HAL
open science

Le fonds photographique de François-Rupert Carabin (1890-1915) : le regard dévoilé

Étienne Eichholtzer

▶ To cite this version:

Étienne Eichholtzer. Le fonds photographique de François-Rupert Carabin (1890-1915) : le regard dévoilé . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01547084

HAL Id: dumas-01547084
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01547084v1

Submitted on 26 Jun 2017

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Etienne EICHHOLTZER

Le fonds photographique François-Rupert Carabin (1890 – 1915)

Le regard dévoilé

Mémoire de recherche
(2ère année de 2ème cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de Mme Dominique de FONT-REAULX
Conservateur en chef du patrimoine

Septembre 2014

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND

Table des matières

Résumé 4

Avant-propos 5

Remerciements 7

Introduction 8

I) UN ARTISTE MULTIPLE 18

1.1) Caractéristiques du travail sculpté de François-Rupert Carabin 18

1.1.1) Mettre à bas la hiérarchie entre arts majeurs et arts mineurs 18

1.1.2) Conception et évolution de la femme dans l'œuvre sculpté de Carabin 24

1.1.3) Un érotisme critique 30

1.2) La pratique photographique de François-Rupert Carabin 36

1.2.1) De la photographie considérée comme un artisanat 36

1.2.2) Dans l'atelier de l'artiste 42

1.3) Une succession de regards 48

1.3.1) Un héritage embarrassant : des archives familiales à la fondation Le Corbusier... 48

1.3.2) Le fonds photographique redécouvert 53

II) LA PHOTOGRAPHIE COMME MODELE 56

2.1) Emergence d'une nouvelle vision des corps 56

2.1.1) La crise du nu 57

2.1.2) Les enjeux de la photographie de nu à la fin du XIXème siècle 64

2.2) Photographie et sculpture 70

2.2.1) La place de la photographie dans le processus créatif de Carabin 70

2.2.2) La photographie vue par le sculpteur 75

2.3) Le modèle et les modèles 80

2.3.1) Le modèle cru 80

2.3.2) Le modèle en question 86

III) A LA FRONTIERE DE LA PORNOGRAPHIE, DE L'ART ET DE LA SCIENCE 92

3.1) L'érotisme mis en scène 92

3.1.1) Carabin et la photographie pornographique 92

3.1.2) Les enjeux de la prostitution 99

3.1.3) Signalétique prostitutionnelle 104
3.2) Les frontières dépassées 111
3.2.1) La passion du mouvement 111
3.2.2) Une autre vision du mouvement 117
3.2.3) La femme et la nature 121

Conclusion 127
Bibliographie 132

ÉCOLE DU LOUVRE
Mémoire de recherche
Septembre 2014

Le fonds photographique François-Rupert Carabin
Le regard dévoilé
par Etienne EICHHOLTZER

Résumé

Dès le milieu du XIXème siècle, la photographie tend à se substituer à la pose des modèles vivants dans les ateliers des peintres et des sculpteurs. Plutôt que d'utiliser des catalogues réalisés par des photographes, François-Rupert Carabin, reconnu comme sculpteur et ébéniste, élabore un corpus personnel de près de sept cents photographies correspondant à ses recherches artistiques personnelles. Les modèles qu'il choisit sont des filles de la rue : chanteuses, danseuses et prostituées qui peuplent le Montmartre nocturne. Trois groupes peuvent être distingués. Dans le premier, les modèles adoptent des poses convenues, dans la tradition du nu académique. Certaines photographies, érotiques voire pornographiques représentent des scènes d'amours saphiques ou de masturbation. Le dernier groupe se caractérise par une recherche sur le mouvement et la danse.

Les photographies de François-Rupert Carabin sont mal connues et ont souvent été réduites à leur unique dimension érotique. Elles représentent pourtant un véritable fragment de l'histoire du médium. L'utilisation de la photographie par François-Rupert Carabin témoigne de sa conception propre du corps féminin, où se mêlent recherches scientifiques, expérimentations artistiques et fantasmes personnels.

MOTS-CLES

François-Rupert Carabin, Photographie de nu, modèles, érotisme, pornographie, mouvement

Avant-propos

L'œuvre de François-Rupert Carabin a été longtemps oubliée[1]. Elle connait, depuis les années 1970, un regain d'intérêt, initié par Maurice Rheims. Carabin a fait récemment l'objet de deux thèses, qui ont chacune mis en lumière différentes facettes de son travail et de sa personnalité. Sarah Sik a analysé le traitement symboliste de la forme féminine dans l'œuvre de Carabin[2] tandis que Nelly Koenig a étudié le rôle qu'il a joué dans la réforme de l'enseignement à l'Ecole des Arts décoratifs de Strasbourg, dont il fut le directeur de 1920 à 1932[3]. Les sculptures et objets d'art de Carabin sont désormais présentés régulièrement au public, lors des grandes rétrospectives consacrées à l'artiste en 1974 et en 1993, ou à l'occasion de plusieurs expositions[4].

Cependant, une part importante de sa production, le fonds photographique que Carabin a constitué pendant plus de vingt ans, a été peu étudiée. Longtemps ce fonds a été considéré par ses héritiers comme un legs embarrassant, du fait de son caractère érotique et pornographique. Considérées comme obscènes, et donc taboues, les photographies de François-Rupert Carabin n'ont, pendant de nombreuses années, jamais été regardées comme des œuvres, mais uniquement comme une production honteuse qu'il s'agissait de dissimuler aux regards. Cela explique en partie la méconnaissance de ce fonds.

L'écueil principal auquel nous nous sommes heurtés au cours de nos recherches a été le manque de sources de première main. Carabin n'a pas documenté sa pratique photographique et il ne mentionne jamais la photographie, que ce soit dans ses écrits théoriques ou dans sa correspondance avec d'autres artistes. Ce problème méthodologique a tôt fait de se transformer en un problème épistémologique puisque, ne pouvant à chaque fois nous appuyer sur des sources, il nous a fallu faire preuve *d'imagination*.

---

[1] Yvonne Brunhammer, « Un oublié de l'Art Nouveau : Rupert Carabin », *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, Paris, Galerie du Luxembourg, 20 mai - 20 octobre 1974, Galerie du Luxembourg, Paris, 1974, p. 4.

[2] Sarah Sik, *Satire and Sadism: François-Rupert Carabin and the Symbolist Treatment of Female Form in fin-de-siècle France*, thèse d'histoire de l'art, sous la direction de Gabriel. P. Weisberg, Université du Minnesota, 2010.

[3] Nelly Koenig, *L'Ecole des Arts décoratifs de Strasbourg de 1919 à 1939 : entre méthodes allemandes et méthodes françaises*, thèse d'histoire de l'art, sous la direction de Jean-Michel Leniaud, Ecole Nationale des Chartes, 2012.

[4] La dernière en date, *Paris 1900, la ville spectacle* s'est tenue au Petit Palais à Paris du 2 avril au 17 août 2014.

Les photographies de Carabin ont en outre fait l'objet de peu de publications. La première, écrite par Georges Vigne en 1986 [5], s'attachait à mettre en lumière les relations qu'entretiennent ses photographies et ses sculptures. Le deuxième texte rédigé par Philippe Néagu[6], dressait une typologie des attitudes des modèles ayant posé pour l'artiste.

Les photographies de nu ont longtemps été soupçonnées de « devoir leur succès à des raisons qui n'ont rien à voir avec l'art » écrit Philippe Julian[7]. Nous avons voulu participer, à notre échelle, au mouvement qui, depuis l'article pionnier de Sylviane de Decker [8] jusqu'aux expositions les plus récentes[9], va contre ce lieu commun et explore les enjeux propres à la photographie de nu. Nous souhaitons ainsi porter un regard nouveau sur le fonds photographique de François-Rupert Carabin en le dégageant du champ de l'intime pour l'inscrire dans le contexte plus large de la création photographique à la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle.

Travailler sur un tel sujet aurait été difficilement envisageable il y a de cela quelques années, de par la teneur des photographies et du peu de crédit accordé à ce type de production ; signe que les temps, ainsi que les mœurs, changent[10].

---

[5] Georges Vigne, « Sculpture et photographie », p. 72 – 79, dans *La Sculpture française au XIXème siècle*, sous la direction de Christian Germanaz, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 28 juillet 1986, Réunion des musée nationaux, Paris, 1986.

[6] Philippe Néagu, « Les photographies de Rupert Carabin », p. 125 - 127 dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Lehni Nadine et Martin Etienne, Strasbourg, Musée d'Art Moderne, 30 janvier - 28 mars 1993, Paris, Musée d'Orsay, 19 avril-11 juillet 1993, Musées de la ville de Strasbourg, Strasbourg, 1993.

[7] Philippe Julian, *Le Nu 1900*, Paris, Trésors de la photographie, 1976, p. 7.

[8] Sylviane de Decker, « Le nu photographique : art impur, art réaliste », *Photographies*, n°6, décembre 1984, p. 50 – 75.

[9] *Die nackte Wahrheit und anderes : Aktfotograpfie um 1900*, sous la direction de Ludger Derenthal, Christine Kühn et Kristina Lowis, Berlin, Museum für Fotografie, 3 mai – 25 août 2013, Nicolai, Berlin, 2013.

[10] De même la pornographie est-elle devenue, depuis près de dix ans, un sujet nouveau que les chercheurs commencent à explorer. Les *porn studies* se proposent ainsi d'étudier non seulement les diverses formes de représentation sexuelles, mais aussi d'analyser leur impact sur la société. A ce sujet, nous renvoyons le lecteur à l'étude de François-Ronan Dubois, *Introduction aux porn studies*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2014.

Remerciements

Nous remercions Dominique de Font-Réaulx, conservateur en chef du patrimoine au musée Delacroix et Michel Poivert, professeur en histoire de l'art contemporain et histoire de la photographie à l'université de Paris 1 Panthéon Sorbonne, pour leur suivi et leur aide à la mise en place d'un cadre méthodologique.

Notre gratitude va aussi à Marie Robert, conservateur du département photographie au musée d'Orsay pour son aide dans notre travail et sa disponibilité tout au long de l'année. Nous souhaitons également témoigner notre reconnaissance à Philippe Thiébaut, conservateur et conseiller scientifique à l'INHA pour ses remarques et ses pistes de réflexion.

Nos recherches ont également été facilitées par Marie-Jeanne Geyer, conservateur au musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, Franck Knoery, attaché de conservation et chargé de l'étude et de la documentation des collections du même musée, et les Archives de la Ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg.

Nous aimerions remercier enfin le docteur Guy Merklen, petit-fils de François-Rupert Carabin, qui nous a permis de consulter ses archives familiales et d'enrichir notre travail de nombreux documents.

Introduction

« La vue d'une œuvre érotique, faite par un artiste d'un vrai talent, m'induit à d'obscures descentes dans des fonds d'âmes. Loin des nudités que j'eus tout d'abord un mélancolique plaisir à contempler, je rêve à leurs auteurs et je me demande à quelles impulsions, à quels sentiments ils obéirent, alors qu'ils exécutèrent de semblables œuvres. »[11] Huysmans écrit ses mots au sujet de l'artiste belge Félicien Rops. Sans doute l'écrivain et critique d'art, proche de François-Rupert Carabin[12], s'est également pris à rêver aux impulsions qui présidèrent aux réalisations de son ami. Le fonds photographique de François-Rupert Carabin nous permet de mieux cerner les sentiments de l'artiste et de porter un nouveau regard sur son œuvre.

Depuis la seconde moitié du XIXème siècle, la photographie est couramment employée par les peintres en vue de remplacer les séances de poses des modèles vivants, souvent longues et coûteuses. Si certains artistes se procurent des photographies auprès de photographes professionnels, d'autres choisissent de pratiquer eux-mêmes ce médium, à l'exemple de Degas, Bonnard ou encore Vuillard. Ces artistes ne réalisent cependant qu'un nombre relativement limité de clichés. Une telle utilisation de la photographie est bien moins répandue chez les sculpteurs qui peinent à concevoir une œuvre en trois dimensions à partir d'un document en deux dimensions.

C'est à ce titre que le fonds photographique de François-Rupert Carabin, surtout connu comme sculpteur et ébéniste, fait exception. Aucun autre peintre ou sculpteur en France, à la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle, n'a pratiqué la photographie avec une telle ampleur. Entre 1890 et 1915, l'artiste constitue un fonds photographique riche de près de sept cents œuvres, composé de négatifs sur plaque de verre et de tirages positifs sur papier. Ses photographies n'ont jamais été montrées de son vivant. Seuls quelques-uns de ses proches compagnons comme Charles Maurin, Henri de Toulouse-Lautrec, Le Corbusier et d'autres peut-être ont pu les voir. Ainsi leurs fonctions restent troubles.

---

[11] Huysmans, *Ecrits sur l'art*, Paris, GF Flammarion, 2008, p. 289.

[12] Colette Merklen-Carabin, « Rupert Carabin » dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit*. p.48.

D'abord conservées dans les archives familiales, les photographies sont ensuite données en 1953 par Colette Merklen-Carabin, la fille de l'artiste, à Le Corbusier qui avait connu Carabin en 1915. En 1993, la totalité du fonds est finalement acquise par le musée d'Orsay.

Vie de l'artiste

Durant toute sa vie, Carabin se distingue par une indépendance farouche, alliée à un caractère facétieux, qui rejaillissent sur l'ensemble de son œuvre. La vie et le caractère de François-Rupert Carabin nous sont bien connus, grâce, notamment, au témoignage de sa fille rédigé à l'occasion de la rétrospective sur l'œuvre de son père qui s'est tenue à la Galerie du Luxembourg en 1974[13].

« Une figure particulière que ce Rupert Carabin. Pas très grand, mais fortement musclé, taillé, semble-t-il, dans ce bois qu'il travaille avec amour […] Avec ses cheveux bruns en bataille, son menton glabre, sa bouche gouailleuse largement fendue, ses yeux en vrille, il garde, même à quarante ans, un air de titi, et comme Willette son grand ami, il reste un gamin de Montmartre ». Cette description, écrite par Paul Gsell en 1902[14] correspond bien au portrait de Carabin réalisé par Charles Maurin en 1892 (*fig. 1*).

Carabin nait à Saverne, en Alsace, le 27 mars 1862. Il est le cadet d'une famille qui compte déjà cinq enfants. En 1865, son père est nommé garde-forestier à la Stambach, dans la vallée de la Zorn, à 5 km de Saverne. Là, lui et ses frères sont surnommés les *Stambachlowe*, les lions de la Stambach. L'artiste gardera toujours un souvenir ému de cette enfance passée dans les forêts alsaciennes.

« La déclaration de la guerre mit brusquement fin à cette vie de liberté, que depuis j'ai appelé l'âge d'or » déclare l'artiste[15]. Après l'armistice, le traité de Francfort, signé le 10 mai 1871 entérine l'annexion de l'Alsace-Lorraine au IIème Reich. Dès lors un choix s'impose :

[13] Colette Merklen-Carabin, « Rupert Carabin », p.17 – 59, dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit*. Sauf indications contraires, nous nous référons aux souvenirs de la fille de l'artiste pour évoquer brièvement sa vie.
[14] Paul Gsell « Rupert Carabin », *La contemporaine*, repris dans *Ibid*. p. 68.
[15] François Duret-Robert, « Carabin raconté par lui-même», dans *Encyclopédie*, janvier 1975, p.23.

rester en Alsace et devenir un citoyen allemand, ou partir et conserver la nationalité française. Le père de Carabin refuse que ses enfants portent un jour l'uniforme allemand et prend la décision de quitter sa région natale. La famille Carabin s'installe ainsi en 1872 au pied de Montmartre, boulevard Ornano, où se sont regroupés de nombreux Alsaciens exilés. Les premiers temps à Paris sont difficiles. Les Parisiens se méfient des nouveaux arrivants et de leur dialecte germanique. Son père, qui ne parvient pas à retrouver d'emploi, est mis à la retraite d'office, sans aucune indemnisation pour les pertes matérielles subies. Après une difficile adaptation à ce nouvel environnement, François fraternise avec les *gamins* de Montmartre et s'impose vite comme chef de bande. « Montmartre devint pour moi une seconde patrie. J'ai vécu là quarante-sept ans, sans interruption »[16] déclare-t-il.

Ses frères ainés ayant quitté le foyer familial, Carabin est obligé, à 11 ans, de trouver un emploi pour subvenir à ses besoins et aider ses parents. Malgré leur situation financière instable, ils parviennent à lui trouver un travail en adéquation avec ses aspirations artistiques. En effet, voyant que le jeune garçon prend plaisir à dessiner et à modeler de petites figurines, ils le font entrer comme apprenti aux côtés de monsieur Jouanin, un graveur de pierres fines. Après sa journée de travail, Carabin se rend rue des Petits-Hôtels suivre des cours de dessins auprès d'un certain Lequeu. Ce dernier lui conseille d'assister aux cours du soir de l'Ecole des Beaux-arts. Après seulement quelques cours, le jeune Carabin refuse cet apprentissage fondé presque exclusivement sur la copie des modèles antiques. Il critique en outre le dilettantisme des autres élèves. A la fin de son apprentissage, Carabin ne parvient pas à trouver d'emploi car le métier de graveur sur pierre est tombé en désuétude. Grâce à un ami du cours de dessin, il entre au service d'un sculpteur sur bois. « C'est là que j'ai appris à connaitre tous les désavantages de la spécialisation. Par un travail où je gagnais péniblement 2 francs par jour, le spécialiste arrivait facilement à 12 francs par jour en travaillant toujours le même sujet, travail auquel je n'ai jamais pu m'astreindre »[17]. Encore adolescent, Carabin rejette déjà l'enseignement académique des artistes et la formation habituelle des artisans.

Le soir il se rend parfois à la faculté de Médecine pour voir opérer et disséquer. Lors de ces séances, il a l'occasion d'observer le fonctionnement du corps humain. C'est ainsi qu'il fait la rencontre de Jules Talrich, un anatomiste, sculpteur et modeleur à la faculté de Médecine. Ce dernier engage Carabin pour l'assister dans la réalisation de masques

[16] *Ibid*. p. 23.
[17] Fondation Le Corbusier, B1-20-89, Lettre de Carabin à Le Corbusier, Paris, 17 décembre 1915.

mortuaires. Après une expérience difficile, durant laquelle le visage d'un défunt lui reste entre les mains, le jeune artiste abandonne ce métier pourtant bien rétribué. Il poursuit les cours de dessin chez un dénommé Perrin. C'est à cette époque que Carabin commence à vendre des petites figurines en cire dans les cafés de Montmartre pour 60 francs. Il fait alors la connaissance de Gustave Geoffroy qui collabore au journal *La Justice* fondé par Georges Clémenceau. Le journaliste l'introduit dans les cafés et cabarets qui fleurissent sur la butte. Ensemble ils fréquentent assidument « La Nouvelle Athènes » et le « Chat Noir ». C'est dans ces lieux que Carabin fait son éducation artistique, au contact des plus grands artistes de l'époque : Puvis de Chavannes, Monet, Renoir, Henner, Carrier-Belleuse, Rodin, mais aussi Steinlen et Forain. Il se lie d'amitié avec Karl Eugen Schmidt, Léandre, Willette mais surtout Henri de Toulouse-Lautrec, qui le surnomme « viande crue », et Charles Maurin. En 1884, Carabin fonde avec Seurat, Dubois-Pillet et Signac la *Société des artistes indépendants*. Nous pouvons lire dans l'article consacré à Carabin dans les *Biographies alsaciennes* que « L'élève de Perrin envoya à cette première exposition des statuettes en cire, d'une grâce déjà singulière, révélant un vif amour du mouvement et de l'expression »[18].

Son père lui trouve en 1885 un poste de dessinateur technique dans une affaire de percolateurs pour l'armée. C'est pour lui l'occasion de faire un tour de France au cours duquel il visite églises et musées. Il a l'opportunité d'admirer de nombreuses œuvres qu'il reproduit en dessin, aiguisant son œil et sa main.

De retour à Montmartre, l'artiste dispose d'encore trop peu de ressources pour s'offrir un atelier, mais une rencontre va lui permettre de réaliser son premier meuble. Carabin fait la connaissance d'un riche ingénieur, Henry Montadon, qui lui passe commande d'une pièce de mobilier, en lui laissant une totale liberté dans la conception de l'œuvre. Il raconte : « Au commencement de 1889 j'ai eu la chance de rencontrer un mécène, pas bien riche d'argent, mais large d'idées, M. Montandon à qui j'ai pu faire partager les miennes, il me commanda une bibliothèque conforme à mes idées et mit pour cela à ma disposition une somme de 4000 francs me laissant toute initiative d'exécution, se contentant du résultat tel qu'il fut. J'ai travaillé pendant 11 mois à cette œuvre… »[19]. Avec cette somme, l'artiste peut louer un atelier 11 rue Richomme et élabore le meuble qui allait le rendre célèbre, la *Bibliothèque Montandon*, conservée aujourd'hui au musée d'Orsay (*fig. 2*).

[18] Charles Spindler, « François-Rupert Carabin », *Revue Alsacienne illustrée*, sous la direction artistique de Charles Spindler, Saint-Léonard, 1901, p. 143.
[19] Fondation Le Corbusier, B1-20-89, Lettre de Carabin à Le Corbusier, Paris, 17 décembre 1915.

Commence alors une période plus confortable. Carabin peut enfin vivre de son art. A chaque fois qu'elles sont exposées, ses œuvres peuplées de figures féminines font grand bruit. « On est pour ou contre Carabin : on ne reste pas neutre » déclare Max Nordeau, auteur d'un ouvrage intitulé *Dégénérescence*, publié en 1892[20]. Jouissant d'une plus grande aisance financière, il décide de s'installer dans un nouvel atelier, au 22 rue Turgot. Jusqu'en 1920, l'artiste réalise une vingtaine de meubles, essentiellement pour des clients privés, dont Albert Kahn, comme lui Alsacien. Il lui commande plusieurs œuvres, dont un cabinet en 1896, mais leur amitié ne dure guère. Kahn ayant demandé à Carabin d'exécuter une sculpture en marbre, ce dernier refuse, préférant travailler le bois, et recommande Rodin. « Du jour où Rodin pénétra chez Kahn, Carabin trouva porte close » se souvient Colette Merklen[21].

