sa tante Sidonie « ferma les yeux d'Angèle, ce qui soulagea singulièrement Saccard³² ». Après le départ de son amoureux Serge Mouret dans *La Faute de l'abbé Mouret* (1875), Albine, quant à elle, se suicide en s'asphyxiant par l'exhalation d'innombrables joncs fleuris dans une chambre parfaitement hermétique. Ainsi s'installe une permutation entre la jeune femme et les fleurs, qui « semblaient vivantes, avec leurs bandeaux de cheveux violets, leurs yeux jaunes, leurs bouches plus pâles, leurs délicats mentons couleur chair. » Ces végétaux coupés deviennent ensuite des figurines associées à la mort d'Albine lors de son délire dû au manque d'oxygène : « Quand j'étais plus jeune, elles me faisaient peur [...] Vois-les donc. Ne dirait-on pas des milliers de petits visages qui vous regardent [...] ?... et elles tournent leurs figures, toutes ensemble. On dirait des poupées enterrées qui passent la tête³³. »

Les yeux des personnages zoliens manquent souvent d'indications descriptives, ce qui rend dès lors toute exception significative. La belle Séverine de *La Bête humaine* paru en 1890 reçoit en effet l'épithète homérique des « yeux de pervenche » – une métonymie qui semble phonétiquement suivre sa vie et sa mort, la *perversité* dont elle est victime, coupable et à nouveau victime. Ce personnage n'existe plus qu'à travers ses yeux au moment de sa mort, lorsque Jacques Lantier qui l'adore, l'assassine. En face de ce corps sans vie, son amant est hanté par ce « masque d'abominables terreurs que prenait, dans la mort, cette face de femme jolie, douce, si docile ». Cette métaphore filée du masque, où des « cheveux s'étaient dressés, un casque d'horreur, sombre comme la nuit », où les « yeux de pervenche, élargis démesurément, questionnaient encore, éperdus, terrifiés du mystère³⁴ », ne peut que rappeler les idoles des yeux ou encore le regard de Gorgô.

Deux romans des *Rougon-Macquart* décuplent cette idée, en fondant l'existence même de leurs héroïnes sur cet univers des yeux artificiels. En 1879, l'héroïne d'*Une page d'amour*, la petite Jeanne, très malade, observe Paris par la fenêtre ouverte, engloutie par la pluie à côté de sa poupée pendant des heures. À ce moment, le jouet garde les yeux ouverts, et ceux de l'enfant se ferment... en allant vers la mort. L'écriture zolienne ne cesse de renforcer la personnification de la poupée pour faire se confondre ces deux « êtres » : « Sa poupée devait, comme elle, avoir mal à la tête. [...] La poupée, très raide, avec l'éternel sourire de ses petites dents, avait une épaule qui ruisselait, tandis que des souffles de vent enlevaient sa chemise. Son

³² Émile Zola, *La Curée* dans *Les Rougon-Macquart*, t. I, éd. A. Lanoux et H. Mitterand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, p. 378. Toutes les citations des romans des *Rougon-Macquart* renvoient à cette édition.

³³ Émile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret* dans *Les Rougon-Macquart*, t. I, éd. cit., p. 1350.

³⁴ Émile Zola, *La Bête humaine* dans *Les Rougon-Macquart*, t. IV, éd. cit., p. 1298.