Il expose régulièrement en France et à l'étranger, comme au Salon de la Libre Esthétique à Bruxelles en 1893[22]. Tout au long de sa carrière, les critiques Gustave Coquiot et Roger Marx sont les soutiens indéfectibles de l'artiste. Roger Marx découvre *La Bibliothèque Montandon* de Carabin en 1891, à l'occasion de l'exposition au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts et vantera dès lors la capacité de l'artiste à inventer de nouvelles formes et sa maitrise du bois. Carabin lui dédicace, vers 1896, une statuette de cire, *La Critique Artistique* (*fig. 3*). Cette allégorie, au port altier, illustre avec humour les liens qui unissaient les deux hommes[23].

L'artiste produit en parallèle de ses meubles plusieurs séries de statuettes, souvent en bronze, autour du thème de la danse. Il éprouve en effet tout au long de sa carrière une passion pour la danse. En compagnie de Toulouse-Lautrec, il écume les cabarets parisiens, à commencer par le « Moulin Rouge ». Carabin fréquente les plus célèbres danseuses et *cocottes* de l'époque : la Belle Otéro, Polaire et la Loïe Fuller C'est lui-même qui conseille à la danseuse américaine d'ajouter des bâtons sous ses vêtements pour accentuer l'ampleur de ses mouvements et rendre ses danses plus hypnotisantes encore.

---

[20] Cité par Paul Gsell « Rupert Carabin », *La contemporaine*, repris dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer *Op. cit*. p. 67.

[21] Colette Merklen-Carabin, « Rupert Carabin » dans *Ibid*. p.33.

[22] Il demeure une incertitude concernant la date. Dans la lettre que Carabin adresse au Corbusier, il écrit « En 1893 à Bruxelles où j'exposais à la Libre Esthétique… ». La libre esthétique n'a cependant été fondée qu'en 1894.

[23] A propos des liens entre Carabin et Roger Marx, voir le texte de Catherine Ménaux, « Un sculpteur et un critique : Rupert Carabin et Roger Marx », dans *La sculpture au XIXème siècle. Mélanges pour Anne Pingeot*, sous la direction de Catherine Chevillot et Laure de Marguerie, Paris, Nicolas Chaudun, 2008, p. 202 - 205.

Grâce à ses sculptures et à ses meubles, la réputation de Carabin dépasse bientôt les frontières. Le Grand-Duc de Hesse, Ernst Ludwig, lui propose en 1898 de prendre la direction de l'Ecole des Arts Décoratifs de Darmstadt. Malgré les avantages matériels certains qu'il aurait pu trouver en Allemagne, Carabin décline l'offre, refusant de quitter la France pour le pays qui l'a chassé lui et les siens de sa région natale. Breslau et Vienne font également des propositions similaires à Carabin. A Vienne, les avantages sont encore meilleurs, mais sous condition qu'il renonce à la nationalité française et devienne un citoyen de l'empire austro-hongrois. Une nouvelle fois, Carabin refuse.

Au cours des premières années du XXème siècle, l'artiste acquiert une position confortable et une reconnaissance officielle dans le monde des arts. En 1903, il est décoré de la Légion d'Honneur et devient rapporteur de la ville de Paris au congrès de l'Union provinciale des Arts Décoratifs, à Munich, à Paris, à Nancy, à Toulouse et à Gand entre 1908 et 1913. Il se marie en 1904 avec une femme d'origine luxembourgeoise. De cette union nait une fille l'année suivante. Carabin partage son temps entre son atelier, où il travaille seul, et son foyer. Quelques fois il emmène sa fille dans les cafés de Montmartre, déguisée en petit garçon afin de ne pas s'attirer les foudres d'une société encore conservatrice.

La guerre de 1914 lui porte un coup terrible. Il écrit : « Trou dans mon existence. Je ne puis fixer de date à de nombreux évènements »[24]. Errant dans Paris, sans commandes ni argent, Carabin est foudroyé par un ulcère à l'estomac qui faillit lui être fatal. Il est désormais trop affaibli pour poursuivre son travail de sculpteur. Afin de subvenir aux besoins de sa famille, il doit se résoudre à devenir publiciste chez Dunlop. Il expose pour la dernière fois une œuvre en 1920, *Après le bain* au sujet de laquelle il dit : « C'est un morceau de bravoure ! un bon travail ce n'est plus de l'art, je ne ferai plus rien de bon »[25]. Il cesse presque toute activité artistique. A l'exception des monuments aux morts de Saverne (*fig. 4*) et de Lutzelbourg (*fig. 5*), réalisés respectivement en 1924 et 1927, ses créations ne sont plus montrées au public.

A l'issue de la guerre, les amis de Carabin en Alsace l'encouragent à postuler au poste de directeur de l'Ecole des Arts Décoratifs de Strasbourg. Charles Spindler, acteur du

[24] François Duret-Robert, « Carabin raconté par lui-même», dans *Encyclopédie*, janvier 1975, p. 23.
[25] Colette Merklen-Carabin, « Rupert Carabin » dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer *Op. cit*. p. 41.

renouveau artistique en Alsace, écrit dans son *Rapport sur Carabin* qu'il : « est, à l'heure qu'il est, à côté de Lalique et de Prouvé, l'artiste décorateur le plus connu et le plus apprécié en France »[26]. En 1920, Carabin est nommé directeur et quitte définitivement Montmartre et Paris. Comme le remarque Nelly Koenig, nous savons peu de choses de la vie de Carabin après son retour en Alsace[27]. Il ne réalise plus que quelques croquis et quelques statuettes de cire, comme à ses débuts. A Strasbourg, Carabin a enfin l'opportunité d'appliquer ses idées et de réformer l'enseignement des arts décoratifs : « l'Ecole des arts décoratifs doit par son enseignement : provoquer l'éclosion des artistes, leur procurer les moyens d'affirmer rapidement leurs personnalités pour élever l'intellectualité esthétique de la région ; créer l'artisan local continuant les traditions ancestrales en maintenant l'esprit régionaliste ; fournir aux industries d'art un élément intellectuel complémentaire et nouveau »[28]. Il fait inscrire sur l'entrée de l'école un adage de Tolstoï : « Celui qui possède un métier est un homme libre. Plus ses capacités techniques augmentent, plus sa liberté grandit ». Carabin ne cesse de prôner un art fondé sur la pratique et non la théorie.

Il meurt en 1932. En hommage à leur directeur, les élèves de l'Ecole des Arts Décoratifs de Strasbourg organisent une exposition dans les locaux de l'école. En 1934 et 1935, Arsène Alexandre, critique et ami de l'artiste, lui consacre une rétrospective au musée Galliera. A cette époque, son activité de photographe n'est alors connue que de quelques-uns de ses amis.

Le regard en jeu : la question du voyeurisme

En 1893, la ville de Paris commande à Carabin une *Vitrine pour objet d'art* (*fig. 6*). L'œuvre est exposée en 1895 au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts. Cette vitrine incarne toutes les conceptions de l'artiste en matière de mobilier. Deux cariatides, figures allégoriques symbolisant le bois tendre et le bois dur soutiennent le pupitre en verre de la vitrine. Cette œuvre se distingue cependant de la production habituelle de l'artiste par un détail singulier : Carabin s'est représenté lui-même, sous la forme d'un visage espiègle, en

[26] Charles Spindler, *Rapport sur Carabin, lu en commission le 2 juillet 1920*. Archives municipales de la ville de Strasbourg, 5MW17.
[27] Nelly Koenig, *L'Ecole des Arts décoratifs de Strasbourg de 1919 à 1939 : entre méthodes allemandes et méthodes françaises*, *Op. cit.* p. 145.
[28] François-Rupert Carabin, *Résumé des principes de constitution d'une école régionale d'art décoratifs à Strasbourg*, le 10 janvier 1920, archives municipales de la ville de Strasbourg, 5MW17.

train d'épier les deux femmes qui se trouvent devant lui (*fig. 7*). Ce qui est en jeu dans cette vitrine, c'est le regard que l'artiste porte sur les femmes. Peut-on deviner dans ce meuble une allusion discrète à son activité de photographe ? Toujours est-il qu'il met en scène, sur le ton de la farce qui lui est habituel, le voyeurisme.

Jacques Bonnet déclare : « une chose est sûre, la technique photographique a changé la nature du voyeurisme. [...] Le photographe devient lui-même le voyeur de ce qui lui est dévoilé, son œil se confond avec l'objectif de la chambre noire [...]. »[29] Carabin est-il donc un photographe-voyeur se dissimulant derrière son appareil photographique, comme les vieillards derrières les roseaux, pour observer les Suzanne qui défilent dans son atelier ?

Le voyeurisme est indissociablement lié à l'érotisme. En 1905, alors que Carabin poursuit son travail de photographe, Freud publie *Trois essais sur la théorie sexuelle*, étude dans laquelle il postule l'existence de la pulsion scopique (*Schautrieb*), faisant de l'œil un organe érogène[30]. Mais de même qu'Eros, le dieu de l'amour, est un dieu créateur, l'érotisme est source de création. La photographie, pratiquée avec obsession durant plusieurs décennies par l'artiste, apparait comme un véritable paradigme esthétique. Les sept cents photographies qui témoignent de la passion de Carabin pour le corps peuvent-elles être un signe de cet érotisme créateur ?

Lorsque Carabin commence à photographier des modèles féminins dans son atelier, certainement au début des années 1890, le statut de la photographie est en pleine transformation. Si elle est alors considérée par beaucoup comme « l'humble servante des arts » selon la célèbre expression de Charles Baudelaire[31], les pictorialistes souhaitent la voir accéder au rang d'art. Parallèlement, de nombreux scientifiques comme Etienne-Jules Marey ou Paul Richer ont recours à ce nouveau médium pour leurs expériences. A cette époque charnière qu'est le passage du XIXème siècle au XXème siècle, l'impact de la photographie sur de nombreux aspects de la société est considérable. L'artiste poursuit son activité de photographe jusqu'en 1915 environ, comme en atteste une médaille datée de cette époque.

[29] Bonnet Jacques, *Femmes au bain. Du voyeurisme dans la peinture occidentale*, Paris, Hazan, 2006, p. 139-140.

[30] Il écrit : « L'impression optique reste la voie par laquelle l'excitation libidinale est le plus fréquemment éveillée », Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, 1er édition, 1905, Leipzig et Vienne, Franz Deuticke, trad. de l'allemand par Philippe Koepel, Paris, Gallimard, Collection « folio essais », 1987, p. 66.

[31] Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », Salon de 1859, repris dans *Etudes photographiques*, 6 mai 1999. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/185

Les photographies de François-Rupert Carabin constituent donc un fragment riche de l'histoire de la photographie.

De quelle manière François-Rupert Carabin parvient-il, en jouant avec les différents statuts de la photographie, à favoriser l'émergence d'une vision du corps féminin qui lui est propre et à cristalliser plusieurs enjeux propres à ce médium?

Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux caractéristiques du travail sculpté de Carabin, et au rôle qu'y occupe le corps féminin. Nous pourrons ensuite pénétrer dans l'atelier de l'artiste pour mieux comprendre dans quel contexte il a constitué ce fonds et avec quel matériel. Il sera ainsi possible de cerner la particularité de la pratique photographique de l'artiste. L'histoire du fonds est pleine de péripéties. Après la mort de l'artiste, le fonds est conservé plusieurs années dans les archives de ses descendants avant que sa fille, Colette Merklen-Carabin ne le transmette à Le Corbusier qui a connu Carabin à Paris en 1915. Ce n'est qu'au début des années 1990 que le fonds photographique, acquis par le musée d'Orsay, est exposé au public. Ainsi, l'histoire du fonds est révélatrice des différents regards qui ont été portés sur les photographies de Carabin.

L'époque à laquelle l'artiste pratique la photographie voit s'affirmer une perception nouvelle du corps et en particulier du corps féminin. La photographie, par sa spécificité, joue un rôle majeur dans cette évolution. Si de nombreuses photographies de nus sont alors destinées à servir de modèle aux artistes, la frontière entre étude de nus et photographie érotique est cependant poreuse. A travers ces enjeux, nous pouvons mieux comprendre la manière dont l'artiste aborde ce médium. Sa pratique photographique s'est naturellement construite en lien avec son travail de sculpteur et tient une place centrale dans son processus de création. Pourtant, il ne faudrait pas réduire ses photographies à de simples de documents. Elles sont utilisées par l'artiste comme des modèles, mais sa pratique de la photographe évolue au fil des ans. Ce médium est également un moyen pour l'artiste d'interroger la notion de modèle en art. Ainsi le choix des modèles, certainement des prostituées, s'inscrit de manière cohérente dans la démarche artistique de Carabin. Il prend plaisir à jouer de l'ambiguïté de la photographie de nu afin de détourner certains grands modèles de l'histoire de l'art et d'en livrer une vision personnelle pleine de dérision.

A la fin du XIXème et au début du XXème siècle, la pornographie connait, grâce à la photographie, un développement sans précédent et Paris s'affirme comme la capitale des plaisirs. La question de la pornographie, de la prostitution et de l'obscénité préoccupe

l’opinion publique tandis que la censure veille. Certaines épreuves de Carabin se signalent par leur caractère ouvertement pornographique. Il élabore de la même manière une véritable signalétique prostitutionnelle. Dans ces cas, le modèle n’est pas seulement photographié, mais construit, mis en scène. Ces épreuves, sans lien avec son œuvre sculpté, témoignent d’un autre usage de la photographie. C’est toutefois dans l’étude de la danse que Carabin parvient à exprimer sa vision propre du corps de la femme, mise en relation avec l’évocation de la nature. La pratique photographique de Carabin ne saurait donc se réduire à un seul aspect. Ses épreuves se trouvent à la frontière de la pornographie, de l’art et de la science. Le corps de la femme, perçu à travers l’objectif du photographe, devient dès lors un vecteur d’une connaissance qui parvient à réunir dans un même mouvement érotisme, science et ésotérisme.

I) Un artiste multiple

1.1) Caractéristiques du travail sculpté de François-Rupert Carabin

Il est important, pour mieux comprendre la manière dont Carabin a appréhendé la photographie, de cerner les particularités de son travail de sculpteur et d'ébéniste. L'artiste a joué un rôle pionnier dans le renouveau des arts décoratifs en France en imposant une nouvelle conception du mobilier. A contre-courant des mouvements artistiques dominants, il a su créer un style original. Son œuvre sculpté, complexe, s'est construit autour de nombreux paradoxes.

1.1.1) Mettre à bas la hiérarchie entre arts majeurs et arts mineurs

En 1890, lorsque Carabin souhaite exposer au Salon des Indépendants son premier meuble, la *Bibliothèque Montandon*, il se heurte au refus du jury sous prétexte que « l'année prochaine l'on devrait y accepter des pots de chambres ». « S'il s'agit de beaux pots de chambres, quel est le mal ? » aurait rétorqué Carabin[32]. Ce n'est qu'en 1891 qu'une section des « Arts Décoratifs » est créée au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, notamment sous l'impulsion de Dalou, vice-président de la Société Nationale des Beaux-Arts et que des meubles ou des objets peuvent être exposés. Carabin peut dès lors y montrer son meuble ainsi que d'autres créations. Cette anecdote nous éclaire sur l'idée que Carabin se fait de ses créations. Toute sa vie, il se bat avec acharnement pour que les arts décoratifs, alors considérés comme mineurs, soient acceptés à l'égal des Beaux-arts.

Les meubles de Carabin déconcertent le public et les critiques de l'époque car ils mettent à bas la hiérarchie entre art majeurs et arts mineurs. En cela, l'artiste rompt de manière radicale avec le meuble classique. La sculpture est intégrée à son mobilier, remplissant à la fois une fonction structurelle et une fonction ornementale. Le thème de la femme-cariatide, récurent dans son œuvre et poussé à l'extrême, incarne cette conception

[32] Paul Gsell, « Rupert Carabin », dans *La Contemporaine*, janvier 1902, repris dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit*. p. 70.

nouvelle. En 1893, il réalise pour Henry Montandon un *Fauteuil* (*fig. 8*) conservé actuellement au musée d'Art moderne et contemporain de la ville de Strasbourg. Une première femme est accroupie, les deux bras en avant et sert de piètement au siège. Une deuxième, souriante et à genoux, a le bras droit derrière le dos et le bras gauche au-dessus de la tête. Elle maintient le dossier du fauteuil, sur lequel rayonne sa chevelure. Deux chats forment les accotoirs. Au sommet du dossier, nous apercevons deux souris en fer forgé qui attirent l'attention des félins. Impossible ici de distinguer la structure du meuble de sa décoration. Les critiques de l'époque, conscients de l'enjeu, sont prompts à dénoncer ce qu'ils perçoivent comme une confusion : « Il peut lui être reproché même de ne pas suffisamment sacrifier le sculpteur qu'il était à l'ébéniste qu'il veut être. Un meuble est avant tout un meuble, et l'ornementation doit être subordonnée, et non dominatrice »[33] déclare le critique d'art Gustave Geoffroy, pourtant proche de l'artiste. Entre le meuble et la statue, Carabin refuse de choisir et embrasse les deux pour aboutir à la création d'un style nouveau. Ce principe, il le décline sur tout type de meubles, une *Table* (*fig. 9*) réalisée en 1890 ou encore la *Vitrine pour objet d'art* déjà évoquée. A chaque fois, des figures féminines servent de support et se confondent avec la structure même du meuble.

L'œuvre de Carabin évolue néanmoins. Il réalise en 1900 un *Piano* (*fig. 10*) pour Alexandre Honoré Ernest Coquelin[34]. Cette œuvre, qui valut à l'artiste une médaille d'or à l'Exposition de 1900, se distingue en effet par son caractère « plus sage » selon l'expression de François Duret-Robert[35]. Seuls les chats, qui soutiennent le clavier, ont une fonction structurelle. Les figures féminines, toujours aussi présentes, n'ont en revanche qu'une fonction ornementale bien qu'elles soient entièrement intégrées au meuble, faisant corps avec celui-ci. Carabin révolutionne les arts décoratifs en remettant profondément en cause le statut qui leur est alors accordé dans le système traditionnel des Beaux-arts.

Cette remise en cause de la hiérarchie entre les arts va de pair, pour Carabin, avec une critique acerbe de l'enseignement des arts en France ainsi que du système des Beaux-arts. L'enseignement du dessin et l'importance trop grande accordée à la théorie dans l'apprentissage des Beaux-arts sont la source, selon l'artiste, du déclin de l'art français. Il affirme que le dessin ne doit pas être pratiqué en soi, mais soumis à la technique. Carabin

[33] Cité dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin. *Op. cit*. p. 59.
[34] Au sujet de cette œuvre qui fut perdue pendant plus de cinquante ans, nous renvoyons le lecteur à l'article de Didier Rykner parut dans *La Tribune de l'art*, le mercredi 1er février 2012. URL : http://www.latribunedelart.com/un-piano-sculpte-par-carabin-restitue-au-musee-des-arts-decoratifs
[35] François Duret-Robert, « Un sculpteur de meubles : Carabin », *Connaissance des arts*, n° 275, janvier 1974, p. 25 – 32.

déplore donc l'écart qui existe entre l'enseignement théorique, fondé essentiellement sur la pratique du dessin, et la production concrète d'œuvres, en particulier concernant les arts décoratifs. Il souligne régulièrement l'importance du métier et de la technique. Lors d'une conférence intitulée *L'art et le métier*, donnée en novembre 1915 à Paris, il déclare : « je suis d'une opinion irrémédiablement opposée à celle des grands critiques, apôtres ou pontifes écrivains d'art lorsqu'ils déclarent que : l'art n'a pas de métier, ou bien qu'il n'y a pas de métier dans l'art ». Carabin, dès les premières pages de son discours, se place contre les opinions de son temps pour affirmer une vision nouvelle de l'art, fondée sur les compétences techniques des artisans. Il poursuit en détaillant les dégâts qu'ont provoqués de telles opinions : « ce fut d'abord la limitation de l'art presque exclusivement dans la peinture et la sculpture, ensuite la sélection de l'art en majeur et mineur, prétentions aussi ridicules et aussi vastes que le mal fait à nos traditions ancestrales »[36].

Carabin a toute sa vie durant appelé de ses vœux la formation d'artisans d'élite, capables de travailler différentes matières. Il défend l'idée d'un « artiste complet »[37], présent tout au long de la conception de l'œuvre, capable d'animer la matière, de lui donner vie. Son travail personnel se distingue ainsi par l'emploi de techniques variées. Le critique Gustave Coquiot décrit l'artiste ainsi : « Esprit tourmenté, toujours ivre de nouveauté, Carabin s'est fait potier, orfèvre, chimiste et même alchimiste »[38]. Outre la sculpture et l'ébénisterie, il réalise de nombreux objets : encriers, bagues, poignées de canne qui prennent alors la forme de femmes et réconcilient la sculpture et l'objet[39].

Le refus de la hiérarchie entre les arts majeurs et les arts mineurs ainsi que la revendication du métier ne sont pas uniquement une attaque contre le système des Beaux-arts. Il s'agit d'une critique plus générale de la société industrielle et son corollaire : la division et l'automatisation du travail. Les artisans et ouvriers, forcés de répéter inlassablement le même geste, se transforment peu à peu en machines. Il écrit : « d'abord, la machine le remplaça chaque fois que cela se pouvait : ensuite, on le réduisit lui-même en machine en spécialisant le travail »[40]. Ainsi, l'artisan est réduit à produire des objets de consommation et non pas des

[36] François-Rupert Carabin, *L'art et le métier*, novembre 1915, Paris, archives du Musée d'Art moderne et contemporain de la ville de Strasbourg.
[37] Colette Merklen-Carabin, « Rupert Carabin » dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit*. p. 55.
[38]Gustave Coquiot, « Les figurines de Carabin », *L'Art Décoratif*, 1907, repris dans *Ibid*. p. 75.
[39] Yvonne Brunhammer, « Un oublié de l'Art Nouveau : Rupert Carabin » dans *Idem*. p. 5.
[40] Cité par Jean-Claude Richez, « Système des Beaux-arts et enseignement des Arts décoratifs ou l'impossible révolution », dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. cit*. p. 142.

objets d'art. Cette organisation de la production nuit à l'inventivité et mène au pastiche. : « Après nos grandes époques d'art national, nous nous sommes rabattus sur l'imitation, le simili, et depuis quelques années nos artistes puisent leur inspiration à l'étranger. Voilà, il faut le reconnaitre, ce qui nous fait déroger à la tradition ancestrale, c'est un mal auquel il faut remédier avant qu'il ne devienne inexorable»[41] écrit-il. La critique de la société industrielle induit donc une critique de l'esthétique dominante.