pauvre corps, vide de son, grelottait³⁵. » La compagnie de la figurine a été *produite* par Jeanne, être vivant. Toutefois, Zola joue peu à peu sur l'omniprésence du pronom personnel « elle » et sur des termes corporels plus adaptés à un humain qu'à une poupée pour créer une gémellité qui ne permet plus de différencier ces « deux » fillettes : « Près d'elle, sa poupée, pliée sur la barre d'appui, les jambes dans la chambre et la tête dehors, semblait une *noyée*, avec sa chemise qui se collait à sa peau rose, ses yeux fixes, ses cheveux ruisselants d'eau ; et elle était maigre à faire pleurer, dans sa posture comique et navrante de *petite morte*³⁶. » Leur similarité est soulignée par le parallélisme de construction (*it.* et soul.), mais le point-virgule scinde malgré tout la phrase en deux clans, celui du jouet et celui de la jeune fille. L'humanisation de la poupée condamne dès lors, peu à peu, cette duplication : l'héroïne s'éteint devant nous lorsque la figurine semble s'approprier le corps de Jeanne. L'inverse se met immédiatement en place dans la phrase suivante, la petite étant pétrifiée comme une poupée de cire : « Jeanne, endormie, toussait ; mais elle n'ouvrait plus les yeux, sa tête roulait sur ces bras croisés, la toux s'achevait en un sifflement, sans qu'elle s'éveillât. Il n'y avait plus rien, elle dormait dans le noir. » L'issue fatale de cette transformation entraîne le dernier soupir de l'enfant, qui ne voit plus que sa poupée et qui n'est plus désignée que par des mots réservés aux yeux artificiels :

L'enfant gardait un visage muet, comme si l'ombre des rideaux seule eût passé sur ses yeux. Elle avait les silences, la résignation noire d'une abandonnée qui se sent mourir. [...] Plus rien n'existait pour elle que sa grande poupée, couchée à son côté. [...] La poupée, sa tête de carton posée sur le traversin, était allongée comme une personne malade, la couverture aux épaules. [...] Pendant des heures, ses yeux ne quittaient pas les yeux d'émail, toujours fixes, les dents blanches, qui ne cessaient de sourire. [...] Elle se réfugiait ainsi dans l'amour de sa grande poupée, s'assurant, au sortir de ses somnolences, qu'elle était encore là, ne voyant qu'elle [...]. Ses yeux pâlissaient, son visage un instant exprima une angoisse vive. Mais bientôt, elle parut soulagée, elle ne respirait plus, la bouche ouverte. [...] Jeanne regardait Paris de ses grands yeux vides. [...] La poupée, la tête renversée, les cheveux pendants, semblait morte comme elle³⁷.

Renée, la nouvelle épouse curieuse et frivole de Saccard dans *La Curée* porte comme un mannequin les robes du grand couturier Worms – double du célèbre Worth qui réalisait également des costumes sur des poupées. Avec une formule grammaticale impitoyable, le narrateur dit qu'« il faisait mettre Renée debout devant une glace [...], pendant que la jeune femme, émue, retenait son haleine, pour ne pas bouger³⁸ », tel un « paquet ». Or, la grandiloquente mise en scène de la création du « maître » ridiculise cyniquement cette inspiration qui naît que la déclinaison d'un modèle déjà utilisé, une « œuvre » qui n'est qu'un produit de consommation, reproductible à l'infini. Renée ne devient donc qu'un simple *artefact* à la

³⁵ Émile Zola, *Une page d'amour* dans *Les Rougon-Macquart*, tome II, éd. cit., p. 1028.

³⁶ *Ibidem*, p. 1034.

³⁷ *Ibid.*, p. 1068-1071.

³⁸ Émile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 413.

limite d'un objet industriel. Or, elle annonce par la suite elle-même le signe d'une future déshumanisation dans sa vie... sans vie. Dans une description de sa chambre luxueuse, les yeux de verre de peaux d'ours posées sur le sol semblent détenir le vrai regard que Renée, pourtant vivante, n'a pas : « Et, aux deux côtés du lit, il y avait deux grandes peaux d'ours noir, garnies de velours rose, aux ongles ardents, et dont les têtes, tournées vers la fenêtre, regardaient fixement le ciel vide de leurs yeux de verre³⁹. » Cette clôture de paragraphe joue en sourdine le présage de la faille psychologique que connaîtra l'héroïne, désœuvrée, utilisée et leurrée.

Par la suite, Renée ouvre enfin ses yeux murés sur sa non-existence en se regardant « fixement dans la glace ». Sa robe d'inspiration tahitienne, un tissu diaphane suivant sa peau lui fait voir qu'elle « en était arrivée à cela, à être une grande poupée dont la poitrine déchirée ne laisse échapper qu'un filet de son⁴⁰. » Sa tardive lucidité cause alors une fêlure qui la condamne à une mort prochaine – puisqu'une figurine ne peut persister dans le monde réel. À la clôture du roman, l'héroïne se retrouve dans l'hôtel particulier de son enfance son ancienne poupée, désincarnée et sans son. Démantibulée, cette figurine annonce elle aussi sa mort, les yeux faux étant toujours plus vrais que ceux de Renée dans ce récit :

La natte elle-même, déteinte, mangée par les rats, s'étalait avec une mélancolie de linceul qui attend depuis des années la morte promise. Dans un coin, au milieu de ce désespoir muet, de cet abandon dont le silence pleurait, [Renée] retrouva une de ses anciennes poupées ; tout le son avait coulé par un trou, et la tête de porcelaine continuait à sourire de ses lèvres d'émail, au-dessus de ce corps mou, que des folies de poupée semblaient avoir épuisé. Renée étouffait, au milieu de cet air gâté de son premier âge⁴¹.

En 1893, la conclusion du *Docteur Pascal* signe la profondeur de ce traitement des yeux dans les romans de Zola. Cette œuvre clôt le cycle par énucléation à la plume de la famille Rougon-Macquart. La fondatrice, Tante Dide, attend la mort dans son asile, avec des yeux fixes et effrayants. Or, elle ressemble parfaitement, physiquement, à la petite Jeanne mais aussi à son arrière-arrière-petit-fils Charles. Cet enfant attardé et exsangue, habillé comme une poupée, est souvent déposée auprès de cette ancêtre qui ne peut ni parler ni bouger. Les yeux de ces jumeaux, celle du début et celui de la fin de cette hérédité, sont tous deux nommés « vides » et « figés » :

Ce jour-là, Tante Dide [...] passait les heures, les longues heures, depuis vingt-deux ans, à regarder fixement le vide. [...] L'ancêtre [...] restait immobile, avec ses yeux qui vivaient seuls, ses clairs yeux d'eau de source [...]. L'enfant avait levé le regard sur la folle, et tous deux se contemplèrent. À ce moment, leur extraordinaire

³⁹ *Ibid.*, p. 477.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 574.

⁴¹ *Ibid.*, p. 598. Voir sur ce point Maryse Adam-Maillet, « Renée, poupée dans *La Curée* », *Cahiers naturalistes*, n° 69, 1995, p. 49-68.

ressemblance éclata. Leurs yeux surtout, leurs yeux vides et limpides, semblaient se perdre les uns dans les autres, identiques⁴².

Charles ferme alors ses yeux en perdant son sang face à son double. Ces yeux figés sans expression ne cessent d'être associés à ceux d'une poupée, ce que souligne la tenue de Charles « soutaché[e] d'or » sur du « velours noir », mais surtout son corps dont les veines se « vid[ent] sans fin⁴³ ». Cette description se superpose avec celle des yeux de Dide. Charles est alors « épuisé comme une source dont toute l'eau s'est écoulée » et se fossilise donc bien : « Toute la face de cire était morte déjà, lorsque les yeux vivaient encore. [...] Brusquement, ils se vidèrent, ils s'éteignirent⁴⁴. » L'enfant meurt ainsi lentement sans pouvoir se mouvoir comme son arrière-arrière-grand-mère, qui mourra, elle, le lendemain. Les yeux ouverts et fixes de l'un sont ainsi reflétés dans les yeux ouverts et fixes de l'autre, l'Autre qui est lui par conséquent :

Tante Dide le regardait de son regard vide, où il n'y avait ni plaisir ni peine, le regard de l'éternité ouvert sur les choses. [...] Un grand cri de la folle, un appel de terreur aurait suffi. Mais, elle ne criait pas, elle n'appelait pas, immobile, avec ses yeux fixes d'ancêtre qui regardait s'accomplir le destin. [...] Et, près d'expirer, [Charles] ouvrit ses grands yeux, il les fixa sur la trisaïeule, qui put y suivre la lueur dernière. [...] C'était la fin, la mort des yeux⁴⁵.