La nouvelle conception des arts décoratifs qu'a élaborée Carabin en opposition à l'industrialisation croissante s'accompagne du désir de renouer avec le corporatisme médiéval. La tradition ancestrale qu'il évoque à plusieurs reprises dans son discours, devient pour lui la source d'une nouvelle esthétique. Le Moyen-Age connait, au XIXème siècle, un regain d'intérêt sans précédent, aussi bien en peinture, avec la peinture troubadour, en littérature, avec la publication en 1831 par Victor Hugo de *Notre-Dame de Paris*, et en histoire de l'art avec les travaux de Viollet-le-Duc concernant l'architecture gothique. Cet engouement pour le Moyen-Age s'explique en partie par les transformations qu'induit au XIXème siècle la révolution industrielle. Les villes attirent de plus en plus les habitants des campagnes, les ouvriers remplacent les paysans et les traditions artisanales périclitent face aux progrès de l'industrialisation. Penseurs et artistes sont conscients de vivre une rupture. Certains, comme Ruskin et Morris, déplorent ces changements irrémédiables[42]. Carabin devant ces transformations, emploie, comme nous l'avons vu, lui aussi le terme d' « inexorable ». Dans le roman *En route*, écrit en 1895 par Huysmans, le personnage principal, Durtal, alter-ego fictif de l'écrivain, exprime ses regrets de voir disparaître les coutumes religieuses du Moyen-Age. Les conceptions esthétiques de Carabin et de Huysmans sont extrêmement proches comme l'illustre cette réflexion faite par Durtal : « l'hagiographie était une branche maintenant perdue de l'art ; il en était ainsi de la sculpture sur bois et des miniatures des vieux missels »[43]. Dans un article datant de 1910, Carabin écrit que : « le bois est la matière la plus admirable que la nature donna à l'homme. Pour le culte de cette matière, il faut des prêtres »[44]. Le champ lexical de la religion n'est pas sans rappeler les considérations mystiques de Huysmans. Si le Moyen-Age est pour l'écrivain catholique la

[41] François-Rupert Carabin, *L'art et le métier*, novembre 1915, Paris, archives du Musée d'Art moderne et contemporain de la ville de Strasbourg.
[42] Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1999, p. 101 – 102.
[43] Joris-Karl Huysmans, *En route*, 1er éd. Tresse et Stock, 1895, Réed. Paris, Gallimard, Collection « folio classique », 1996, p.80.
[44] Cité par Anne Pingeot, « Carabin sculpteur » dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. Cit.* p. 22.

voie vers un renouveau du mysticisme, il est, pour Carabin, à travers l'utilisation du bois, la voie vers un renouveau esthétique. Anne Pingeot rappelle qu'en sculpture, le bois avait été abandonné au profit de matériaux plus nobles, comme le marbre et le bronze[45].

Si Carabin se distingue par l'expérimentation de différents médiums et matériaux, il entretient avec le bois une relation singulière. Loin d'être un simple goût de l'artiste ce matériau lui permet d'affirmer une esthétique qui se veut nationale et en lien avec les traditions médiévales. Il choisit avec le plus grand soin les bois qu'il utilise pour ses œuvres, préférant les essences françaises, comme le noyer. Les rôles à la fois fonctionnel et ornemental que Carabin assigne aux figures féminines qui habitent ses meubles évoquent un autre aspect de l'art médiéval. « Chez Carabin, écrit Etienne Martin, la référence au Moyen-Age est littérale. En effet, il n'est pas question ici de ces emprunts de formes dynamiques, architecturales ou ornementales, qui furent déterminantes dans l'élaboration du style Art Nouveau, mais de constructions en bois relevant du principe d'intégration de la figure humaine à l'architecture caractéristique de l'art médiéval »[46]. Le Moyen-Age apparait aux yeux de Carabin comme un double modèle : modèle dans l'élaboration d'une nouvelle esthétique et modèle dans le mode de production, le corporatisme médiéval s'opposant à la division du travail contemporaine.

Cette affirmation de la technique contre la théorie, cette revendication de l'artisan complet qui s'opposerait à l'ouvrier réduit à exécuter un travail monotone et dénué d'art, place Carabin à contre-courant de la production artistique de la fin du XIXème siècle. Il fut longtemps assimilé à l'Art Nouveau. Il écrit pourtant en 1915 dans une lettre qu'il adresse à Charles-Edouard Jeanneret : « […] en 1895 j'ai pu voir la maison presque terminée construite par l'architecte Horta qui en a conçu les moindres détails de construction, de décoration et d'ameublement. Ce fut le départ du Modern Style dans lequel la matière était sacrifiée à la ligne. Il fut propagé chez nous en 1896 et 1897 par Guimard qui l'a littéralement copié dans le Castel Béranger, et en Allemagne par Van de Velde. C'est du sacrifice de la matière à la forme que date le flottement auquel nous fûmes soumis et qui ne semble pas encore avoir pris fin »[47].

L'artiste partage certes des affinités avec d'autres grands créateurs de cette époque, notamment Emile Gallé, fondateur de l'Ecole de Nancy, avec qui il entretient une

[45] *Ibid*. p. 22 - 29.
[46] Etienne Martin, « Le mobilier symboliste de F.R Carabin. Passéiste, moderniste ou visionnaire » dans *Idem.* p. 56 – 60.
[47] Fondation Le Corbusier, B1-20-89, Lettre de Carabin au Corbusier, Paris, 17 décembre 1915.

correspondance. Par certains aspects, les conceptions des deux artistes sont proches. Tous deux prônent un ornement « d'après la nature » explique François Duret-Robert, « Mais parmi les modèles que leur présentait la nature, ils ont effectué un choix très différent : Gallé a surtout retenu la fleur et l'insecte, Carabin la femme et le chat »[48]. Leurs conceptions divergent cependant au sujet du mode de production. Carabin conçoit l'idée d'un « meuble unique, adapté à nos besoins » qui occuperait « la place définitive pour laquelle il serait conçu et comme ornementation que des sujets ayant rapport à sa destination »[49]. La fonctionnalité du meuble, au centre des nouvelles expériences de nombreux artistes proches de l'Art nouveau, semble laisser Carabin indifférent. L'industrie et la division du travail, pour lui, s'opposent au métier de l'artisan. Emile Gallé est au contraire un artiste industriel pour qui les moyens de productions modernes sont une chance, puisqu'ils permettent une diffusion à large échelle de ses créations. Partisan de l'objet non-manufacturé, Carabin crée ses œuvres pour de riches mécènes et commanditaires, tandis que Gallé a l'ambition de créer un art pour tous, capable d'apporter la beauté dans les intérieurs et de transformer le cadre de vie. Le refus de la société industrielle et le désir de renouer avec la tradition médiévale rapprochent les théories de Carabin de celle de Ruskin et de Morris en Angleterre, qui eux aussi prônaient un retour au Moyen-Age. De telles idées sont cependant dépassées au début du XXème. Quelques années plus tard, Le Corbusier et le Bauhaus élaborent une nouvelle conception des arts décoratifs basée à la fois sur l'absence de décor et sur un mode de production industriel.

La vision de Carabin est encore tributaire du monde de l'ancien régime ; celle par exemple, d'un Gallé se tourne au contraire vers le XXème siècle. Colette Merklen-Carabin écrit que si son père « préconisait une égalité conforme à l'idéal républicain rêvé, il exigeait pourtant l'existence de princes ou de fortunes, nécessaires à l'art »[50]. C'est là le paradoxe principal de l'œuvre de Carabin. Cet artiste qui a révolutionné les arts décoratifs, a élaboré une œuvre d'une originalité troublante fondée sur un discours réactionnaire, peu en phase avec les nouveaux enjeux de son époque.

L'œuvre de François-Rupert Carabin se présente sous les aspects les plus divers et peine à être rattachée à un mouvement en particulier. Elle ne souffre pas les catégories. En revanche, l'utilisation quasi systématique de la figure féminine dans œuvre de Carabin tend à

[48] Duret-Robert François, « Un sculpteur de meubles : Carabin », *Connaissance des arts*, n° 275, janvier 1974, p. 28.
[49] Fondation Le Corbusier, B1-20-89, Lettre de Carabin au Corbusier, Paris, 17 décembre 1915.
[50] Colette Merklen-Carabin, « Rupert Carabin » dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit*. p. 45.

le rapprocher des préoccupations partagées par de nombreux artistes en cette fin de siècle. L'iconographie de la femme fascine et devient l'emblème des expériences plastiques les plus novatrices. Elle semble l'unique inspiration de Carabin. Il la décline sur l'ensemble des supports qu'il expérimente, de manière presque obsessionnelle. Dans un article intitulé *L'indéfinissable Carabin*, Axelle de Gaigneron s'interroge : « Que signifie semblable obsession du thème féminin »[51] ?

1.1.2) Conception et évolution de la femme dans l'œuvre sculpté de Carabin

Le XIXème siècle est profondément misogyne, et Carabin, aux dires de sa fille, ne fait pas exception. Dans la littérature comme dans les arts, la femme est omniprésente. Théodore de Banville, dans la préface qu'il écrit en 1880 pour le *Jardin des rêves* de Laurent Tailhade explique que : « Cette adoration de la femme est tout à fait particulière aux dernières heures de ce siècle ; en d'autres âges elle existe à l'état de fiction, de thème poétique, de cadre littéraire ; aujourd'hui le poète l'a dans son cerveau, sa chair, dans chaque goutte du sang de ses veines [...] »[52]. Adorée, la femme n'en est pas moins crainte et redoutée. Romans et poèmes se font l'écho, avant même la peinture ou la sculpture, de cette fascination trouble à l'égard des femmes[53]. Les Cléopâtre, Dalila, Judith, Salomé et Hélène de Troie envahissent les pages des romans. D'autres sont inventées, comme la Salammbô de Flaubert ou la Carmen de Prosper Mérimée. *Manette Salomon*, héroïne éponyme du roman des frères Goncourt détruit peu à peu le talent de son amant, le peintre Coriolis. De même *Nana*, personnage principal du roman de Zola, pousse ses prétendants à la ruine en leur ordonnant de folles dépenses, détruit des familles et pousse ceux qui l'adorent au suicide. L'écrivain clôt son livre sur une description du corps sans vie de Nana, victime de la petite vérole : « Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné le peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri »[54]. Le vice de Nana émerge à la surface de son visage, signe désormais visible de son âme débauchée.

---

[51] Axelle de Gaigneron, « L'indéfinissable Carabin », *Connaissance des arts*, n°494, avril 1993, p. 41.
[52] Laurent Tailhade, *Préface au Jardin des* rêves, repris par Bertetti Fabrizio, « La Femme dans la poésie symboliste française. Les poètes mineurs », *Italies*, n°3, 1999. URL : http://italies.revues.org/2931
[53] Patrick Bade, *Femme fatale: images of evil and fascinating women*, Londres, Ash & Grant, 1979, p.10
[54] Emile Zola, *Nana*, 1er éd. Paris, G. Charpentier, 1880, Réed. Paris, Gallimard, Collection « folio classique », 2002, p. 518.

La femme fatale n'est pas seulement un être chimérique et Zola, lors de la rédaction de son roman, s'inspire d'une célèbre demi-mondaine : Blanche d'Antigny. D'autres courtisanes comme Liane de Pougy, la Belle Otéro ou Emilienne d'Alançon règnent sur le Paris mondain de la deuxième moitié du XIXème siècle. Elles séduisent les hommes d'affaires les plus fortunés, savent se concilier les faveurs des têtes couronnées européennes et provoquent, comme Nana, la ruine de leurs amants. Les *grandes horizontales* comme on les surnomme alors, inquiètent les mères de bonnes familles, qui redoutent de voir leurs fils tomber entre leurs griffes. Ce fantasme de la femme destructrice trouve son fondement dans la crainte qu'inspirent alors les maladies vénériennes. Au XIXème siècle, la petite vérole ou la syphilis font des ravages. Ces maladies sont souvent transmises par les prostituées, qui arpentent en grand nombre les trottoirs des grandes capitales européennes, à commencer par Paris. Cette peur a favorisé l'émergence de l'iconographie de la femme fatale, à la fois désirable et mortelle, agent d'une décadence morale et physique.

La femme monstrueuse est alors récurrente dans les arts. Chez Carabin, cette conception de la femme hybride, se rencontre presque exclusivement dans ses objets d'arts[55]. La figure mythique de la sirène incarne au mieux cette idée de beauté funeste. Il réalise entre 1900 et 1901 un encrier en bronze intitulé *Sirène et pieuvre* (*fig. 11*). Sur un socle en bois, une sirène robuste, dont les traits du visage sont contractés par l'effort, est aux prises avec une pieuvre placée entre ses jambes et qui a pour fonction d'accueillir l'encre. En 1902, il conçoit un baguier qui prend lui aussi la forme d'une jeune sirène portant un coquillage, faisant office de réceptacle. Une autre œuvre de l'artiste parvient à mêler désir et dégout : *L'Araignée* (*fig. 12*). Il s'agit d'un vide-poche réalisé en 1893, qui se présente sous les traits d'une femme accroupie, la tête entre les genoux et les deux bras en avant, agrippant un récipient. Elle nous donne à voir son postérieur tandis que sa chevelure se métamorphose en une toile d'araignée. La femme est mise en relation avec un insecte prédateur qui inspire l'effroi et la répulsion.

Cependant ces sentiments côtoient le plaisir que le spectateur peut éprouver à observer les courbes de la figure féminine. L'artiste souhaite éveiller les sens des personnes qui achètent ses œuvres. Sa fille déclare qu' « il préférait les objets que l'on peut manipuler, caresser, déplacer : l'usage de l'objet d'art lui semblait primordial »[56]. Ce fétichisme de l'objet est courant à l'époque. Jules de Goncourt rêve de « violer une délicate jeune femme

[55] Nadine Lehni, « …quant aux femmes de ces histoire, pourquoi ne seraient-elles pas diaboliques ? », dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. cit.* p. 66 – 71.
[56] Colette Merklen-Carabin, « Rupert Carabin », dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit.* p.57.

qui ressemble à l'une de ses figurines rococo en porcelaine » tandis que son frère Edmond caresse une statuette de Clodion « comme si son ventre et son cou avaient le toucher de la vraie peau »[57]. De la même manière, Carabin s'ingénie à donner à ses sculptures et objets en bois l'apparence de la chair. Il accorde une grande importance à la patine de ses œuvres. Il les fait macérer dans l'huile de lin ou patine ses statuettes en bois avec le pouce. La femme devient, littéralement, l'objet des hommes.

Si les femmes fascinent et inquiètent les hommes, c'est parce qu'elles se libèrent peu à peu des cadres stricts imposés par la société. Soumises aux convenances, elles doivent jouer leur rôle de jeunes filles vierges, puis d'épouses et enfin de mères. Pourtant, le XIXème siècle voit l'émergence et le renforcement des mouvements prônant l'émancipation des femmes. Devant ces revendications nouvelles, les artistes expriment leur anxiété en représentant des femmes fatales, vénales, rongées par le vice, qui s'opposeraient au modèle bourgeois de la mère de famille. La femme fatale est cet être rebelle qui refuse les catégories et refuse de subir les convenances. La femme au XIXème siècle est donc condamnée à osciller entre deux archétypes. Vierge éthérée ou femme fatale dans les arts, elle est la prostituée ou la mère de famille dans la société. Le roman de Barbey d'Aurevilly *Une vieille maitresse*, paru en 1851, illustre ces deux pôles de la nature féminine. Un homme, Ryno de Marigny, est partagé entre deux femmes, son épouse, la chaste Hermangarde, et Vellini, une prostituée qui l'a ensorcelé. Alors que le jeune homme rompt avec sa maitresse, celle-ci prophétise : « tu passeras sur le cœur de la jeune fille que tu épouses pour me revenir »[58]. L'amour sincère de Ryno pour Hermangarde ne saura résister à la passion que lui inspire Vellini.

A cette époque, seules quelques personnes s'engagent pour les droits des femmes et la conçoivent hors de ces archétypes, à l'image de Jules Bois. Ce dernier déclare : « Courtisane si elle le veut, ménagère si elle le veut (entre la courtisane et la ménagère, il y a tant d'espace, les faits eux-mêmes l'ont montré), mais être humain d'abord – autant que l'homme lui-même, libre de sa pensée et de son corps, portant en soi une émission particulière »[59].

Nadine Lehni interprète les positions de soumission dans lesquelles Carabin place ses figures féminines comme « une représentation absolument littérale du désir de domination qui

[57] Cité par Ghislaine Wood, *Art nouveau et érotisme*, 1er éd. Londres, V&A publications, 2000, trad. de l'anglais par Elodie Durand-Vercel, Paris, Herscher, 2000, p. 36.
[58] Barbey d'Aurevilly, *Une vieille maitresse*, 1er éd. Paris, A. Cadot, 1851, Réed, Paris, Gallimard, Collection « folio classique », 1979, p.83.
[59] Cité par Sarah Sik, *Satire and Sadism: François-Rupert Carabin and the Symbolist Treatment of Female Form in fin-de-siècle France*, *Op. cit*. p. 102.

possède les hommes à la fin du XIXème siècle »[60], une réaction face à l'émancipation des femmes. Si l'utilisation de la femme comme motif décoratif est fréquente en art, aucun artiste avant Carabin n'avait encore exposé si clairement sa conception de la femme. Dans ses meubles, elle n'apparait plus comme fatale ou même dangereuse. Elle est écrasée, placée dans des positions compliquée, toujours soumise et passive. Dans un *Fauteuil* réalisé vers 1896 (*fig. 13*), il représente une femme de dos, offerte aux regards du spectateur dans une position particulièrement suggestive. De ses mains, elle retient des bandelettes de soie, qui servent à fixer un coussin. Ses jambes sont attachées et son visage de profil se fond dans le dossier. Rarement Carabin avait placé une figure féminine dans une si périlleuse posture. Le critique Paul Rouais s'interroge : « Qu'est-ce que cette préparation de flagellation ? Mystère ! »[61]. Avec Sarah Sik, nous pouvons lire cette œuvre comme l'illustration d'un autre fétichisme, appelé fornophilie[62]. La *fornophilie* est une pratique sexuelle qui consiste à se transformer, ou à transformer l'objet de son désir, en meuble. Cette pratique sexuelle transforme la femme en un objet, l'autre nom de la fornophilie étant d'ailleurs en français « objectification ».

Les femmes sont en outre perçues comme des êtres passifs, proches du monde végétal[63]. L'artiste réalise en 1892 un *Coffret à bibelot* (*fig. 14*) qui illustre cette analogie entre la femme et l'arbre. Dans cette œuvre, une femme, allégorie de la Tentation, est agenouillée devant un tronc auquel elle est attachée par ses propres cheveux. Le coffret repose en hauteur, en équilibre sur les branches de l'arbre.

Une autre manifestation de la misogynie en cette fin de siècle est que les femmes sont souvent mises en relation avec des animaux. Bram Dijkstra et Mireille Dottin-Orsini[64] ont étudié le parallèle fréquent que les artistes établissent entre la femme et le monde animal. Là encore, il s'agit de souligner la bestialité inhérente à ce sexe. Baudelaire, dans le poème, « Le Chat » développe l'analogie, courante alors, qui existe entre la femme et le chat : « Lorsque mes doigts caressent à loisir / Ta tête et ton dos élastique, / Et que ma main s'enivre du plaisir / De palper ton corps électrique / Je vois ma femme en esprit. Son regard, / Comme le tien

[60] Nadine Lehni, « …quant aux femmes de ces histoire, pourquoi ne seraient-elles pas diaboliques ? », dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. cit*. p. 69.
[61] Paul Rouais, *Revue des jeunes filles*, 5 juin 1896, repris par Sarah Sik, *Satire and Sadism: François-Rupert Carabin and the Symbolist Treatment of Female Form in fin-de-siècle France*, *Op. cit*, p. 138.
[62] *Ibid*, p. 95-96. La fornophilie est un néologisme forgé par Jeff Gord.
[63] Nadine Lehni, « …quant aux femmes de ces histoire, pourquoi ne seraient-elles pas diaboliques ? », dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. cit*. p. 69
[64] Bram Dijkstra, *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*, New-York, Oxford University Press, 1986 et Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, B. Grasset, 1993.

aimable bête, / Profond et froid, coup et fend comme un dard »[65]. Nous retrouvons condensés dans ces vers à la fois le fétichisme des frères Goncourt à l'encontre des statuettes qu'ils souhaitent caresser et la dangerosité de la femme, prête à brandir un dard. En argot, le mot « chatte » désigne le sexe féminin. Une œuvre de Gustav-Adolf Mossa, *Elle*, peinte en 1906 (*fig. 15*) illustre cette analogie. Elle représente une femme gigantesque et nue. Assise sur un tas de cadavres, elle se penche vers le spectateur, gonflant sa poitrine ronde. Entre ses cuisses, à l'endroit exact de son sexe, se trouve un chat qui regarde fixement le spectateur. De la même manière, la femme chez Carabin est presque toujours accompagnée de chats. Dans les deux *Fauteuils* (*fig. 8 et 13*), deux félins sont présents en guise d'accotoirs, leurs têtes au niveau du postérieur de l'infortunée jeune femme. L'artiste a également représenté, sous forme de statuettes, plusieurs femmes jouant avec un chat.

La femme, à la fin du XIXème siècle, est bien une création, un *objet* masculin. Le terme d'objet doit ici être compris dans sa double acceptation. La femme est d'abord un objet d'étude, c'est-à-dire un sujet. Elle est cependant transformée, fantasmée littéralement comme un objet que les hommes pourraient manipuler à leur guise. Dans son roman *L'Eve future*, publié en 1886[66], Villiers de Lisle-Adam met en scène ce désir de possession et de soumission de la femme à l'homme. L'ingénieur Thomas Edison, afin de détourner du suicide son jeune ami Lord Ewald, tombé amoureux d'une sotte, décide de construire une *andréide*. Cette femme artificielle serait en tout point semblable à sa dulcinée mais dotée de capacités intellectuelles supérieures. Cette Eve nouvelle serait en outre dépourvue de l'instinct animal propre à son sexe.

Les femmes sculptées par Carabin ont souvent des morphologies semblables : « Les corps sont musclés, ronds, lourds parfois, les visages, graves, avec leurs chevelures tirées en un chignon drôlement perché en arrière du crâne, un peu vulgaire dans leur réalisme populaire » écrit Yvonne Brunhammer[67]. Cependant, la représentation et la conception de la femme évoluent dans les dernières années de la carrière de Carabin. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer deux sculptures en bois, *La Volupté* (*fig. 16*) et *La Légende Savernoise* (*fig. 17*), réalisées respectivement en 1902 et 1914. La première femme aux formes généreuses se tient debout, la tête légèrement relevée en arrière. Ses yeux sont fermés

[65] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1er éd, Alançon, Auguste Poulet-Malassis, 1857, Réed. Paris, Hatier, Collection « Classiques & Cie », 2003, « Le Chat », poème 34, p.47.
[66] Villiers de Lisle-Adam, *L'Eve future*, 1er éd. Paris, M. de Brunhoff, 1886, Réed. Paris, Gallimard, Collection « folio classique », 1993.
[67] Yvonne Brunhammer, « Un oublié de l'Art Nouveau : Rupert Carabin » dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit*. p. 4.

et ses traits semblent s'épanouir sous l'effet du plaisir. A ses pieds un chat se caresse contre sa jambe. Sur le dos du félin se tient un singe qui agrippe le bras de l'allégorie. Carabin nous livre ici une image de l'abandon aux plaisirs des sens. Une telle morphologie correspond à celle des nombreuses figures féminines qui peuplent les meubles de l'artiste. La seconde sculpture, plus petite, elle mesure 18 cm, est exposée au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1914. Une femme se tient debout sur un socle en bois. Sa tête est baissée et son bras ramené sur son front. Sa main droite vient se placer devant son sexe pour le soustraire à la vue des spectateurs. Le livret du Salon nous explique l'œuvre : « Surprise par l'Angélus au retour du Sabbat, tant qu'une congénère plus heureuse ne la délivre, elle reste immobile, nue, les cheveux sur la figure, exposée au regard des passants »[68]. Sur le socle, une sorcière chevauchant un balais vient expliciter encore la signification de l'œuvre. Nous retrouvons ici le thème de la femme fatale, la sorcière. Pourtant, par le traitement de la morphologie, cette statuette se distingue des œuvres antérieures sculptées par l'artiste. Sa taille est fine, sa silhouette svelte, alors que celle de la *Volupté* était massive. De plus, les animaux ont disparu, la sorcière est seule.

L'évolution de la représentation de la femme dans l'œuvre de Carabin reflète celle, plus générale de la perception du corps de la femme. Celui-ci, dans les première années du XXème siècle, se libère progressivement des corsets qui jusqu'alors l'entravait. Les femmes deviennent libres de leurs mouvements. Dans les dernières œuvres de Carabin, essentiellement des statuettes représentant des sportives, cette évolution est plus sensible encore. Nadine Lehni écrit qu'il « transmet de la femme une toute nouvelle vision. La femme sportive est l'égale de l'homme. Saine, compétitive et forte, elle n'est plus soumise : c'est elle qui enfin possède son corps »[69], comme cette lanceuse de javelot en plein effort, sculptée dans la cire rouge vers 1920 (*fig. 18*).

Les femmes, si présentes dans les œuvres de l'artiste, qu'il s'agisse de statues, de meubles ou d'objets, ne sont-elles pas animées par d'autres enjeux que celui, simplement, d'exciter les sens de celui qui possède l'œuvre ? Alain Corbin dans *L'harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie* déclare qu'il faut « se méfier du préjugé dont pourraient être victimes des historiens – et plus encore des historiennes – peu désireux de s'attarder sur la portée sensuelle des textes qu'ils étudient et

[68] Cité dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. cit*. p.64.
[69] Nadine Lehni, « …quant aux femmes de ces histoire, pourquoi ne seraient-elles pas diaboliques ? », dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. cit.* p. 71.

enclins, par pruderie, à focaliser leurs analyses sur des interprétations politiques paraissant plus convenables »[70]. La sensualité est une composante essentielle de l'art de Carabin et il ne s'agit en aucun cas de la passer sous silence en étudiant les implications politiques et morales qui en découlent. La sensualité, l'érotisme voire l'obscénité, participent toutefois, dans l'œuvre de Carabin à l'élaboration d'un discours critique.

1.1.3) Un érotisme critique

Les femmes, dans l'œuvre de Carabin, ont une fonction complexe. Elles jouent tout d'abord un rôle symbolique, puisqu'elles élaborent un discours en lien avec la destination de l'œuvre. A propos de la *Bibliothèque Montandon*, le critique Gustave Geoffroy explique : « Près du sol, les figures... sont des figures de bassesse, des passions ennemies de l'intelligence, vaincues et rendues esclaves par le Livre. D'un côté, c'est l'Ignorance... De l'autre côté, des masques superposés : la Vanité, l'Avarice, l'Intempérance, la Colère, la Bêtise, l'Hypocrisie... En haut, l'œuvre achève de prendre toute sa signification cérébrale par trois figures emblématiques... Une Vérité est au centre... A gauche et à droite, deux Lectures... »[71]. Les idées s'incarnent dans ces figures féminines et illustrent le triomphe de l'Intelligence et de la Vérité, sur l'Ignorance. Le discours est en lien avec la fonction de l'œuvre : une bibliothèque qui abritera en son sein les outils du savoir, les livres.

Cependant, nous nous heurtons à un autre paradoxe. Dans les meubles de Carabin, le symbole, l'idée abstraite, s'incarne dans les chairs par trop réalistes de ces femmes. Nombreux sont les critiques de l'époque à déplorer leur morphologie massive et leur musculature qui les rapprochent plus des femmes peintes par Michel-Ange que des silhouettes sveltes et graciles de l'Art nouveau. On reproche à l'artiste leurs traits vulgaires. Un critique écrit : « [...] franchement ce n'est pas beau. M. Carabin est trop réaliste »[72]. Il parvient à mêler, dans une même œuvre, symbolisme et réalisme. Maurice Fréchuret, dans sa thèse consacrée au peintre Charles Maurin, définit l'œuvre de l'artiste, lui aussi construit autour de

---

[70] Cité par Nicole Edelman, « Alain Corbin, *L'harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie* », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2008, 37. URL : http://rh19.revues.org/3546

[71] Gustave Geoffroy, « A propos d'une bibliothèque du sculpteur Carabin », *La Revue de l'Art Décoratif*, 11, 1890 – 1891, repris dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, p. 80.

[72] Nadine Lehni, « …Quant aux femmes de ces histoire, pourquoi ne seraient-elles pas diaboliques ? », dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. cit*. p. 66.

l'image de la femme, comme un « symbolisme du réel »[73]. Cette dénomination semble également convenir à Carabin. Les deux artistes, qui sont proches, refusent de se laisser enfermer dans des catégories trop rigides.

Cette représentation réaliste des femmes a une fonction critique, dans la mesure où elle participe d'une remise en cause de certains codes de la société bourgeoise et d'une morale perçue par l'artiste comme hypocrite et sans fondements véritables. La teneur érotique et parfois pornographique des œuvres de Carabin, apparait ainsi comme une provocation. Roland Recht écrit à propos des femmes sculptées par l'artiste qu'elles : « tirent de cet état de soumission absolu une vengeance peu banale : elles ne laissent pas de repos à la famille fin de siècle, allégories du Vice terrassant une des vertus cardinales de l'ordre bourgeois et de l'esthétique classique : la convenance »[74]. Une scène parue dans *Le Journal*, le 3 juin 1896, parvient à retranscrire avec humour l'effet que pouvait alors produire une œuvre de Carabin sur une femme du monde.

> « [Une comtesse] *se heurtant contre le coffret à bibelot de Carabin* : « Ah ! qu'est-ce que cette horreur ? J'ai eu une peur ! »
> De Lusace. – Une horreur !… Mais c'est un chef-d'œuvre, madame. Voyez cet écran, l'imagination de cette décoration, le modelé de ces femmes !
> La comtesse, *prudemment reculée*. – Vous aimeriez avoir une de ces femmes entre les jambes, vous, Lusace, et vous pourriez vous assoir à cette table ? Moi, le cœur me défaillirait. Oh ! ce pied de table ! Mais ce sont des grenouilles, regardez-les, messieurs, c'en est impressionnant…Un appartement meublé dans ce goût, mais ce serait à se croire possédée.
> De Lusace. – Vous parlez sérieusement ?
> La comtesse. – Tout ce qu'il y a de plus sérieusement. C'est un cauchemar que de pareilles nudités ! Voyez, la gorge pend, le ventre est flasque, les yeux tombent et saillent. Il s'appelle Carabin ce monsieur ? Il est le bien nommé. C'est bien du nu d'amphithéâtre.
> *Les trois hommes échangent entre eux un regard navré*.

[73] Maurice Fréchuret, *L'œuvre de Charles Maurin : un symboliste du réel*, thèse d'histoire de l'art, sous la direction de Pierre Vaisse, Université Lumière de Lyon, 1986.
[74] Roland Recht, « L'ornement est un vice », dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. cit*, p. 8.

Le comte, *bas à Lusace*. – Oh ! l'esthétique des femmes… Et la mienne se croit très forte.

La comtesse. – Oh ! je sais, vous me traitez de bécasse parce que je n'aime pas vos trivialités (*A son mari*) Si vous aimez ce genre là (*Elle désigne les figures nues de Carabin du bout de son ombrelle*), je vous plains de tout mon cœur, mon pauvre ami, car, faite comme je suis, je dois bien vous ennuyer »[75].

A la fin de la scène, la comtesse se compare aux femmes de Carabin, bien consciente du gouffre qui la sépare de pareilles « créatures », dans l'aspect certainement, mais aussi et surtout dans le comportement. « Aimeriez-vous avoir une de ces femmes-là entre les jambes ? » demande-t-elle. La critique esthétique a tôt fait de devenir un jugement moral sur la sexualité.

Un scandale permet de mieux comprendre la relation qu'entretiennent, pour Carabin, l'érotisme inhérent à ses œuvres et leur portée critique. En 1913, Carabin envoie au Salon une œuvre intitulée *Nocturne* (*fig. 19*) représentant deux chats en train de s'accoupler. Les jurys du Salon refusent l'œuvre, sous prétexte que celle-ci est « un peu trop réaliste »[76]. L'artiste, furieux de ce refus, leur répond par une lettre ouverte : *Une Pornographie !!*[77] dans laquelle il se défend et explique au jury les raisons pour lesquelles il a créé cette sculpture. Dans ce court texte, Carabin affirme à nouveau son opposition à la société industrielle ainsi qu'à la morale hypocrite de la société de son temps. Plusieurs influences sont perceptibles qui inscrivent les réflexions de Carabin dans la mouvance symboliste de la fin du XIXème siècle. Carabin place en exergue de sa lettre une citation : « L'art est la matérialisation de l'idéal ». Le symbolisme, que les critiques peinent encore à définir avec précision, trouve ses racines à la fois dans l'idéalisme, le mysticisme, et l'ésotérisme. Une commune aspiration à l'absolu rassemble les artistes symbolistes : « L'Absolu seul compte et l'art est la voie d'accès vers le monde idéal » écrit Michel Brix. Il cite ensuite Jean Moréas, poète symboliste, pour qui le but de l'art est de

[75] X, dans *Paris Moderne*, 24 mai 1891, repris par Nadine Lehni, « …quant aux femmes de ces histoire, pourquoi ne seraient-elles pas diaboliques ? », dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. cit*. p. 68.

[76] En 1857, le réalisme du roman de Flaubert *Madame Bovary* avait aussi valu à son auteur un procès. Il ne s'agit pas de comparer les deux œuvres, mais cela indique que, aussi bien sous le Second Empire qu'en 1913, le réalisme portait en lui une dimension critique.

[77] François-Rupert Carabin, *Une pornographie !! : lettre ouverte à Monsieur le Président de la Société Nationale des Beaux-Arts*, S.I : s.n, 1913. Voir Annexes, p. 12.

« vêtir l'idée »[78]. Par cette première citation, Carabin se place de plein pied dans la mouvance symboliste.

Colette Merklen-Carabin rappelle en outre que son père avait suivi avec intérêt les mouvements ésotériques de la fin du siècle[79]. Il lit avec grande attention *Les Grands Initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions* d'Edouard Schuré publié en 1889. Cet ouvrage retrace l'histoire des religions afin d'en faire apparaitre la vérité unique, la philosophie éternelle, grâce à un ésotérisme comparé. Carabin fait siennes les théories de l'auteur lorsqu'il débute ainsi : « L'Etat social moderne et les sciences positives ont détruit l'idéalisme que l'on pouvait autrefois puiser dans les religions»[80]. Dans cette phrase résonnent les propos tenus par Schuré dans l'introduction de son ouvrage : « A force de matérialisme, de positivisme et de scepticisme, cette fin de siècle est arrivée à une fausse idée de la Vérité et du Progrès »[81]. A l'instar de nombreux artistes, Carabin accuse le positivisme d'avoir battu en brèche les religions, jadis garantes de spiritualité et d'idéalisme. Le matérialisme semble avoir tué tout idéal. Chez Carabin, cette remise en cause du positivisme et du matérialisme, qui caractérisent la société de la fin du XIXème siècle, s'accompagne d'un éloge de la nature, qui seule conserve encore une part de mystère : « Seuls, certains mystères de la nature, n'ont pu encore être pénétrés par la science, qui s'efforce de les expliquer en établissant des hypothèses que souvent elle ne tarde pas à réfuter elle-même »[82]. La femme, associée étroitement à la nature dans l'œuvre de Carabin, est la manifestation de ce mystère. L'érotisme participe donc d'une remise en cause du positivisme en même temps qu'il est une revendication d'une forme de spiritualité teintée de mysticisme et d'ésotérisme fin-de-siècle.

Dans la suite du texte, Carabin remet en cause les fondements sur lesquels les membres du jury ont construit leur morale : « Une œuvre est immorale ou pornographique quand elle est *esthétiquement laide*, ou quand elle blesse la pudeur de l'enfant et de l'éphèbe en leur donnant trop tôt des notions qui peuvent compromettre leur santé physique ou morale. Autrement, il faudrait supprimer le Musée de Naples, ouvert aux adultes des deux sexes, et

[78] Michel Brix, « L'idéalisme fin-de-siècle », *Romantisme*, 2004, n°124. Littérature et philosophie mêlées. pp. 141-154. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2004_num_34_124_1263

[79] Colette Merklen-Carabin, « Rupert Carabin » in *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit*. p. 45.

[80] François-Rupert Carabin, *Une pornographie !! : lettre ouverte à Monsieur le Président de la Société Nationale des Beaux-Arts*, S.I : s.n, 1913.

[81] Edouard Schuré, *Les Grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Paris, Perrin & Cie, 1889, p. X.

[82] François-Rupert Carabin, *Une pornographie !! : lettre ouverte à Monsieur le Président de la Société Nationale des Beaux-Arts*, S.I : s.n, 1913.

mutiler nos cathédrales visibles pour tous »[83]. En faisant référence au musée de Naples, connu pour sa collection de sculptures antiques, et aux cathédrales, il déclare que l'érotisme est une constante en art. La censure est placée devant ses contradictions : si l'on peut à loisir admirer des nudités antiques, pourquoi ne pas laisser admirer les nudités contemporaines ?

Les œuvres de Carabin transgressent, par leur érotisme, un autre tabou. Dans la scène évoquée plus haut, les hommes qualifient le travail de Carabin de chef-d'œuvre tandis que la femme parle de trivialité. Sous l'humour et l'ironie de ce texte, il faut reconnaitre là une conception couramment répandue à l'époque selon laquelle les œuvres aux sujets sensibles, c'est-à-dire obscènes devaient être cachées aux yeux des femmes et du peuple, incapables d'en percevoir la force et la beauté. Les œuvres de Carabin brisent un interdit en mettant à la portée de tous le contenu de ce que Walter Kendrick désigne sous le terme de *secret museums*[84]. Les *secret museums* sont ces lieux, dans les bibliothèques ou les musées, qui abritent les œuvres jugées érotiques, pornographiques ou obscènes. A l'origine de cette expression sont les fresques licencieuses découvertes lors des fouilles de Pompéi qui furent installées à part dans le musée de Naples, à l'abri des regards indiscrets. Cet exemple fut bientôt suivi dans toute l'Europe : la Bibliothèque royale de France crée en 1830 une section spéciale appelée « Enfer » afin de séparer les ouvrages et les documents obscènes du reste de la bibliothèque, tandis qu'au British Museum est créé en 1865 le *secretum* qui a la même fonction. Les élites exclusivement masculines veillaient à dissimuler une telle production. L'obscénité, l'érotisme et la pornographie apparaissent donc comme le privilège des hommes, celui des élites. Le fait de montrer des œuvres obscènes au public constitue déjà en soi une remise en cause de ce privilège.

Carabin s'attaque enfin à l'hypocrisie des membres du jury : « pour être conséquent avec eux-mêmes, ils auraient dû avoir le courage de traiter mon œuvre de 'pornographique' au lieu de lui attribuer hypocritement l'épithète, un 'peu trop réaliste'»[85]. Les œuvres de Carabin déchirent le voile de respectabilité dont les artistes officiels couvrent leurs œuvres et mettent à jour la partialité de la censure. Pour quelle raison une œuvre peut-elle être regardée tandis qu'une autre doit être dissimulée aux yeux du public ?

---

[83] *Ibid*. Carabin souligne l'expression.
[84] Kendrick Walter, *The secret museum: pornography in modern culture*, New York, Viking, 1987.
[85] François-Rupert Carabin, *Une pornographie !! : lettre ouverte à Monsieur le Président de la Société Nationale des Beaux-Arts*, S.I : s.n, 1913.

Cette question, Carabin l'aborde dans une autre œuvre qui fit scandale. En 1918, il fait parvenir au Salon un *Coffret* en bois (*fig. 20*) finement travaillé sur lequel est gravé : « Regard chaste, laisse-moi clôt ». L'artiste protège le contenu du coffre avec une serrure, volontairement fragile. La curiosité du public est immédiatement piquée par cette inscription et la serrure saute bien vite. Une fois le coffret ouvert, les visiteurs peuvent admirer une petite sculpture de bois représentant les corps mêlés de deux femmes en train de faire l'amour (*fig. 21*). Les membres du jury veulent interdire cette œuvre, mais Carabin se défend en affirmant qu'il a le droit d'exposer le coffret fermé et suggère que l'on poste deux agents afin d'empêcher que la foule ne brise à nouveau la serrure[86]. Par cette farce, l'artiste tourne en dérision les bonnes mœurs bourgeoises. L'érotisme, dans l'œuvre de Carabin, est bien critique et transgressif dans la mesure où il questionne les tabous de la société et tente de les dépasser. Georges Bataille écrit au sujet de l'érotisme : « Mais nous éprouvons, au moment de la transgression, l'angoisse sans laquelle l'interdit ne serait pas : c'est l'expérience du péché. L'expérience mène à la transgression achevée, à la transgression réussie, qui, maintenant l'interdit, le maintient *pour en jouir* »[87]. Avec ce coffret, Carabin met en scène la transgression de l'interdit. L'inscription a pour fonction d'inciter le spectateur à briser la serrure, et donc à briser le tabou, pour satisfaire sa curiosité et découvrir ce que le coffret renferme.

L'artiste parvient donc à élaborer une œuvre symboliste et réaliste, fondée sur une représentation érotique du corps de la femme. Cela rend plus efficace sa fonction critique vis-à-vis de la censure et de la société perçue par l'artiste comme hypocrite. En inscrivant l'œuvre sculpté de Carabin dans le contexte artistique et ésotérique de la fin du XIXème siècle, nous voyons qu'elle prend une nouvelle signification. Durant toute sa carrière, l'artiste s'est efforcé des briser les convenances, d'effacer les frontières qui existaient entre les arts, pour mettre en question le regard. Ainsi, comme l'écrit Sarah Sik, la force de l'œuvre de Carabin réside dans sa volonté de troubler les frontières non seulement « ente les Beaux-arts et les arts décoratifs, mais, de manière plus provocante, celles entre idéologie et subversion, satire et sérieux, liberté et transgression »[88].

---

[86] Cette anecdote est rapportée par Colette Merklen-Carabin, « Rupert Carabin » dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit*. p. 45.
[87] Georges Bataille, *L'Erotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 2011, p. 42.
[88] « The power of Carabin's work, I believe, resides in its unwieldy refusal to be claimed satisfactorily for either side of the borderlands upon which it dwells—not simply the borderland between the fine and decorative arts, but, more provocatively, those between ideology and subversion, satire and seriousness, freedom and infringement ».

1.2) La pratique photographique de François-Rupert Carabin

Le fonds photographique de François-Rupert Carabin se compose de 432 tirages papier et de 250 négatifs sur plaques de verre. Malgré l'importance de ce fonds, l'artiste n'a jamais évoqué son activité dans ses écrits, de sorte qu'il est difficile d'établir aujourd'hui avec certitude dans quel contexte et avec quel matériel il a travaillé. Les photographies conservées au musée d'Orsay se révèlent dans cette enquête des témoins privilégiés qu'il est nécessaire d'étudier dans leur matérialité pour mieux cerner l'originalité de la pratique photographique de Carabin. Nous retrouvons, dans la manière dont il aborde la photographie, les questionnements et les enjeux présents dans son travail de sculpteur et d'ébéniste.