Face à face, ces doubles yeux immobiles et inexpressifs semblent absorber leurs vies, comme si cette pétrification méduséenne venait souligner la fin de cet immense cycle littéraire. Chaque membre de la famille Rougon-Macquart ne peut repartir vers la réalité, en n'étant qu'un personnage fabriqué par des lignes d'encre sur papier. Charles ne saurait mieux illustrer la fin de ces pages écrites, puisque s'écoulaient ses dernières gouttes de sang, les « longues rayures » de ce « petit filet rouge », avant que sa peau soit d'une « blancheur de lis » et que ses « lèvres se décolor[ent] » puis « [soi]ent blanches⁴⁶ »...

Après ces regards de poupées liés à la fin et à la mort, certains personnages troublés rejoignent les questions posées par la photographie. Renée aux yeux artificiels s'accompagne régulièrement d'un binocle pour mieux voir des futilités et se sert même d'une loupe pour examiner tous les petits détails de portraits de cartes photographiques. Avec ces lunettes de verre, elle s'amuse à inventer des faux couples en associant des clichés au hasard. Cet appareil diabolique du « binocle prenait [dès lors] des insolences suprêmes sur le bout de son nez » et la faisait « regard[er] les autres femmes [...] d'un sourire fixe signifiant : "J'ai mon crime⁴⁷" ».

⁴² Émile Zola, *Le Docteur Pascal* dans *Les Rougon-Macquart*, t. V, éd. cit., p. 1100-1101.

⁴³ *Ibidem*, p. 1103, 1104.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 1104.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 1102-1104.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1014.

⁴⁷ Émile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 494.

Madeleine Férat ainsi que Florent, héros du *Ventre de Paris* de 1873, confirment cette concomitance entre l'œil vivant et l'œil de verre de la photographie. Comme mauvais présage, Madeleine semble être photographiée, « pâle comme une morte » aux « yeux fixes » et aux « mains pendantes⁴⁸ », en découvrant le cliché de Jacques, son ancien amant, dans l'album de son compagnon Guillaume. Terrifiée, elle « se hâtait pour ne pas rester nue au grand jour en face de la photographie⁴⁹ » depuis que Guillaume l'avait accrochée au mur. Comme pénétrée par cette photographie, Madeleine accouchera, sans avoir revu Jacques, de son double, Lucie – *lux*, la lumière qui a également donné son nom à la photographie⁵⁰...

Le charcutier Quenu accueille à Paris son frère Florent et lui donne la chambre de l'apprentie Augustine, située non loin de celle de son amoureux et cousin, l'apprenti Auguste. Cette dernière a accessoirement laissé pour décorer le portrait de son couple, et Auguste vient alors religieusement l'admirer chaque soir. Or, lorsqu'il « laiss[e] Florent seul avec le lit et en face de la photographie⁵¹ », un malaise se produit en face de ces modèles de reproduction. Le clonage semble en effet envahir ce cliché avec des poupées russes vertigineuses supprimant toute vie à ces deux êtres : « Auguste était un Quenu blême ; Augustine, une Lisa pas mûre⁵² ». Ces prénoms presque identiques dupliquent également ceux du couple des charcutiers. Ceci se renforce par deux propositions simples, binaires et semblables. La deuxième le renforce même en remplaçant le verbe avec une virgule qui rapproche alors la copie Augustine de sa source Lisa. La juxtaposition de ces deux propositions indépendantes mime une fois de plus cette reproduction sans fin. Que dire des noms d'Auguste Landois et Augustine Landois avant même d'être mariés ? Que dire encore de leur ressemblance physique ? Dans ce portrait, le regard frontal, direct de ces êtres théoriquement vivants, est rendu inerte par la technique photographique, que reprend l'écriture de Zola grâce à cette syntaxe du double qui ne cesse de se répéter, elle aussi : « la photographie d'Auguste et d'Augustine l'inquiétait ; ils le regardaient se déshabiller, de leur sourire blême, *la main dans la main*⁵³ » à nouveau devant Florent ; et devant Lisa, « la photographie d'Auguste et d'Augustine semblaient toute blême d'épouvante⁵⁴ ». Tout cliché serait ainsi un être autonome dont les yeux de verre agiraient à eux seuls sur les personnages comme Méduse.