1.2.1) De la photographie considérée comme un artisanat

Carabin est un photographe amateur. Jamais il n'expose sa production devant le grand public. Pourtant, le nombre très important de photographies qu'il réalise, pendant plus de vingt ans, indique que cette activité occupe une place importante dans sa vie d'artiste. Comment a-t-il découvert la photographie, et avec qui a-t-il appris à la pratiquer ? Une première hypothèse serait qu'il ait découvert ce médium lorsqu'il travaillait avec Jules Talrich. Ce dernier avait collaboré activement avec Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne à la restauration de la physiognomonie à partir des nouvelles méthodes scientifiques en se servant notamment de la photographie. Il est cependant impossible d'affirmer que c'est par ce biais que Carabin fut confronté à la photographie et en apprit la technique. Guy Merklen, le petit-fils de Carabin déclare que son grand-père et Charles Maurin pratiquaient ensemble la photographie. Ce dernier a également photographié des modèles féminins comme

---

Sarah Sik, *Satire and Sadism: François-Rupert Carabin and the Symbolist Treatment of Female Form in fin-de-siècle France, Op. cit*. p. 80

en atteste un cliché conservé au musée d'Art moderne de Saint-Etienne, datant de 1892 (*fig. 22*). La photographie représente une jeune femme nue, probablement dans l'atelier de l'artiste. Sur une table recouverte d'une nappe, elle fait un grand écart, la tête appuyée dans la paume de sa main et regardant l'objectif. La pose étonnante, ainsi que la morphologie du modèle évoquent les photographies de Carabin. « Certains modèles de Charles Maurin sont proches de ceux que choisit Carabin et les clichés que ce dernier prend de très jeunes filles ne sont pas sans faire penser à ceux que l'on a retrouvés dans les documents de son ainé »[89], écrit Maurice Fréchuret. Une collaboration entre les deux artistes est donc tout à fait envisageable, de même qu'une influence réciproque.

Une des raisons qui aurait pu inciter Carabin à pratiquer la photographie est les économies que celle-ci induit. Paul Dollfus, auteur d'un ouvrage intitulé *Modèles d'artiste*, publié en 1906, semble avoir une bien piètre opinion des artistes qui pratiquent le médium : « Enfin d'autres artistes, moins scrupuleux, ont tout bonnement recourt à la photographie instantanée. C'est simple et peu couteux »[90]. Le prix d'une séance de pose s'élève alors à 5 francs pour quatre heures[91]. En effet, le premier avantage de la photographie est de raccourcir considérablement les durées des séances de pose des modèles et conséquemment leur prix. Sans aucun doute l'artiste aura été, au début de sa carrière, sensible à ces économies. L'argument financier ne permet cependant pas d'expliquer une pratique aussi régulière et soutenue que celle de Carabin, d'autant que, comme nous allons le voir, il aurait pu se contenter d'adopter des procédés nouveaux, plus simples et maniables, ce qu'il refuse de faire.

Carabin pratique la photographie entre 1890 et 1915. C'est une époque charnière, une époque de grands changements puisque les procédés photographiques se perfectionnent sans cesse. Le choix qui préside à l'adoption d'une technique ou d'une autre, dans ce contexte particulier où différents procédés coexistent, n'est pas neutre et reflète les conceptions de Carabin quant à la photographie. Les techniques qu'emploie Carabin révèlent toute l'originalité de sa démarche.

La photographie, dans un premier temps, du fait de sa technique complexe, était l'apanage d'un petit nombre d'artisans habiles. Au tournant du siècle, la simplification de la technique rend ce médium accessible à un grand nombre de personnes, artistes ou amateurs.

[89] Maurice Fréchuret, « Charles Maurin et François-Rupert Carabin : les échanges de deux artistes à la fin du XIXème siècle », *Revue du Louvre*, n°2, avril 1993, p. 68.
[90] Paul Dollfus, *Modèles d'artistes*, Paris, C. Marpon & E. Flammarion, 1906, p. 30.
[91] *Ibid*. p. 137.

L'introduction du procédé au gélatino-argentique, dont les premiers essais sont dus à Harrison et Maddox en 1873, fait entrer la photographie dans l'ère de l'industrialisation. La gélatine, que l'on étale sur les plaques de verre, remplace progressivement le collodion. Les négatifs sur verre au gélatino-bromure peuvent être préparés longtemps à l'avance et leur surface est plus sensible. George Eastman met au point en 1886 un négatif sur pellicule souple, ce qui permet de réduire encore la taille des appareils photographiques. Dès la fin du XIXème siècle, de nouveaux appareils photographiques, plus maniables apparaissent donc sur le marché comme les « foldings» qui connaissent un grand succès entre 1890 et 1939[92]. La mise en place du dispositif photographique se simplifie, et le trépied n'est plus obligatoire. Les deux procédés, sur verre et sur film, coexistent jusqu'à la moitié du XXème siècle.

Nombreux sont alors les artistes à utiliser la photographie. Le peintre Pierre Bonnard photographie à de nombreuses reprises sa compagne Marthe Boursin. Le musée d'Orsay conserve de nombreux aristotypes de l'artiste à partir d'un négatif sur film souple au gélatino-bromure d'argent. Il utilise en outre un Kodak pour photographier ses amis Edouard Vuillard et le prince Antoine Bibesco. Les photographies prises avec un appareil Kodak sont ensuite développées chez des professionnels. Vuillard et Bonnard font cependant un usage différent du médium. Contrairement à Carabin, ils s'en servent moins comme un outil de recherche plastique que d'un moyen de capter des moments intimes.

« Une chose est certaine : si le médium ne s'était pas considérablement simplifié à l'époque, il n'aurait pas été ainsi pratiqué, avec cette facilité, par des peintres de talent ou de génie et par des écrivains »[93] peut-on lire dans *Orsay : la photographie*, ouvrage co-écrit par Françoise Heilbrun et Quentin Bajac. La démarche de Carabin est différente.

Alors que les procédés photographiques s'industrialisent, la pratique photographique de Carabin reste fondamentalement artisanale. Il ne travaille qu'avec des plaques de verre, qu'il prend soin, semble-t-il, de préparer lui-même. Lorsque Colette Merklen-Carabin décrit l'atelier de son père, elle se souvient : « Sur la quatrième face de l'atelier, s'ouvrait la porte du cagibi, dont la fenêtre condamnée par un rideau noir, n'apportait aucune clarté, la destinée de ce cagibi étant d'être le cabinet noir de l'atelier de photographe. Il s'y entassaient les clichés, les plaques, les multiples bouteilles de liquides, car il fut une époque où Carabin faisait lui-même ses plaques de verre pour photographier ses modèles. Ses expériences chimiques s'y

[92] Michel Auer, *Histoire illustrée des appareils photographiques*, Lausanne, Denoël, 1975, p. 145.
[93] Françoise Heilbrun et Quentin Bajac, *Orsay : la photographie*, *Op. cit*, p. 83.

réalisaient aussi »[94]. Nous trouvons dans le fonds photographique de Carabin deux formats de négatifs. Le plus fréquent est le format 9 x 12cm ; le second, plus grand, est de 18 x 13cm. Il utilise un procédé à noircissement direct grâce à un châssis-presse. Les tirages positifs sur papier ont les mêmes dimensions que les négatifs et l'empreinte des pinces qui fixent le négatif dans le châssis-presse est visible sur les négatifs comme sur les positifs. Ces traces ne sont toutefois pas toutes semblables. Parfois, il s'agit de deux pinces en haut de l'image et d'une marque au bas, parfois, le négatif semble avoir été fixé sur le châssis-presse par les quatre côtés. Ces différences, ainsi que les formats variés indiquent-ils que Carabin se sert de plusieurs appareils photographiques ? Nous pouvons simplement émettre des hypothèses puisqu'il n'existe aucun document ou témoignage qui puisse attester du matériel photographique que l'artiste utilisait. Carabin aurait pu utiliser l'appareil appelé *La fin du siècle*, inventé par Aïva et Chauvet en 1892. Il permettait le changement de plaque à la lumière et le format était de 9 x 12cm ce qui correspond au format de la plupart des photographies de Carabin. Il existait un autre modèle de cet appareil, une chambre de voyage au format 13 x 18cm[95]. L'artiste ne semble pas avoir dédié un format à un motif en particulier. Nous trouvons, dans les formats plus grands, à la fois des études académiques et des photographies érotiques.

Carabin développait-t-il lui-même ses négatifs ? Là encore il est difficile d'apporter une réponse définitive, mais cela est probable puisqu'il était primordial pour lui de maitriser toutes les étapes de production d'une œuvre, fut-ce un objet d'art, une sculpture ou une photographie. Ses photographies surprennent par la variété des techniques qui ont été manifestement employées. Nous avons pu en observer trois différentes. Certaines épreuves sont mates, d'autres ont une surface lisse et brillante, d'autres encore se caractérisent à la fois par des tons chauds, une couleur sépia et une surface brillante. Les techniques dont se servait Carabin n'ont pas toujours put être identifiées avec précision. Plusieurs hypothèses ont été avancées. Lorsque le fonds est acquis par le musée d'Orsay en 1993, Françoise Heilbrun, alors conservateur du département photographie, identifie tous les positifs de Carabin comme des épreuves sur papier albuminé à partir d'un négatif verre au gélatino-bromure d'argent. Quelques photographies de l'artiste ont été récemment montrées au public lors de l'exposition *La photographie au musée d'Orsay*, qui s'est tenue en 2013. Lors de cette exposition, les

[94] Colette Merklen-Carabin, « Rupert Carabin » dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit*. p. 40.
[95] Michel Auer, *Histoire illustrée des appareils photographiques*, *Op. cit*. p. 145.

photographies ont fait l'objet d'une nouvelle étude et il apparait qu'il s'agit d'aristotypes. Nous retrouvons en effet dans la plupart des photographies de Carabin les caractéristiques visuelles de cette technique comme les tons chauds qui varient du roux au brun violacé et l'exposition se fait par contact direct avec le négatif.[96]. Les aristotypes sont remplacé progressivement les papiers albuminés à partir de 1890[97]. Anne Cartier-Bresson écrit que « les aristotypes marquent la fin de la période artisanale de la photographie, caractérisée par le fait que les photographes devaient préparer eux-mêmes leurs couches sensibles et les employer peu de temps après leur fabrication »[98]. Il semble pourtant que Carabin soit parvenu à s'approprier ce procédé.

Loin de vouloir se satisfaire d'une production industrielle, peu en phase avec ses conceptions, l'artiste cherche à varier les rendus de ses photographies. Si Carabin prépare lui-même ses négatifs, il utilise certainement des papiers citrate vendus industriellement, pour obtenir des positifs. Le papier citrate est composé de trois couches : le support papier, du sulfate de baryum, et la couche sensible. Les différences de tons entre certaines photographies qui composent le fonds peuvent s'expliquer par les virements que Carabin aurait pu appliquer à ses photographies, le virement au chlorure d'or étant le plus fréquemment utilisé. Ce sont ces virements qui confèrent aux épreuves des tons variés. En outre, « les méthodes de séchage et de finition ont une influence sur l'aspect de la surface des épreuves » écrit Anne Cartier-Bresson[99]. Une autre explication à la diversité des tirages positifs pourrait encore être la diversité des papiers qui étaient vendus à l'époque et dont les émulsions variaient afin de produire des effets différents.

Près de 150 négatifs sur plaques de verre correspondent à des tirages sur papier. Il est fréquent que Carabin effectue plusieurs tirages à partir d'un même négatif. Les effets diffèrent peu et l'artiste a sans doute souhaité améliorer la visibilité de l'épreuve. Prenons l'exemple de deux épreuves représentant *Une femme nue assise de face, le bras gauche sur une chaise* (*fig. 23*). La première version, du moins celle que nous supposons être la première version, est trop claire, signe d'une surexposition. L'apport de lumière, lors du tirage a été trop important. Conséquemment, il est difficile de discerner le corps du modèle dont les détails s'estompent. Dans la seconde épreuve au contraire, l'exposition est maitrisée, et le corps ressort avec plus de contraste. Les retirages ont donc pour but d'améliorer la lisibilité des tirages. Parmi les différentes techniques que Carabin emploie, aucune ne peut être mise en relation avec un

[96] Anne Cartier-Bresson, *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris musée, 2008, p. 86
[97] *Ibid*. p. 86.
[98] *Idem*. p 86.
[99] *Idem*. p. 91.

motif particulier. Cette variété traduit avant tout un goût prononcé pour l'expérimentation chez l'artiste.

A une époque où les procédés photographiques s'industrialisent, Carabin parvient à conserver une pratique artisanale qui lui permet de travailler lui-même ses épreuves et de ne pas dépendre d'un tiers. Cela même au risque de produire parfois des épreuves ratées. « You press the button, we do the rest »[100] proclame le slogan Kodak dès 1888. Carabin, c'est l'anti-Kodak, l'amateur passionné que ne rebute pas un travail délicat. Cette pratique de la photographie, si elle tend à se raréfier à la fin du XIXème siècle, se retrouve cependant chez plusieurs artistes, comme Degas, qui utilise une chambre photographique, ou encore Henri Rivière qui utilise également des négatifs sur verre au gélatino-bromure d'argent.

Carabin profite des avancées techniques en matière de photographie, comme le gélatino-bromure, tout en refusant une industrialisation trop importante du médium. La pellicule souple, où la marge d'intervention de l'opérateur est plus réduite, ne semble donc pas lui convenir. En cela, la pratique photographique de Carabin se rapproche du mouvement pictorialiste qui se développe à partir des années 1880. Les photographes pictorialistes, devant l'industrialisation et la démocratisation de la photographie, souhaitent l'élever au rang d'art en affirmant sa proximité avec la peinture et plus encore avec les dessins et les autres arts graphiques. André Rouillé écrit au sujet du pictorialisme que ce mouvement « a poussé le paradoxe à son plus haut degré : tenter de défendre la photographie en la dissolvant dans la peinture. Il a, en d'autres termes, fondé une esthétique moins consacrée à l'imitation des choses qu'au mimétisme de la photographie avec son autre, la peinture »[101]. Carabin et les pictorialistes partagent ce refus de l'industrialisation et de l'automatisation de la photographie. Cependant, comme nous l'avons vu, la pratique artisanale est chez Carabin le signe d'un refus du système des Beaux-arts. Sans doute cette pratique originale, *à rebours*, de la photographie, à une époque où le statut du médium est fortement débattu, s'inscrit de la même manière contre ce système. Les pictorialistes au contraire, par des procédés qui tendent à rapprocher l'épreuve photographique d'une peinture ou d'une gravure, tentent de s'y intégrer. L'artisanat est pour Carabin une garantie de sa liberté et de son indépendance. Son

[100] « Appuyer sur le bouton, nous nous chargeons du reste ».
[101] André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, Collection « folio essais », 2005, p. 328.
Au sujet des relations entre peinture et photographie, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Dominique de Font-Réaulx, *Peinture et photographie, les enjeux d'une rencontre, 1839 – 1914*, Paris, Flammarion, 2012.

usage particulier de la photographie reflète cela aussi bien que ses créations sculptées ou ses objets d'art.

Si dès son invention, la photographie est perçue comme un simple moyen de reproduction et d'enregistrement mécanique du réel, elle est aussi considérée comme médium magique. Elle est comparée à l'image acheiropoïète, non-faite par la main de l'homme. Nombreux sont ceux qui attribuent les premières expériences photographiques aux alchimistes du Moyen-Age. Gaston Tissandier, scientifique passionné par la photographie, illustre cette tendance générale dans son ouvrage *Les Merveilles de la photographie*, publié en 1847 qui retrace l'histoire du médium : « On a souvent calomnié les alchimistes […] il ne faut pas oublier qu'un grand nombre de savants du moyen-âge, infatigables chercheurs, étaient vraiment épris de leur art ; ils le cultivaient, sinon avec méthode, du moins avec une invincible persévérance. C'est l'un de ses laborieux artisans qui produisit pour la première fois le chlorure d'argent : il reconnut la propriété essentielle que possède cette substance de noircir sous l'action de la lumière. Ce disciple d'Hermès se nommait Fabricius »[102]. Rappelons que Gustave Coquiot décrit également Carabin comme un « chimiste et même alchimiste »[103]. Il ne pensait pas si bien dire ! La photographie présente à cette époque deux facettes : née du progrès technique, elle n'en demeure pas moins assimilée à l'ésotérisme[104]. Nous percevons mieux l'attrait qu'a pu exercer la photographie sur Carabin, ce médium permettant en effet de mettre en pratique les idées développées par Edouard Schuré : faire dialoguer les sciences et l'ésotérisme.

1.2.2) Dans l'atelier de l'artiste

La plupart des photographies prises par Carabin ont pour cadre son atelier situé 22 rue Turgot. Dominique de Font-Réaulx écrit à propos de l'atelier : « Lieu de création, mais aussi de formation et de réception, sa taille, son agencement, son décor, sa situation géographique sont autant de reflet de la personnalité de son propriétaire, de la place qu'il donne, qu'on lui offre dans la société artistique […] »[105]. Edmond et Jules de Goncourt dans leur roman

[102] Gaston Tissandier, *Les Merveilles de la photographie*, Paris, Librairie Hachette & Cie, 1874, p.6.
[103] Gustave Coquiot, « Les figurines de Carabin », *L'Art Décoratif*, 1907, repris dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op.cit*. p. 75
[104] François Brunet écrit : « Art pour tous, puisqu'art sans art, et cependant activité ésotérique, entre ceux deux pôles antinomiques se tient au XIXème siècle l'idée de photographie », *La naissance de l'idée photographie*, Paris, Presse Université de France, 2012, p. 113.
[105] *Dans l'atelier*, sous la direction de de Font-Réaulx Dominique, Paris, Musée d'Orsay, 15 février - 15 mai 2005, Milan, les 5 continents, Paris, 2005, p.7.

Manette Salomon accordent une place centrale à l'atelier. Celui d'Anatole, artiste farceur qui rêve à la bohème est décrit comme un « Atelier de misère et de jeunesse » tandis que celui de Coriolis, peintre à succès, est comparé à « un musée et un pandémonium »[106]. L'endroit apparait donc comme le portrait métaphorique de l'artiste. Que peut, dès lors, nous révéler l'atelier de Carabin ?

Dans le courant des années 1890, Carabin quitte son atelier rue Richomme pour s'installer au 22 rue Turgot, près du quartier de Montmartre. Pratique-t-il déjà la photographie dans son ancien atelier? Cela est vraisemblable. La fille de l'artiste écrit qu' : « Il fit pour Kahn, tout en restant rue Richomme, et en sauvegardant sa chère indépendance, différents meubles […] ». Or, Carabin rencontre Albert Kahn aux alentours de 1895[107]. Certaines photographies sont des études préparatoires à certains meubles exposés en 1893, comme pour le *Fauteuil* (*fig. 24 et 25*), à une époque où l'artiste est encore installé au 11 rue Richomme. Il a ainsi pratiqué la photographie dans ses deux ateliers, à partir des années 1890. Les angles de vue, ainsi que la qualité médiocre de ces tirages nous empêchent toutefois de nous rendre compte de l'aspect de cet atelier. D'autres indices nous permettent de penser que ces épreuves n'ont pas été prises au 22 rue Turgot. Nous ne retrouvons aucun élément récurrent dans les autres épreuves, comme le lit clos bretons, le rideau devant lesquels posent les modèles ou encore la barre de danse. Cela indique que les tirages les plus anciens remontent au début des années 1890. Il faut donc relativiser l'analyse de Georges Vigne qui déclarait qu' : « aucune des premières œuvres de Carabin […] n'a été réalisée en s'inspirant de ces photos, alors que la plupart des meubles postérieurs à 1900 y trouvent des échos probants »[108].

Il est important de se figurer avec précision l'atelier rue Turgot, où la majeure partie des photographies a été prise. Colette Merklen-Carabin a décrit l'endroit :

> « C'était un assez grand atelier dont le toit-verrière éclairait très bien […] après la porte d'entrée, on soulevait un rideau destiné à atténuer les courants d'air et servir d'antichambre, à main gauche se trouvaient les seaux à glaises, les linges mouillés et, plaquée au mur, une étagère faite d'un lit clos breton, où il entassait ses figurines ; au pieds du lit clos, un divan qu'il utilisait pour les poses de modèles, ou

[106] Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, 1er éd. Paris, A. Lacroix, 1867, Réed. Paris, Gallimard, Collection « folio classique », 1996, respectivement p. 154 et 216.
[107] Dossier de Presse, *A la recherche d'Albert Kahn*, exposition du 18 juin 21 décembre 2014, p. 9.
[108] Georges Vigne, « Sculpture et photographie », dans *La Sculpture française au XIXème siècle*, sous la direction de Christian Germanaz, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 28 juillet 1986, Réunion des musée nationaux, Paris, 1986, p. 74.

pour se reposer. Face à la porte, était le mur neutre, où il clouait, aussi bien les instruments de travail, que les plaquettes, les affiches, les dessins de ses amis, les tableaux (qu'il fallait deviner à contre-jour). Adossé à ce mur, sa chaise, devant une table qui servait à tout, et qui dans un désordre exact mettait à sa main tous les petits objets utilisés chaque jour. […]. Le fond de l'atelier, très sombre puisque la verrière n'éclairait que la moitié de celui-ci, servait à entasser les plâtres, œuvres terminées et livres ; une vieille commode paysanne à étagère en occupait le milieu »[109].

La quatrième face de l'atelier ouvre sur l'espace que nous avons évoqué précédemment, destiné à la préparation des plaques de verre (*fig. 26*). Sur les murs se trouvaient des œuvres de Maurier, Toulouse-Lautrec, Goeneutte ou encore Daumier. Deux photographies représentent Carabin jeune, au travail dans son atelier. Assis dans la première (*fig. 27*), debout dans la seconde (*fig. 28*)[110], il tient entre les mains une statuette. Cette œuvre, qui appartient à une série de six statuettes représentant la célèbre danseuse américaine Loie Fuller, réalisée entre 1896 et 1897, nous permet de dater ces deux clichés. Les autres statuettes qui composent la série sont visibles sur la desserte. En de rares occasions, Carabin photographie ses modèles au milieu de son atelier (*fig. 29)*. Si parfois il place un panneau pour dissimuler son « exact désordre » nous pouvons tout de même nous rendre compte de l'aspect du lieu (*fig. 30)*. Des cadres apparaissent, qui laissent deviner des tableaux, ou encore des modèles d'œuvre en plâtres, des seaux, des produits, des paquets et des fioles posés sur l'étagère. Par rapport aux deux photographies précédentes, l'atelier ne change guère si n'est l'apparition de ce qui semble être un four en brique, à côté du poêle. Une série de photographies, représentant toujours le même modèle, a été prise dans un coin de l'atelier. Elles laissent deviner une pièce bien éclairée, non seulement par une verrière, évoquée par Colette Merklen-Carabin, mais aussi par une large fenêtre en dessous de laquelle pose le modèle (*fig.31*).

Lors des dernières années du XIXème siècle, date à laquelle ont été prises ces photographies, Carabin jouit d'une notoriété certaine dans le monde artistique. Albert Kahn lui a passé commande de plusieurs meubles et en 1898, le grand-duc de Hesse lui propose le poste de directeur de l'Ecole des Arts décoratifs de Darmstadt. Pourtant, l'atelier est modeste,

[109] Colette Merklen-Carabin, « Rupert Carabin » dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit*. p. 37 – 40.
[110] Le négatif de cette photographie représentant Carabin debout, au travail dans son atelier, se trouve dans les archives familiales des descendants de l'artiste.

avec ses murs nus et le tuyau du poêle qui s'enfuit à travers le plafond. Ce n'est ni l'atelier d'un Coriolis, spacieux musée, ni celui d'un Anatole, ouvert à tous et lieu de rencontre. Carabin occupe l'atelier jusqu'à son départ pour Strasbourg en 1920. Une photographie qui se trouve dans les archives familiales représente l'artiste à mi-corps et entouré de ses dernières créations (*fig. 32*). Il appuie son bras gauche sur la desserte, où trône la statue représentant sa fille. En dessous se trouvent des statuettes appartenant à la série des danseurs bretons et derrière-lui une femme allaitant son enfant ainsi que la *Légende Savernoise*. L'artiste pose au même endroit qu'un de ses modèles, dans une photographie sûrement antérieure. Le bas-relief représentant une jeune femme nue accroupie ainsi que les rideaux attestent que la prise de vue s'est effectuée dans l'atelier de Carabin. Il s'agit de la dernière photographie représentant Carabin dans son atelier avant qu'il ne quitte Paris pour se consacrer à l'enseignement à Strasbourg. Après son départ, sa fille raconte qu'il se « désintéressa complètement» [111] de son atelier. Pourtant, durant toute sa carrière, l'artiste y trouve, selon les dires de sa fille : « surtout la solitude et la liberté »[112]. Il prend en effet toujours grand soin de séparer sa vie d'artiste de sa vie de famille, et, partant, son atelier de son foyer. Les visiteurs qui lui rendent visite dans son atelier peuvent lire l'adage suivant écrit sur un des murs : « Rien n'est plus ennuyeux pour celui qui travaille, que la visite de celui qui n'a rien à faire »[113]. Nul doute que les personnes qui fréquentent le plus l'atelier de Carabin sont les modèles féminins qui posent pour lui.

La pratique photographique de Carabin prend de l'importance une fois qu'il s'installe au 22 rue Turgot. Sans doute les conditions qu'il réunit l'y encouragent. Le grand toit verrière, indispensable puisqu'il permet un apport maximal de lumière et facilite considérablement la prise de vue, ainsi que le laboratoire nécessaire pour tirer les photographies évoquent ainsi l'atelier d'un photographe professionnel. Ce qui étonne, cependant, lorsqu'on regarde les clichés de Carabin, c'est son apparent désintérêt quant à l'environnement dans lequel posent ses modèles. Mucha, qui photographie ses modèles féminins à la même époque les laisse se déplacer librement dans son atelier. Celui-ci est néanmoins soigné, presque luxueux. Les jeunes femmes posent sur de grands fauteuils, derrière une bibliothèque, entourées de sculptures et de draperies (*fig. 33*). Carabin laisse visibles des bassines vides, des sacs ainsi que les vêtements et les chaussures des modèles par terre, comme jetés à la hâte (*fig. 34*). La plupart des prises de vue sont réalisées aux mêmes

[111] Colette Merklen-Carabin, « Rupert Carabin » dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit*. p. 37 – 38.
[112] *Ibid*. p. 37.
[113] *Idem*. p. 40

endroits dans l'atelier. Parmi toutes les photographies de Carabin conservées au musée d'Orsay, une seule n'a pas pour cadre son atelier (*fig. 35*). De manière générale, les modèles allongés posent sur le divan, accolé au lit clos breton qui sert de fond. Debout, ils posent généralement près de l'entrée, à gauche du lit. Le rideau qui sépare l'antichambre de l'atelier se retrouve sur de nombreuses photographies. Le fait que presque toutes les photographies soient été prises aux mêmes endroits s'explique aisément. L'entrée et le divan sur lequel posaient les modèles sont les espaces les mieux éclairés de l'atelier.

Pour photographier les jeunes femmes et faciliter leurs poses, Carabin utilise tous les éléments à sa disposition. Le fauteuil, la chaise et la desserte qui se trouvent dans son atelier sont ainsi récurrents dans les photographies. Ces objets remplissent des fonctions diverses. La desserte que l'on aperçoit au premier plan sur la photographie représentant Carabin au travail (*fig. 28*) et sur laquelle sont posées les statuettes de la Loie Fuller sert également de support ou de siège aux modèles (*fig. 36*). De même le fauteuil est présent sur de nombreuses photographies (*fig. 37*). Le trépied, qui sert peut-être à soutenir un appareil photographique se transforme parfois en un accessoire visant à faciliter la pose des modèles (*fig. 38*). La barre de danse est le seul élément à avoir pour unique fonction de servir de support aux modèles, signe de l'intérêt que l'artiste porte à la danse. Sur plusieurs photographies, nous pouvons voir que la barre, amovible, a été retirée de ses attaches pour devenir un bâton permettant aux modèles de conserver la même attitude sans trop se fatiguer (*fig. 39*). Carabin agence l'espace de son atelier à loisir selon les poses qu'il souhaite voir prendre ses modèles. Le divan est parfois déplacé pour être plus près de la fenêtre, en pleine lumière (*fig. 40*). La barre de danse n'est pas toujours devant le lit clos breton. Lorsque les jeunes femmes ont besoin d'espace pour réaliser des mouvements amples, Carabin déplace les meubles les plus encombrants (*fig. 41*). Nous retrouvons ainsi toujours les mêmes éléments dans les photographies de Carabin, si bien qu'il est difficile de dater, même approximativement les clichés, en se basant sur ces informations.

Si l'atelier des peintres et sculpteurs fascine le public, l'atelier du photographe inquiète. Alors que l'engouement pour le portrait photographique se confirme, nombreux sont ceux qui comparent l'atelier à un lieu mystérieux, voire inquiétant. Il est courant, tout au long du XIXème siècle et jusqu'au début du XXème siècle, de présenter l'atelier du photographe comme un bordel. Jérôme Thélot écrit dans un article consacré à la relation qu'entretenait Baudelaire avec la photographie : « L'atelier du photographe n'est pas seulement une salle de

torture, c'est aussi un bordel dont les clients, l'un après l'autre, passent pour la même opération mécanique, dont ils paient le professionnel »[114]. Les modèles qui viennent se faire portraiturer par des photographes apparaissent donc comme les clients d'un bordel. Mais lorsque le photographe fait la démarche de rechercher des modèles, le rapport s'inverse et c'est désormais le modèle qui devient la prostituée.

La prostitution et la pose sont à l'époque souvent comparées puisque les deux activités, que ce soit en peinture ou en photographie, ont en commun de faire commerce du corps de la femme. L'autre trait de caractère que partagent le modèle et la prostituée est le manque de pudeur. L'image du modèle évolue considérablement à la fin du XIXème siècle et il est de plus en plus considéré comme étant sexuellement disponible[115]. Plusieurs scientifiques se sont penchés sur la question et ont vu dans le manque de pudeur un signe de la dégénérescence psychique de la prostituée[116]. De même que la prostituée s'offre aux regards des passants, le modèle s'offre aux regards de l'artiste. Cette analogie est encore renforcée par le fait que la plupart des modèles qui posent pour des photographies érotiques ou pornographique sont certainement des prostituées. M.L. Comte, secrétaire général de la Ligue française pour le Relèvement de la Moralité publique, écrit lors d'un congrès sur la pornographie, au sujet des photographies licencieuses : « il est évident que les modèles ont été pris dans les maisons de tolérance, parmi les femmes que la débauche a déformées et, seuls, en effet, les habitués de ces maisons peuvent acheter ces horreurs, car il faut avoir le goût dépravé par la luxure pour se plaire dans la contemplation de ces pauvres larves humaines »[117]. Les femmes qui posent pour les photographies pornographiques sont en effet sans doute des prostituées. Elles acceptent complaisamment de reproduire devant l'objectif ce qu'elles font généralement dans l'intimité d'une chambre. Cette industrie se développe souvent en marge des bordels et est destinée aux clients. Ces derniers peuvent ainsi feuilleter des catalogues dans lesquelles les prostituées étalent leurs charmes.

Une scène extraite de *Manette Salomon* nous permet de mieux comprendre la particularité des modèles pour photographes : « Le lendemain, en dérangeant les habits de Coriolis qui n'était pas encore levé, Manette y trouva une photographie de femme nue – qui

---

[114] Jérôme Thélot, « 'Le Rêve d'un curieux' », *Etudes photographiques*, 6 mai 1999.
URL : http://etudesphotographiques.revues.org/186
[115] M.L. Comte, « Inventaire de la pornographie », 1er congrès national contre la pornographie, Bordeaux, 14 – 15 mars 1905, p. XIII.
[116] Alain Corbin, *Les filles de noce : misère sexuelle et prostitution au XIXème siècle*, Paris, Flammarion, Collection « champs histoire », 2010, p. 444.
[117] *Ibid*. p. 30.

était elle – une carte qu'elle avait laissé faire, croyant que Coriolis n'en saurait jamais rien. Elle comprit la rage de son amant, remit la carte, et attendit, préparée à tout »[118]. La pose est ici comparée à une tromperie ; une infidélité d'autant plus grave que la photographie en est le support. La jeune femme qui pose pour le photographe devient *de facto* une femme publique puisque désormais son image, son corps, circule dans différents milieux, dans différentes poches, et ne lui appartient plus à elle seulement. « Le modèle, écrit Bernard Vouilloux, est coupable d'avoir noué une relation contractuelle d'échange analogue à celle qui lie la prostituée au souteneur »[119]. Cette idée a d'autant plus d'impact en photographie que le modèle laisse littéralement sa trace sur l'épreuve.

1.3) Une succession de regards

La pratique photographique de Carabin se distingue par sa grande originalité et s'inscrit de manière cohérente dans son œuvre. Durant de nombreuses années, peu de personnes étaient au fait de l'existence de ces photographies. En effet, après la mort de l'artiste, le fonds connait une histoire mouvementée. Conservé plusieurs années dans les archives familiales, le fonds est transmis à Le Corbusier en 1954, avant d'être racheté en 1992 par le musée d'Orsay. Diverses recherches ont déjà été menées sur le sujet. Cependant, force est de constater que les informations fournies à l'occasion de ces publications sont souvent contradictoires. Le fonds a traversé bien des péripéties. Retracer son histoire et étudier sa réception nous permet de mesurer à quel point le regard porté sur la production photographique de Carabin a pu évoluer.

1.3.1) Un héritage embarrassant : des archives familiales à la fondation Le Corbusier

Quel était l'état du fonds photographique à la mort de Carabin ? Il se présente sous la forme que nous lui connaissons aujourd'hui : deux albums – le premier, un grand album, comprend 187 épreuves, le deuxième, un petit album, est composé de 118 épreuves. Les photographies conservées au musée d'Orsay n'ont pas toute été montées et plusieurs demeurent encore collées sur les pages d'album. L'organisation des épreuves dans les albums

[118] Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *Op. cit*. p. 299.
[119] Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, Collection « Idées et Recherches », 2002, p. 337.

obéit souvent à une logique propre à l'artiste. Nous peinons pourtant, en parcourant les albums, à appréhender l'ordre dans lequel les photographies ont été agencées. Peut-être la logique de l'artiste nous échappe-t-elle. L'absence de tout témoignage empêche de répondre de manière précise à ces interrogations. De manière générale, il semble que l'artiste ait pris soin de disposer sur une même page un même modèle, qui pose dans diverses attitudes, debout, de face ou de profil (*fig.42*). Lorsque les modèles diffèrent, la position des jeunes femmes est très proche. Carabin semble donc privilégier une organisation thématique et non pas chronologique. Sur certaines pages cependant, il superpose des photographies de modèles posant dans des attitudes variées : tandis que certaines sont des études pour une sculpture, d'autres sont des photographies érotiques (*fig. 43*). A ces deux albums s'ajoutent 127 épreuves isolées, soit en tout, 432 tirages ainsi que 250 négatifs sur plaques, Nous ignorons de quelle manière étaient conservés ces négatifs.

Il est possible que l'ordre dans lequel Carabin avait organisé sa collection ait été modifié lors du déménagement de son atelier. De l'aveu de Colette Merklen-Carabin, sa mère et elle « déménagèrent l'ensemble avec une incompétence parfaite. La poussière et les plâtres que nous en retirâmes formèrent un tas de plus d'un mètre dans la cour de l'immeuble. Quantités de dessins, paperasses inutiles à nos yeux, des cires envahies de poussière prirent le même chemin »[120]. Si aujourd'hui la majorité du fonds est conservée au musée d'Orsay, certaines photographies se trouvent dans les Archives Municipales de la ville de Strasbourg ou dans les archives familiales des descendants de Carabin.

Le premier regard porté sur le fonds photographique de Carabin fut un regard de honte et les photographies furent considérées comme des polissonneries embarrassantes qu'il s'agissait de dissimuler. La femme de Carabin était, d'après les dires de son petit-fils, Guy Merklen, une femme prude. A la découverte de la collection de son mari, elle fut indignée qu'un artiste comme Carabin se soit adonné à cette pratique. De nombreuses photographies auraient ainsi été censurées, sa femme découpant avec des ciseaux les parties charnelles ou les scènes les plus crues[121]. Dans le fonds photographique conservé au musée d'Orsay, nous n'avons trouvé aucune photographie qui soit tronquée ou censurée de la sorte. Certaines ont en effet été découpées, mais il est fort à parier que c'est Carabin lui-même qui a effectué un

[120] Merklen-Carabin, « Rupert Carabin » dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit*. p. 37 – 38.
[121] Propos recueillis lors d'un entretien avec Guy Merklen à Wolxheim Le Canal, le 29 mars 2014.

recadrage de l'image puisque les parties charnelles qui inspiraient autant de dégoût à sa femme demeurent visibles. La correspondance entre Colette Merklen-Carabin et Le Corbusier, qui s'étend de 1952 à 1954, nous apporte de précieuses informations concernant l'état du fonds avant son acquisition par l'architecte. Elle précise dans une lettre datée du 1er avril 1954 qu' « il y a beaucoup de choses qui ont disparues, et que je me réjouissais de vous confier. Même les photos de ses œuvres ont été introuvables, il y a eu, il est vrai, la guerre et les incursions d'étrangers, nos défauts ! »[122]. Ainsi le fonds photographique de Carabin tel que nous le connaissons actuellement, si important soit-il, n'est que le fragment d'une collection plus importante encore. La censure de la femme de Carabin à l'égard de cette production est certainement à l'origine de nombreuses pertes. Néanmoins, si elle éprouvait une telle réticence devant les photographies prises par son mari, il est surprenant qu'autant soient parvenues jusqu'à nous. Il est difficile de dire sur quels critères la femme de Carabin s'est appuyée pour faire ses choix. Peut-être existait-il des photographies plus osées encore. Dans une autre lettre, Colette Merklen-Carabin indique que les clichés « se trouvent mêlés à des souvenirs de famille »[123]. Le fonds fut donc conservé dans les archives familiales vingt-deux années, entre 1932 et 1954, date à laquelle Le Corbusier entre en possession de celui-ci.

Les informations sur les relations entre Carabin et Le Corbusier sont rares[124]. Les sources d'inspirations de Charles-Edouard Jeanneret sont multiples et variées et Carabin, pour qui il éprouvait une forte admiration fut l'une d'entre elles. A son arrivée à Paris en 1915, le jeune architecte lui aurait demandé une lettre de recommandation[125]. En 1915, il prévoit d'écrire un ouvrage intitulé *France ou Allemagne ? Enquête sur un côté de l'activité artistique de deux peuples pendant une période historique (1870-1914)* dans lequel il souhaite comparer la situation des arts décoratifs et de l'architecture en France et en Allemagne. Jeanneret demande donc à Carabin des renseignements sur la période suivant la guerre de 1870. A cette occasion, Carabin adresse une longue lettre au jeune architecte dans laquelle il retrace l'histoire des arts décoratifs en France à la fin du XIXème siècle et fait part de son sentiment sur la situation contemporaine des arts[126]. Les deux hommes ont de plus des centres

[122] Fondation Le Corbusier, E1-12-69, Lettre de Colette Merklen-Carabin à Le Corbusier, Hangenbieten, 1er avril 1954.
[123] Fondation Le Corbusier, E1-12-68, Lettre de Colette Merklen-Carabin à Le Corbusier, Hangenbieten, 1er décembre 1953.
[124] L'ouvrage de Paul V. Turner, *La formation de Le Corbusier : idéalisme et mouvement moderne*, Paris, Macula, 1987, ne mentionne que brièvement les liens entre Carabin et Charles-Edouard Jeanneret.
[125] Georges Vigne, « Sculpture et photographie » dans *La Sculpture française au XIXème siècle*, sous la direction de Christian Germanaz, *Op. cit*. p. 73.
[126] Fondation Le Corbusier, B1-20-89, Lettre de Carabin à Le Corbusier, Paris, 17 décembre 1915.

d'intérêts communs puisque nous trouvons en 1907 dans la bibliothèque de Charles Edouard Jeanneret *Les Grands Initiés* d'Edouard Schuré[127]. Ils partagent le même rejet du matérialisme dominant et les femmes les passionnent tous deux.

En 1952, Colette Merklen-Carabin écrit à l'artiste : « Parmi les papiers de mon père, F. Rupert Carabin, se trouve une lettre que vous lui avez adressée en 1929, et dans laquelle vous lui demandiez sa collection de photographies[128]. Il n'a certainement pas gardé cette lettre sans motifs, aussi je me permets de vous écrire pour vous dire : n'ayant aucunement l'usage de cette collection, et ravie si elle peut être utilisée, elle est à votre disposition »[129]. La fille de Carabin saisi-t-elle peut-être cette occasion pour se débarrasser de ces photographies embarrassantes. Ainsi, Jeanneret était assez proche de Carabin pour que celui-ci lui montre ses photographies. Elles produisirent sur lui une forte impression. Heureux, plus de vingt ans après qu'il en ait fait le demande, d'acquérir les photographies, Le Corbusier prend soin de préciser dans sa réponse : « Je veux bien recevoir l'album que vous m'enverrez avec la mention 'personnel', afin que cela ne se balade pas dans mon atelier »[130], recommandation qu'il renouvellera dans une autre lettre. Le Corbusier confirme avoir reçu le colis dans une lettre datée du 8 avril 1954[131]. La totalité du fonds est transmis à l'architecte, les 432 épreuves – rangées dans les deux albums ainsi que celles qui sont isolées – et les 250 négatifs. Sur la première page du petit album, Le Corbusier note l'origine de ces photographies : « c'est la fille de Rupert Carabin, sculpteur « 1900 » qui m'a fait remettre cette série d'album photos ». 250 plaques négatives viennent compléter le tout[132]. La quasi-totalité du fonds est ainsi transmise à Le Corbusier.

Dans la correspondance qu'il entretien avec Colette Merklen-Carabin, Le Corbusier fait rarement état des motivations qui l'on poussé à vouloir entrer en possession de ces photographies. Lorsqu'il reçoit le colis, il écrit à la fille de Carabin que « ces documents apportent une certaine atmosphère 1900 qu'il est agréable de retrouver un petit peu ». Il précise encore sur une chemise que « de cette façon, ces archives début de siècle ne sont pas détruites »[133]. Nous pouvons cependant émettre l'hypothèse que ce n'est pas uniquement par

[127] Paul V. Turner, *La formation de Le Corbusier : idéalisme et mouvement moderne*, *Op. cit*. p. 32.
[128] Nous n'avons malheureusement pu retrouver cette lettre ni dans les archives du musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, ni dans les archives familiale des descendants de Carabin.
[129] Fondation Le Corbusier, E1-12-63, Lettre de Colette Merklen-Carabin à Le Corbusier, Hangenbieten, 1er décembre 1952.
[130] Fondation Le Corbusier, E1-12-64, Lettre de Le Corbusier à Colette Merklen-Carabin, Paris, 16 janvier 1953.
[131] Fondation Le Corbusier, E1-12-70, Lettre de Le Corbusier à Colette Merklen-Carabin, Paris, 8 avril 1954.
[132] Relevé effectué par Françoise Heilbrun le 12 mai 1989, documentation du musée d'Orsay
[133] Cité par Françoise Heilbrun, étude du fonds François-Rupert Carabin, le 7 juin 1989.

nostalgie qu'il a souhaité acquérir ces photographies. Georges Vigne écrit à ce propos : « La note n'était-elle pas plutôt une manière pudique de légitimer cette présence aux yeux de qui les trouverai ? Car leur nouveau propriétaire n'ignorait en rien le caractère érotique de quelques-unes de ces photos, pour ne pas dire franchement pornographique pour une dizaine d'entre elles »[134].