Amateur de la technique photographique, propriétaire de nombreux outils professionnels et de deux laboratoires, Zola a réalisé de nombreux portraits de ses enfants, avec pose et fond neutre. Ces photographiques sont loin des scènes quotidiennes d'enfance que l'écrivain a saisies, souvent légèrement préparées, dans son

⁴⁸ Émile Zola, *Madeleine Férat*, éd. cit., p. 737.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 744.

⁵⁰ Sur ce point, voir l'article d'Alain Buisine, « Les chambres noires du roman », *Cahiers naturalistes*, n° 66, Paris, 1992, p. 243-267.

⁵¹ Émile Zola, *Le Ventre de Paris* dans *Les Rougon-Macquart*, t. I, éd. cit., p. 660.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibid.*, p. 713.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 860.

jardin. Henri Mitterand a d'ailleurs évoqué certains portraits de la fille de Zola et souligné que « Denise posant en gros plan se fige dans la gravité », là où « ne reste qu'un tête-à-tête dépouillé, et d'autant plus intense, entre un père et sa fille, entre le photographe et son sujet » ; or, le visage de Denise, « éclair[é par] les points lumineux des yeux » transmet « une impassibilité un peu mystérieuse » où le « regard, confiant quand il est saisi de face, dénote aussi une sorte de question muette⁵⁵ ». Que dire dès lors du portrait de Denise, captivant et inquiétant, qui a donné naissance à cet article (fig. 26) ?



Figure 26. Émile Zola, *Denise de face, portant sa poupée*, 1900-1902, épreuve au gélatino-bromure d'argent, 22,5 x 16,6 cm, Paris, musée d'Orsay

© RMN-Grand Palais/Patrick Schmidt [en ligne]
<https://www.photo.rmn.fr/archive/94-018313-2C6NU0HC9JBL.html>

Zola avait réalisé, sans doute au même moment, un portrait fort proche montrant Denise dans une même tenue avec deux poupées dans ses bras, devant le même fond (fig. 27). Cependant, en comparaison, la position de la jeune fille et des poupées est éloquent. Cette photographie suit plus ou moins les codes des portraits traditionnels : Denise, située entre deux jouets, forme un triangle qu'elle domine. De chaque côté, les yeux des poupées sont placés en légère diagonale de manière symétrique afin de diriger notre regard vers le centre de l'image. Ceux-ci ne peuvent donc concurrencer le regard frontal de la jeune fille. Cette dernière nous fait face sans toutefois créer un malaise chez le spectateur, en raison d'un regard imperceptible : aucun sourire, aucune expression.



Figure 27. Émile Zola, *Denise assise de face, avec deux poupées serrées dans les bras*, entre 1900 et 1902, épreuve aristotype à la gélatine, 22,5 x 16,5 cm, Paris, musée d'Orsay

© RMN-Grand Palais/Jean-Jacques Sauciat [en ligne]
<https://www.photo.rmn.fr/archive/94-053794-2C6NU00ULG5D.html>

⁵⁵ Henri Mitterand, « Denise photographiée par son père » dans *Les petites filles modernes*, op. cit., p. 60 et 62.

Tout est différent dans la photographie qui retient notre attention (fig. 26). L'angle de Denise sur le côté est très prononcé, comme pour souligner une mise à l'écart de soi, mais aussi à distance de l'œil de verre de l'appareil photographique. Le parallèle entre la jeune fille et la poupée s'atténue dès lors encore plus. La figurine « crève » en effet l'écran, tout d'abord parce que son corps se situe sur la totalité de la hauteur de la photographie, ensuite parce que sa position est parfaitement frontale, mais surtout parce que son regard ne pourrait être plus net, intense et direct. Ce cliché est en outre légèrement surexposé en raison d'une forte lumière qui s'intensifie sur la cire du visage de la poupée et le bas de sa robe. Cette figure semble dès lors auréolée, ce que renforce le contraste dans son corps noir-blanc – remarquons d'ailleurs que Denise porte la même tenue sur les deux photographies alors que la poupée, elle, a été changée pour être revêtue par une robe de velours sombre et plus pesant qui crée un clair-obscur et attire notre regard. Ainsi la figurine aux yeux de verre nous fixe dans une immobilité impénétrable qui happe toute notre attention face à cette photographie.

Cette composition presque irréelle et très travaillée, avec organisation de postures, lumières et teintes, rend ce jouet, surmontant Denise, plus qu'hypnotisant. Aussi pourrions-nous risquer d'intituler cette photographie non pas le « Portrait de Denise » mais « Denise à la poupée », voire même le « Portrait de la poupée » – l'être humain semblant lui être inféodé... Les yeux troubles et troublés ne cesseront donc d'envahir toutes les œuvres de l'écrivain et photographe Zola, hanté par la problématisation de la représentation d'un être vivant dans l'art.

Conclusion

L'esthétique propre à Zola reflète et rejoint donc l'expression des questionnements posés par les yeux artificiels à côté des yeux naturels dans l'art depuis son origine. Elle incarne en effet l'idée d'une possibilité perdue d'avance, celle de faire vivre un vrai être dans une œuvre, même réaliste. Chez Zola, cette difficulté semble menacer ses personnages littéraires par une artificialité moins vivante que celle des yeux de verre. Dans l'espoir naïf d'une réalité photographique parfaite, l'écrivain ou plutôt l'artiste Zola semble ne pouvoir oublier cette insaisissable vie, ce qu'exprime son approche décalée des regards, très moderne. Ceci reflète bien l'évolution de la rencontre de différents yeux dans les portraits picturaux et photographiques que nous avons étudiés. Ainsi rejoint-elle l'aveu évasif de Cézanne et Degas, mais surtout la confrontation affirmée au début du XX^e siècle chez le Douanier Rousseau, Paul Klee ou encore Claude Cahun et Brassai. Comment ne pas voir un étonnant double de l'œuvre photographique zolienne perturbant nos yeux dans un portrait contemporain si proche datant de 2012, à savoir *Juana Rios Rios, Juana de Cubana, Fortune Teller* d'Andres Serrano (fig. 28) ?

Toutes ces œuvres différentes, confrontées aux yeux vivants et aux yeux artificiels, montrent l'influence que le développement des techniques optiques et oculaires et leurs fondations mythologiques a portée sur une représentation si essentielle dans l'art, celle du regard. Les yeux de verre ont ainsi fait renaître le drame du mythe de Méduse dans l'esthétique de ces créations qui exorcisent l'épouvante présence des images de notre propre regard, impossible à détourner : celui d'un « Autre », nous-mêmes pétrifiés.



Figure 28. Andres Serrano, Juana Ríos Ríos, « Juana de Cubana », *Fortune Teller (Cuba)*, 2012, photographie, silicone, plexiglass et cadre en bois, 114,3 x 96,5 cm, Paris, Galerie Nathalie Obadia

[en ligne] https://www.nathalieobadia.com/artist_detail.php?ar=139