Il a fallu que Le Corbusier attende près de quarante ans avant de pouvoir récupérer les photographies de Carabin, sa demande de 1929 n'ayant pas trouvée de réponse. La persévérance dont il fait preuve révèle son vif intérêt pour ce type de production. Guy Merklen déclare qu'il aurait insisté à de nombreuses reprises auprès de Carabin, non seulement pour qu'il lui transmette sa collection de photographies, mais aussi le coffret abritant les *Deux femmes* faisant l'amour qui avait provoqué un scandale en 1918. Carabin a cependant refusé de lui remettre le coffret en question[135]. Le Corbusier a reproduit deux esquisses qui s'inspirent directement de cette sculpture avec une indication manuscrite : « La dernière sculpture en chantier de Rupert Carabin. Un coffret précieux la contiendra ». Il semblait fort intéressé par les relations homosexuelles des femmes comme en attestent différents dessins sur le même sujet. Il aurait été, en outre, un grand amateur de pornographie.

Néanmoins, Le Corbusier n'a pas uniquement considéré ces photographies comme un répertoire d'images érotiques propices à satisfaire ses fantasmes. Il éprouve un grand intérêt pour le corps de la femme qu'il considère comme « une force cosmique »[136] et de nombreux thèmes chers à Carabin se retrouvent dans ses dessins et ses tableaux. Le mouvement de libération du corps de la femme, à travers la danse et le sport, amorcé au début du XIXème siècle, se poursuit au cours des années vingt et trente et les œuvres de Le Corbusier s'en font l'écho. De plus, lui aussi fait poser des modèles féminins nus pour ses œuvres. Douze esquisses, de sa main, en lien avec le fonds photographique de Carabin, sont conservées au musée d'Orsay. Deux modèles en particulier ont retenu son attention : une danseuse nue effectuant des étirements à la barre de danse et un modèle nu que Carabin a photographié à de nombreuses reprises. En quelques traits, Le Corbusier esquisse sur une simple feuille de papier les corps et les visages des modèles, hors de tout contexte. Il semble donc mêler plaisir et art, l'érotisme des photographies agissant peut-être comme un stimulant pour la création. Quoi qu'il en soit, Le Corbusier n'a pas diffusé ces photographies. Peut-être ne voulait-il pas exposer au public les fantasmes de son vieil ami, ni les siens. A la mort de Le Corbusier, en

[134] Georges Vigne, « Sculpture et photographie », dans *La Sculpture française au XIXème siècle*, sous la direction de Christian Germanaz, *Op. cit.* p. 73.
[135] Propos recueillis lors d'un entretien avec Guy Merklen à Wolxheim Le Canal, le 29 mars 2014.
[136] Samuel Flora, *Le Corbusier, architect and feminist*, Chichester, Wiley-Academy, 2004, p. 18.

1965, ses descendants sont aussi gênés que ceux de Carabin en leur temps au sujet du fonds. Là encore, on pense que de telles images peuvent nuire à la réputation de l'artiste et véhiculer une image négative de lui.

Colette Merken-Carabin décrit brièvement les photographies : « l'album que vous attendez, va se traduire, par quelques kilos de plaques négatives, dont quelques-unes vous réserverons une surprise certaine, mais vous avez l'habitude des fantaisies d'artistes, et vous connaissiez bien mon père »[137]. Ainsi les photographies de Carabin n'ont été perçues que comme des « fantaisies d'artistes », c'est-à-dire une production relevant avant tout du champ de l'intime, ayant une place à part dans l'œuvre de Carabin. Cette manière de considérer la photographie de nue comme une pratique honteuse est révélatrice d'une attitude plus générale concernant ce type de production. Il faut attendre les années 1990 pour que cette perception évolue.

1.3.2) Le fonds photographique redécouvert

A la mort de l'architecte en 1965, le fonds photographique François-Rupert Carabin demeure dans les archives de la fondation Le Corbusier. Ce n'est qu'en 1986, à l'occasion de l'exposition intitulée *La sculpture française au XIXème siècle*, qui se tient à Paris au Grand Palais, que parait un article de Georges Vigne, alors conservateur au musée Ingres de Montauban, portant sur les photographies de Carabin. Il les redécouvre en 1983 dans les archives de la fondation Le Corbusier. Au début de cet article, l'auteur revient sur l'histoire du fonds. Il fait état de « photographies de modèles, réalisé par le sculpteur et toujours conservé par la famille de l'artiste »[138]. A notre connaissance, la totalité du fonds avait été transmis à la fondation Le Corbusier en 1954. Il n'y a, dans les archives des descendants de Carabin, aucune photographie de modèle, excepté celle représentant la chanteuse et actrice Polaire. L'auteur poursuit en analysant et comparant la manière dont trois sculpteurs de la fin du XIXème siècle et du début du XXème utilisent la photographie comme support de création : François-Rupert Carabin, Henri Gréber et Henri Godet. Georges Vigne semble établir une distinction entre deux types de photographies : celles érotiques et pornographiques,

[137] Fondation Le Corbusier, E1-12-66, Lettre de Colette Merklen-Carabin à Le Corbusier, Hangenbieten, 7 février 1953.
[138] Georges Vigne, « Sculpture et photographie » dans *La Sculpture française au XIXème siècle*, sous la direction de Christian Germanaz, *Op. cit*. p. 72.

et celles faisant référence à des sculptures, bien que beaucoup des photographies qui composent le fonds « ne furent jamais utilisées »[139]. Il confronte la *Légende savernoise* avec plusieurs photographies y faisant écho. Ainsi, les photographies sont envisagées dans leur relation avec l'œuvre sculpté de l'artiste. Cet article, pionner dans l'étude des photographies de Carabin, relance l'intérêt sur cette production.

En 1988, la fondation Le Corbusier, en la personne de Madame Trehin, envisage la vente du fonds photographique de Carabin. Pour cela, elle fait appel à Gérard Lévy, un expert parisien. Conscient de l'originalité des photographies de Carabin, il fixe le prix de 500.000 francs. Deux acheteurs étrangers, dont les noms n'ont pas été mentionnés par Madame Tréhin, auraient été également intéressés par cet achat. Si le prix est jugé excessif, Philippe Néagu et Françoise Heilbrun s'accordent à dire qu'il « serait regrettable que ce fonds sorte de France »[140]. Le musée d'Orsay parvient à négocier un prix de 350.000 francs. Philippe Néagu, dans son rapport ajoute : « l'exceptionnelle rareté de ce genre de fonds justifie donc ce prix, d'autant plus que les négatifs sont en bon état et peuvent faire l'objet d'une exploitation »[141]. Pour justifier cette acquisition, il met en avant « la rareté de ce genre d'archives photographiques ». Il poursuit en ajoutant que ce fonds correspond à la mission du musée d'Orsay, à savoir étudier les relations qu'entretiennent les différentes disciplines artistiques. Le comité des achats approuve cette acquisition le 12 novembre 1992. La Commission Nationale de la Photographie prête son concours aux musées nationaux pour l'acquisition du fonds photographique, qui entre dans les collections du musée d'Orsay. La redécouverte du fonds photographique de Carabin, ainsi que l'évolution des regards sur ce type de production s'inscrivent dans un contexte plus large de reconnaissance institutionnelle de ce médium à la fin des années 1980.

L'année suivante est organisée une exposition au musée d'Art moderne et contemporain de la ville de Strasbourg, intitulée « *F.R Carabin, 1862 – 1932* », par Nadine Lehni et Etienne Martin du 29 janvier au 28 mars 1993. L'exposition est ensuite reprise au musée d'Orsay sous le titre « *François-Rupert Carabin (1862 – 1932) où l'unité de l'art* » par Anne Pingeot et Philippe Néagu, du 19 avril au 11 juillet la même année. Si le travail photographique de Carabin avait déjà été évoqué par la fille de l'artiste en 1974 lors de

[139] *Ibid*. p. 74.
[140] Philippe Néagu, rapport du 07 octobre 1992.
[141] *Ibid*.

l'exposition *L'œuvre de François-Rupert Carabin, 1862 – 1932* à la Galerie du Luxembourg, aucune photographie n'avait été exposée. Ainsi en 1993, une soixantaine de ses photographies est présentée au public. Celles choisies illustrent les différentes facettes du fonds. Certaines sont des études académiques très classiques, d'autres, essentiellement des portraits de groupe, se distinguent par leur dimension érotique, d'autres encore sont des études sur le mouvement et la danse, mises en relation avec des statuettes de Carabin.

Le catalogue de cette exposition, plus complet que celui réalisé en 1974, aborde l'œuvre de Carabin dans toute sa diversité. Il traite non seulement de sa production en tant qu'ébéniste, sculpteur, mais aussi en tant qu'orfèvre, graveur, et bien-sûr, photographe. Un article de Philippe Néagu dégage les premières clés de lecture qui permettent une meilleure compréhension du fonds dans sa globalité. Si elle reprend certains éléments de l'article de Georges Vigne, cette publication témoigne de l'évolution du regard porté sur la production photographique de Carabin. Philippe Néagu distingue trois ensembles principaux dans ce corpus. Le premier se compose d'études de nus dans la tradition académique. Le second regroupe, à la fois des photographies érotiques et des études sur le mouvement et la danse. Dans le dernier ensemble, il rassemble les photographies où posent plusieurs modèles pour s'adonner à des plaisirs lesbiens ou parodier des thèmes de l'art[142]. Pour la première fois, les photographies ne sont appréhendées ni exclusivement dans leur rapport avec l'œuvre sculpté de Carabin, ni comme des photographies érotiques. Roland Recht dans l'avant-propos du catalogue écrit que : « La vue des innombrables photos de nus prises dans l'atelier par Carabin et ses créatures taillées dans le bois nous livrent la conviction que pour lui la femme n'était ni la beauté, ni la vie, mais le vice et la mort »[143]. Les photographies de Carabin ont en effet souvent été perçues de manière négative. Le public a semble-t-il à l'époque été perturbé par des telles photographies, ne comprenant pas l'intérêt d'exposer dans un musée les fantasmes secrets de l'artiste. Preuve que l'érotisme ne se dissipe pas avec le temps.

Depuis, les photographies de Carabin ont été montrées à l'occasion de plusieurs expositions, que ce soit au musée d'Orsay ou à l'étranger. Nous pouvons citer par exemple *La photographie au tournant du siècle : du pictorialisme à Eugène Atget*, du 15 juillet au 19 octobre 2003 au musée d'Orsay ou *Rêve et réalité, Collections du musée d'Orsay*, organisée

[142] *Idem.*
[143] Roland Recht, « L'ornement est un vice », dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. cit*, p. 7.

par le musée d'Orsay et la National Gallery of Australia du 30 novembre 1996 au 22 mai 1997.

Comment désormais appréhender ce sujet ? De quelle manière les photographies de Carabin doivent-elles être considérées ? Comme des documents préparatoires que l'artiste utilise, comme des œuvres ? Les articles portant sur le fonds semblent animés d'un même souci de catégorisation. Or, toute l'œuvre de Carabin s'est construite en opposition aux catégories imposées. Etablir des typologies semble ainsi un exercice non seulement difficile, mais vain. Quel usage Carabin faisait-il de ses photographies ?

II) La photographie comme modèle ?

2.1) Emergence d'une nouvelle vision des corps

Les relations entre la photographie et les autres arts sont multiples et complexes. La photographie, par son exactitude supposée, relance avec feu le débat autour du réalisme optique et, partant, de l'idéalisme qui prévalait jusqu'alors dans la représentation des corps. Les artistes qui longtemps se sont inspirés des modèles hérités de l'Antiquité vont chercher une autre manière d'appréhender le corps humain, en phase avec les enjeux de la société contemporaine. « C'est bien de la conscience d'un désaccord entre l'évolution des arts et celle de la 'réalité' que vint l'aspiration à la modernité » écrit à ce propos Catherine Chevillot[144]. Le nu, parce qu'il est un enjeu majeur, à la fois esthétique, moral et philosophique, est au centre des débats qui agitent le monde des arts. La photographie de nu, par sa singularité, joue un rôle primordial dans l'émergence d'une nouvelle vision du corps ainsi que dans l'évolution des mœurs. En évoquer les différentes facettes nous permettra de mieux comprendre le contexte dans lequel Carabin a abordé le nu. La pratique photographique de l'artiste se caractérise par une volonté d'explorer tous les aspects du nu pour en transgresser les catégories.

[144] Catherine Chevillot, « Réalisme optique et progrès esthétique : la fin d'un rêve », *Revue de l'Art*, 1994, n°104. pp. 22-29. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_00351326_1994_num_104_1_348122

2.1.1) La crise du nu

La représentation du corps humain nu connait au XIXème siècle de profondes transformations. Les artistes ne cessent de remettre en cause l'idéalisme qui jusqu'alors prévalait dans la représentation de la nudité. C'est la conclusion à laquelle parvient, en 1910, Octave Uzanne, dans son ouvrage consacré à la figure de la Parisienne. Il clôt son chapitre sur l'évolution du nu en ces termes : « Le nu de ce nouveau siècle pourrait être appelé plus tard le *nu pathologique*, car il met impitoyablement en une lumière crue et féroce tous les désordres de la chair, tous les avortements de la beauté […] »[145]. En effet, le nu est de moins en moins synonyme de beauté. Comment un tel bouleversement s'est-il opéré ? Durant tout le XIXème siècle, le nu oscille entre l'idéalisation des corps et leur représentation réaliste, entre le décent et l'obscène. Il cristallise les enjeux d'une société obsédée à la fois par la morale et le plaisir.

Le nu, inventé en Grèce au VIème siècle avant notre ère, est l'un des thèmes les plus durables de l'art occidental[146]. L'étude du nu constitue depuis le XVème siècle, l'un des fondements de l'enseignement des jeunes artistes et tient une place centrale dans le processus de création artistique. Au XIXème siècle encore, le talent d'un artiste se mesure à l'aune de sa capacité à représenter le corps humain. Les modèles vivants eux-mêmes adoptent souvent les poses des plus célèbres statues grecques et romaines[147] afin de permettre aux artistes et aux élèves d'établir un lien entre l'idéal antique et les imperfections de la nature[148]. Les poses ne doivent pas être trop provocantes. En peinture et en sculpture, la représentation d'un corps nu obéit alors à des conventions strictes, qui assurent, si elles sont suivies, la beauté et la décence de l'œuvre. L'harmonie des proportions évoque le divin et le terme de *decentia* avant même de désigner ce qui est convenable, désigne ce qui est bien proportionné. Ces conventions s'inscrivent dans la tradition académique, fondée sur les canons hérités de l'art antique, qui définissent les normes du Beau. De ce fait, la représentation du sexe féminin ou des poils est impensable. Aucune flétrissure du temps ni aucun défaut ne viennent perturber cette représentation parfaite du corps humain. Le nu est désincarné. Production noble, il est naturellement au service du genre le plus prestigieux : la peinture d'histoire, qui a vocation à

---

[145] Octave Uzanne, *Parisiennes de ce temps en leurs divers milieux, états et conditions : études pour servir à l'histoire des femmes, de la société, de la galanterie française, des mœurs contemporaines et de l'égoïsme masculin*, Paris, Mercure de France, 1910, p.52.
[146] Abigail Solomon-Godeau, « Genre, différence sexuelle et nu photographique », dans *La confusion des genres en photographie*, sous la direction de Valérie Picaudé et Philippe Arbaïzar, Paris, BNF, 2001, p. 154.
[147] Dominique de Font-Réaulx, *Peinture et photographie : les enjeux d'une rencontre, 1839 – 1914*, *Op. cit*. p. 217.
[148] Susan Waller, *The Invention of the Model: artists and Models in Paris, 1830 - 1870*, *Op. cit*. p. XIII.

porter un message moral. Encore tributaire d'une vision platonicienne, le nu exprime ainsi dans un même mouvement, le Beau, le Vrai et le Juste.

Si le nu masculin est de plus en plus perçu comme obscène, le nu féminin connait au contraire un engouement sans précédent qui ne se démentira pas tout au long du siècle. Plus que jamais, le nu féminin est une production masculine à destination d'un public masculin[149]. Dès le début du XIXème siècle, le nu féminin tend à devenir un genre à part entière. L'œuvre d'Ingres, *La Grande Odalisque* (*fig. 46*), peinte en 1814 et exposée au Salon de 1819, marque à cet égard une rupture significative. L'Odalisque est allongée de dos sur des coussins, elle prend appui sur son bras et tourne légèrement son buste et sa tête vers le spectateur. Conformément à la tradition académique, le corps de la femme est glabre et lisse. La facture lisse n'attire pas l'attention et achève de donner à ce corps nu une dimension intemporelle. Les accessoires dont la femme est entourée, l'éventail, les coussins et les draperies suggèrent un Orient fantasmé. Pour la première fois, comme le montre Dominique de Font-Réaulx, un nu est peint pour lui-même. Aucun prétexte narratif ou mythologique ne vient en justifier la représentation. « La référence antique était ainsi passée du sens à l'imitation ; l'apparence, seule, continuait à faire parangon. La chair était gommée ; la femme s'effaçait derrière le modèle » écrit-elle[150]. Dans cette toile, l'idéalisation - qui constitue le principal artifice académique visant à neutraliser ou atténuer la dimension charnelle du nu - n'exclut en rien l'érotisme. Le rythme et la sensualité de ses courbes prévalent en effet sur la vérité anatomique, puisqu'Ingres ajoute à son Odalisque deux vertèbres. Le peintre parvient à maintenir un équilibre entre sensualité et académisme.

De nombreux artistes académiques vont continuer de représenter ainsi les femmes nues. La mythologie perd les accents moralisateurs que lui avait conférés un artiste comme David pour devenir friponne, bien que les artistes prennent soin d'éviter toute représentation trop crue afin de ne pas (trop) émouvoir un public sensible. Le prétexte mythologique ou historique légitime les rêveries érotiques des spectateurs en même temps qu'il préserve leur vertu. Toutefois, c'est bien le nu féminin le véritable sujet de ces tableaux. Il en va ainsi des Vénus anadyomènes de Bougereau ou de Cabanel, dont les corps harmonieux flattent le goût officiel. Toutefois, certains critiques proches de l'avant-garde artistique souhaitent voir

[149] Laurence Brognize, parle à ce sujet de « monopole masculin » : « 'Ce rien honteux et si puissant' ou le sexe introuvable de Vénus », dans *Félicien Rops - Auguste Rodin, les embrasements humains*, sous la direction de Véronique Carpiaux, Musée Félicien Rops, 1er octobre 2011 – 8 janvier 2012, Hazan, Namur, 2011, p. 23.
[150] De Font-Réaulx Dominique, *Peinture et photographie : les enjeux d'une rencontre, 1839 – 1914*, *Op. cit.* p. 216.

évoluer la représentation du nu et sont prompts à tourner en dérision les chairs trop roses de ces déesses. Huysmans écrit au sujet de la *Vénus* de Cabanel : « Ce n'est même plus de la porcelaine, c'est du léché flasque ; c'est je ne sais quoi, quelque chose comme de la chair molle de poulpe »[151]. Cette attaque contre l'idéalisme factice de ces tableaux accompagne un mouvement de rénovation du nu féminin, apparu quelques années plus tôt. Plusieurs artistes s'emploient alors à donner du nu une vision plus actuelle. Souvent, cette rénovation passe par l'incarnation des corps.

En effet, la femme cesse peu à peu d'être une déesse idéale pour devenir un être tangible, réel. La photographie va précipiter cette incarnation du nu. La statue de Clésinger intitulée *Femme piquée par un serpent* (*fig. 47*), est représentative de cette évolution. C'est tout d'abord l'identité du modèle qui fait scandale lorsque l'œuvre est exposée au Salon de 1847. Il s'agit d'Appolonie Sabatier, muse de Baudelaire et courtisane parisienne célèbre. Le sculpteur l'a représentée en pamoison, dans une position trouble qui évoque autant la jouissance que l'agonie. C'est ensuite la technique elle-même qui choque les contemporains puisque Clésigner a recourt à un moulage réalisé sur le vif, comme en témoignent les traces de cellulites perceptibles sur le haut des cuisses de la statue. Pourtant, aux formes généreuses et vraies du corps s'opposent les traits calmes et idéalisés du visage. Les poètes français, Théophile Gautier et Charles Baudelaire traduisent dans plusieurs poèmes leur fascination pour cette sculpture[152], signe que la littérature accompagne la remise en question des conventions qui régissent jusqu'alors la peinture et la sculpture.

Il serait illusoire de chercher à ébaucher une histoire de la représentation du nu en peinture ou en sculpture sans mentionner les relations que ces arts entretiennent avec la photographie. Ces médiums, dans la seconde moitié du XIXème siècle, sont indissociablement liés et s'influencent mutuellement. Kelly Denis écrit que si la photographie n'a pas initié l'émergence d'une nouvelle vision du corps humain, elle y participe de manière

---

[151] Huysmans, *Ecrits sur l'art*, *Op. cit.* p. 58.

[152] Scott David, « Ecrire le nu : la transposition de l'image érotique dans la poésie française au XIXème siècle » in *Romantisme*, 1989, n°63. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1989_num_19_63_5568
Concernant les rapports entre le corps et la littérature, nous renvoyons le lecteur désireux d'approfondir la question à l'étude de Peter Brooks, « Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée », in: *Romantisme*, 1989, n°63. p. 66-86. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1989_num_19_63_5567

décisive[153]. En 1841, soit seulement deux ans après l'annonce de l'invention du nouveau médium, Noël-Marie Paymal réalise des daguerréotypes représentants des nus féminins, destinés aux artistes[154]. Dès 1854, Delacroix prône l'utilisation de la photographie en vue de remplacer les séances de poses des modèles. Lui-même travaille en collaboration avec le photographe Eugène Durieu. Le daguerréotype, image unique non reproductible freine toutefois la diffusion de ces études de nus. Les procédés photographiques sur papier permettent de diffuser ces images parmi les peintres et les sculpteurs avec une ampleur nouvelle.

La photographie accompagne ainsi les réflexions des artistes sur la rénovation du nu. Pour Courbet, elle est un moyen de poursuivre sa quête d'un nouveau langage artistique[155]. En 1853, il peint *Les Baigneuses* (*fig. 48*). Ce thème, certes classique, est traité de manière novatrice. Deux femmes sont présentes. L'une d'elle, à gauche, est représentée de dos, la taille ceinte d'une serviette. Sa morphologie, robuste et lourde, s'éloigne des canons classiques. Ce n'est plus une femme idéalisée, mais une femme dont le corps a été marqué par le temps et les efforts. Henriette Bonnion[156], un modèle de Courbet, pose également dans une photographie de Vallou de Villeneuve dans une attitude proche de celle des *Baigneuses*. Nous ignorons si Courbet a connaissance de cette photographie au moment où il peint son œuvre, de même que ne nous savons quelles relations il entretient avec le photographe. Néanmoins, le peintre choisit de rompre avec les préceptes de la beauté idéale. Etonnamment, tandis que peintres et sculpteurs explorent de nouvelles façons d'exprimer le nu, les photographes de l'époque, tels Louis-Camille d'Olivier ou Julien Vallou de Villeneuve (*fig. 49*) s'inspirent des modèles picturaux, notamment ingresques[157]. Plusieurs études de nus évoquent ainsi, par leurs poses, leurs attitudes et les accessoires dont les modèles sont entourés, les œuvres du maitre.

Le peintre Gérôme interroge lui aussi le nu académique, notamment à travers l'usage de la photographie. En 1861, il commande une étude de nu féminin à Nadar pour son œuvre *Phryné devant l'aréopage*[158] (*fig. 50*). Dans une telle œuvre, l'usage de la photographie

---

[153] Dennis Kelly, *Art/porn: a history of seeing and touching*, Berg, Oxford – New-York, 2009, p. 8.
[154] Sylvie Aubenas, Philippe Comar, *Obscénités : photographies interdites d'Auguste Belloc*, Paris, Albin Michel / Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 4.
[155] A ce sujet, voir Dominique de Font-Réaulx, « Le nu, la tradition transgressée », dans *Gustave Courbet*, sous la direction de Laurence des Cars et Dominique de Font-Réaulx, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 13 octobre 2007-28 janvier 2008 ; The Metropolitan Museum of Art, New York, 27 février - 18 mai 2008 ; Musée Fabre, Montpellier, 14 juin - 28 septembre 2008, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007.
[156] *Ibid*. 163.
[157] *Idem*. p. 360.
[158] *Jean-Léon Gérôme, 1824-1904 : l'histoire en spectacle*, sous la direction de Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx et Édouard Papet, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 15 juin - 12 septembre 2010 ; Paris,

« contribue à renforcer les ambiguïtés des nus académiques » écrit Jean-François Corpataux[159] puisque le modèle photographique est encore bien présent dans la figure de Phryné. Gérôme écrit dans la préface du *Nu esthétique* d'Emile Bayard : « La photographie qui, dans ces derniers temps, a fait des progrès singuliers, a forcé les artistes à se dépouiller de la vieille routine et à oublier les vieilles formules. Elle nous a ouvert les yeux, et forcé à regarder ce qu'auparavant nous n'avions jamais vu, service considérable et appréciable qu'elle a rendu à l'Art. C'est grâce à elle que la vérité est enfin sortie de son puits ; elle n'y rentrera plus »[160].

Le corps féminin prend de plus en plus place dans un environnement moderne. Cela participe d'une remise en question le nu académique. L'*Olympia* de Manet (*fig. 51*), exposée au Salon an 1863, la même année que la *Vénus* de Cabanel, provoque à ce titre un scandale retentissant. Bien que s'inspirant de la *Venus d'Urbin* de Titien, le peintre remet en cause l'idéalisation du nu. La jeune femme est allongée sur un lit, le buste relevé et regarde le spectateur tandis qu'une femme noire lui apporte un bouquet. Le modèle qui pose pour l'Olympia est Victorine Meurant, une célèbre prostituée. Le peintre l'installe non pas dans un palais, mais dans un appartement parisien. Ce changement de cadre rompt de manière radicale avec la représentation conventionnelle d'une femme nue qui, habituellement, est placée dans un décor sylvestre ou dans quelque autre lieu antique ou fantasmagorique. Le regard qu'Olympia adresse au spectateur le renvoie à son rôle de voyeur et atteste que la jeune femme est consciente de son corps. L'œuvre est ainsi ancrée dans le présent. La technique de Manet est en outre vivement attaquée, les critiques estimant que l'œuvre n'est pas achevée. L'usage de l'aplat renforce le prosaïsme de ce nu. *L'Olympia* peut être lue, comme l'écrit Kenneth Clark, « comme une protestation contre l'hypocrisie des nus de Salon »[161].

Le *Nu au divan* peint par Caillebotte entre 1880 et 1882 (*fig. 52*) s'inscrit également dans cette nouvelle manière de représenter le corps féminin. Une jeune femme repose sur un divan, les jambes allongées, le bras gauche remonté comme pour dissimuler son visage. L'artiste représente une femme moderne dans un intérieur bourgeois : sur les coussins, les vêtements du modèle jetés à la hâte s'empilent et au sol se trouvent ses bottines. Les poils pubiens ainsi que ceux des aisselles sont visibles par le spectateur. Les poils sont alors

---

Musée d'Orsay, 19 octobre 2010 - 23 janvier 2011 ; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1er mars - 22 mai 2011, Skira / Flammarion, Paris, 2010, p. 108.

[159] Jean-François Corpataux, « Phryné, Vénus et Galatée dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme », *Artibus et historiae*, n°59, 2009, p.143 – 156.

[160] Jean-Léon Gérôme, Préface de *Le Nu esthétique : l'homme, la femme, l'enfant : album de documents artistiques d'après nature*, Paris, E. Bernard, 1902, *Extr. de : "Le Nu artistique"*, 2e livraison, nov. 1902.

[161] Kenneth Clark, *Le nu, tome 1*, 1er ed. Washington, National Gallery of Art/Princeton Universtiy Press, 1957, trad. de l'anglais par Martine Laroche, Paris, Hachette, 1987, p. 259.

considérés comme obscènes[162] et il est rare de les voir représentés sur une toile. Michèle Haddad constate que : « Cette fois, nous nous trouvons vraiment devant une femme déshabillée, telle qu'aurait pu la saisir l'objectif d'un photographe »[163].

A l'instar de Manet, Degas représente le nu dans des contextes, des environnements nouveaux. L'artiste expérimente le nu féminin tout au long de sa carrière. Après une série d'œuvres académiques, ses préoccupations évoluent[164]. Il porte, à la fin des années 1870, un regard sans concession sur le monde de la prostitution puis il cherche à donner une vision intimiste du corps féminin[165] . Il peint et dessine des femmes humbles dans leurs intérieurs, leurs appartements ou peut-être des chambres de bordels. Les femmes sont épiées dans leur intimité. Tantôt elles s'habillent, se lavent ou se sèchent. A chaque fois elles sont concentrées sur leur corps et ignorent la présence du spectateur. L'artiste pratique en outre la photographie en amateur. Une épreuve représentant une femme nue, de dos, sortant du bain (*fig. 53*) est ainsi une étude préparatoire pour une œuvre sur le même thème. Degas réalise d'autres photographies dont il s'inspire pour ses œuvres peintes ou sculptées. Là encore, le médium favorise l'émergence d'une nouvelle compréhension du corps féminin et accompagne l'artiste, en quête d'une régénération esthétique.

Deux artistes en particulier, Félicien Rops et Auguste Rodin, poursuivent sur la voie ouverte par Courbet, Manet et Degas. Leurs nus achèvent de rompre avec les représentations académiques des nus féminins. « La modernité en art se traduira chez Rops et chez Rodin par une nouvelle vision du corps. Des limites sont franchies dans la représentation de l'intimité de la femme et, pour Rops, dans les liens de celle-ci avec les puissances du mal » peut-on lire dans le catalogue *Félicien Rops - Auguste Rodin, les embrasements humains*[166]. Ils cherchent à exprimer la femme hors des règles strictes dictées par les convenances. Rodin, entre 1895 et 1890, œuvre à la réalisation de groupes sculptés au caractère fortement érotique à l'image de ses *Femmes damnées* (*fig. 54*). Erotisme et mouvement se conjuguent dans cette œuvre pour

[162] Goya le premier à représenter les poils pubiens du modèle dans sa toile *Maja desnuda*, peinte entre 1797 et 1800.
[163] Michèle Haddad, *La divine et l'impure : le nu au XIXème siècle*, Paris, Jaguar, 1990, p. 156.
[164] Sur l'évolution de nu dans l'œuvre de Degas, voir l'exposition *Degas et le nu*, sous la direction de Shackelford, Georges T.M et Rey Xavier, Paris, Musée d'Orsay, 13 mars – 1 juillet 2012, Paris, Musée d'Orsay / Hazan, 2012.
[165] *Ibid*. p. 26.
[166] *Félicien Rops - Auguste Rodin, les embrasements humains*, sous la direction de Véronique Carpiaux, *Op. cit*. p. 50.

lui conférer toute sa puissance expressive : les jambes des personnages en plein acte sexuel ouvrent la composition et scandent l'espace[167].

Rodin cherche également à représenter le corps dans sa vérité, conformément à la nature. Comme il le déclare « Tout est beau dans la nature »[168]. L'œuvre dite *Celle qui fut la belle Heaulmière* (*fig. 55*), à laquelle l'artiste travaille dès 1887, est une étude de nu qui ne trouve sa raison d'être qu'en elle-même. Elle représente une femme affligée par les années, amaigrie, les seins pendants et la tête basse. La vieillarde, aux traits émaciés, le bras gauche dans le dos, se maintient, à l'aide de son bras sur un rocher où elle est assise. Lorsque Rodin l'expose en 1889 à Angers sous le titre *Vieille femme*, le scandale est tel qu'il se ravise et l'intitule *Celle qui fut la belle Heaulmière* en référence à une balade du poète François Villon. L'année suivante, il en fait une allégorie de l'Hiver. Cette manière de puiser directement dans la nature, sans en chercher à l'adapter à un canon préexistant, se retrouve dans l'œuvre sculpté de Carabin. En effet, la critique reconnait trop facilement dans ses allégories les prostituées, ou du moins les femmes issues des classes laborieuses qui vivent à Montmartre.

Félicien Rops, artiste belge trouve dans les illustrations des écrits de Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam, Péladan et Barbey d'Aurevilly une occasion d'exprimer une image nouvelle de la femme. Celle-ci occupe en effet une place centrale dans son œuvre et participe d'une critique contre la bourgeoisie. Il est fortement influencé par les œuvres de Clésinger et de Courbet, comme en attestent de nombreux dessins. Sa peinture la plus célèbre est sans doute *Pornokratès* (*fig. 56*) réalisée en 1878. L'œuvre représente une femme vêtue de bas et de gants noirs ainsi que d'un élégant chapeau. Ses yeux sont bandés et elle est en outre parée de bijoux et de colifichets. Elle tient en laisse un cochon qui semble la guider. Cet animal a une forte charge diabolique et érotique. Sa queue dorée évoque ici la vénalité. L'allégorie marche fièrement sur une frise où sont représentés la Musique, la Poésie, la Peinture et les Arts académiques. Dans le ciel bleu, trois *putti* horrifiés, s'enfuient. Rops conseille à Maurice Bonvoisin, qui se rend acquéreur de l'œuvre en 1879, de l'abriter derrière des volets. Un tel dispositif de monstration évoque bien sûr celui élaboré par Khalil Bey pour *L'Origine du monde*, présentée derrière un rideau vert, en même temps qu'il renforce le spectateur dans un rôle de voyeur. Carabin a certainement eu l'occasion de connaitre le travail de Rops, puisque tous deux exposent au Salon de la Libre Esthétique à Bruxelles.

[167] *Ibid*. p. 73.
[168] Cité par Antoinette Le Norman-Romain, *Rodin*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013, p. 142.

2.1.2) Les enjeux de la photographie de nu à la fin du XIXème siècle

Carabin pratique la photographie à une époque charnière. Le médium, dans la mesure où il participe à l'émergence d'une nouvelle vision du corps, est perçu comme un outil permettant de moderniser à la fois la science et les arts. La distinction entre ces deux champs est alors floue. De quelle manière l'artiste s'approprie-t-il ces nouveaux modèles pour les adapter à ses recherches personnelles?

Les photographies de nu se diffusent à la fin du XIXème siècle dans les Ecoles des Beaux-Arts, à Paris, Vienne ou Berlin[169]. Elles sont alors fréquemment utilisées dans les cours d'anatomie. Les épreuves, garantes d'exactitude, peuvent être reproduites à l'envie et permettent d'approfondir les connaissances des élèves en anatomie. Les modèles photographiés adoptent parfois de nouvelles attitudes, qui permettent de diversifier les attitudes. De plus, ces épreuves proposent des morphologies variées[170]. La photographie fait échapper le peintre : « aux contraintes du déplacement ou de la séance de pose : et, qui plus est, elle présente ses substituts avec toute l'objectivité dont elle est alors créditée » écrit Bernard Vouilloux[171]. Ce souci d'objectivité caractérise tout un pan de la photographie de nu au XIXème siècle. Sylvie Aubenas écrit au sujet de l'impact nouveau de ce médium que : « pourtant, ces images produites pour servir humblement le travail des artistes, leur offraient, malgré elles, une image nouvelle du corps humain »[172].

La photographie de nu, aussi ancienne que la photographie elle-même, fait débat et sa conquête est difficile[173]. Il s'agit en effet d'une production que l'on peine à définir avec précision. La langue anglaise établit une distinction entre *nude* et *naked*[174]. Le terme de *nude* désigne le nu artificiel, c'est-à-dire, les académies. Le terme de *naked* renvoie quant à lui à

---

[169] Ulrich Pohlmann, « Nude photography in the 19th Century: Idealism and Reality » dans *Nude visions : 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie*, sous la direction d'Ulrich Pohlmann et Rudolf Scheutle, Munich, Münchner Stadtmuseum, 27 mai – 13 septembre 2009, Kehrer, Heidelberg, 2009, p. 56.
[170] Catherine Mathon, « Le modèle photographique », dans *Figures du corps : une leçon d'anatomie à l'Ecole des Beaux-arts*, sous la direction de Philippe Comar, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, 21 octobre 2008 – 4 janvier 2009, Beaux-arts de Paris les éditions, Paris, 2009, p. 113 – 114.
[171] Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre*, *Op. cit*, p. 2921.
[172] Sylvie Aubenas, « Modèles de peintre, modèles de photographes », dans *L'art du nu au XIXème siècle : le photographe et son modèle*, sous la direction d'Aubenas Sylvie, Paris, Bibliothèque Nationale de France François Mitterrand, 14 octobre 1997 - 15 février 1998, BNF - Hazan, Paris, 1997, p. 52.
[173] Grivel Charles, « Le Roman mis à nu par la photographie, même » in *Romantisme*, 1999, n°15, p. 145-155. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1999_num_29_105_4357
[174] Philippe Julian, *Le nu 1900*, *Op. cit*. p. 8.

une nudité vulgaire et imparfaite. « S'il fallait traduire *naked* de la façon la plus crue, il n'y aurait en français qu'une expression aussi vulgaire que 'à poil' »[175] écrit Philippe Julian. Emile Bayard dans une publication intitulée *L'Académie en plein air* parue en 1905, insiste déjà sur cette distinction dans le but de légitimer les photographies de nu qu'il publie et de les préserver de tout soupçon d'immoralité : « Et l'on sait la différence entre le Nu et le Déshabillé : l'un chaste, l'autre amoureusement suggestif ; l'un à la portée des artistes, l'autre proie du désir charnel, buts des amants, ou mieux, de tous les hommes ! »[176]. Le Déshabillé suscite la concupiscence tandis que le Nu n'appelle qu'une admiration purement esthétique. Le premier chapitre de l'ouvrage s'intitule « l'Art de voir »[177]. Le message est clair, la défense se veut imparable : quiconque juge ces photographies obscènes est plus homme qu'artiste et un tel manque de discernement ne saurait être imputable à l'auteur. Cette distinction théorique et ces tentatives de légitimation peinent pourtant à dissimuler l'ambiguïté de la photographie de nu. En effet, le corps du modèle qui apparait sur l'épreuve photographique ne représente pas un nu idéal que l'artiste a su, par son art, transcender. Il est la retranscription exacte, croit-on à l'époque, sur l'épreuve, d'un être singulier. Alors que les peintres ou les sculpteurs peuvent à loisir sélectionner, chez plusieurs modèles, les parties du corps qui leur conviennent le mieux, afin de donner à voir au spectateur une vue de l'esprit, le photographe doit se satisfaire du modèle tout entier. Abigail Solomon-Godeau écrit qu'ainsi « la photographie menaçait l'édifice tout entier de sublimation du nu et son vénérable alibi esthétique »[178]. L'attaque de Thomas Sutton, membre de la Royal Photographic Society contre les photographies de Rejlander se fait l'écho de cette préoccupation : « Vous pouvez choisir une belle jeune femme, l'envelopper avec art dans une couverture, lui faire prendre une pose voluptueuse, arranger délicatement ses doigts effilés et l'appeler l' « Eté », mais c'est peine perdue, Mr Rejlander : c'est jeune femme n'est pas l'été. Il apparait même fort évident qu'elle s'appelle Jane Brown ou Sophie Smith, que la draperie n'est qu'une couverture. » [179]. En photographie, les artifices apparaissent pour ce qu'ils sont ; des artifices. L'indétermination du statut de la photographie de nu tient donc à la présence réelle de la femme devant l'objectif. Cette caractéristique, qui fonde la singularité du nu en photographie, remet en cause les conventions qui jusqu'alors gouvernaient le nu académique.

---

[175] *Ibid*. p. 8.
[176] Emile Bayard, *L'Académie en plein air*, s.n, s.i, 1905, p. 18.
[177] *Ibid*. p. 1
[178] Abigail Solomon-Godeau, « Genre, différence sexuelle et nu photographique », dans *La confusion des genres en photographie*, sous la direction de Valérie Picaudé et Philippe Arbaïzar in *Op. cit*, p. 156.
[179] Cité dans Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre*, *Op. cit*, p. 336.

Ainsi, la frontière entre études de nu académiques et photographies érotiques demeure trouble. Ces deux types de production sont longtemps considérés comme obscènes et portant atteinte aux bonnes mœurs. Les photographes eux-mêmes entretiennent cette confusion. Il est d'usage que ceux produisant des nus érotiques les désignent sous le terme d'*académies*, pour échapper à la censure, à l'exemple de Jacques-Antoine Moulin. Ce dernier réalise une photographie en 1856 représentant une jeune femme nue allongée sur lit défait (*fig. 57*). Le modèle est sur le côté, des dos, mais se retourne vers le spectateur pour lui adresser un regard malicieux que vient souligner son sourire. Cette position peu naturelle permet ainsi au spectateur d'admirer le postérieur, la poitrine et le visage du modèle. Le rideau écarté, présent dans la partie supérieure de l'image, vient conforter encore le spectateur dans son rôle de voyeur et accentue la dimension érotique de la photographie. Une autre épreuve *Deux femmes nues debout* est plus trouble (*fig. 58*). Deux femmes, l'une à côté de l'autre, se détachent sur un fond sombre et neutre qui fait ressortir la blancheur de leurs corps. L'étude des corps et leur beauté semblent ici intéresser le photographe, plus que la production d'une image érotique[180].

Jacques-Antoine Moulin est l'un des premiers photographes à être condamné, en 1851, à un mois de prison et 100 francs d'amende pour avoir réalisé des images licencieuses. Le rapport de police stipule que l'accusé a produit « des images si obscènes que même en prononcer les titres reviendrait à commettre une indécence »[181]. Après son arrestation, Felix Jacques Moulin continue de vendre des académies[182]. Lors du procès, le vendeur des images est plus lourdement sanctionné[183], preuve que les distributeurs de ces images sont plus sévèrement punis que les photographes. D'autres condamnations suivent. En 1857, quatre modèles sont condamnés à six mois de prison ferme et 100 francs d'amende pour avoir posé nus chez le photographe Louis-Antoine Maline. Ce n'est qu'à partir des années 1860 qu'une distinction apparait. Xavier Demange remarque dans les rapports de police que l'emploi de l'adjectif « licencieux » remplace peu à peu celui d' « obscène ». La censure s'adoucit. Les

[180] *Le daguerréotype français : un objet photographique*, sous la direction de Quentin Bajac et Dominique de Font-Réaulx, Paris, musée d'Orsay, 13 mai – 17 août 2003, New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 septembre – 4 janvier 2004, Réunions des musées nationaux, Paris, 2003, p. 306-307.
[181] Cité par Norman Borden, « Naked before the Camera », *The New York Photo Review*, août 2012. URL : http://www.nyphotoreview.com/NYPR_REVS/NYPR_REV2218.html
[182] http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=2064
[183] Dominique de Font-Réaulx, « Nu et daguerréotype, questions de genre » dans *Le daguerréotype français : un objet photographique*, sous la direction de Quentin Bajac et Dominique de Font-Réaulx *Op. cit.* p. 302.

photographes écopent désormais de contraventions pour colportage de marchandise prohibée et non plus pour atteinte aux bonnes mœurs[184].

Certains photographes ne tardent pas à se spécialiser dans les études d'après nature et n'ont de cesse d'établir, par différents artifices, une distance entre leurs photographies et la production érotique qui se développe au même moment. A partir des années 1870 s'observe une tendance générale à représenter le corps avec la plus grande objectivité possible. Parmi ces photographes, Gaudenzio Marconi, autoproclamé « photographe de l'Ecole des Beaux-Arts » produit des études de nus qui sont utilisées entre autre par Auguste Rodin. Ses photographies, reprennent les conventions académiques et « laissent peu de place aux fantasmes » écrit Hélène Pinet[185]. Le modèle pose dans un décor neutre. Aucun élément ne doit exciter les sens ou gêner la lecture de l'anatomie. Les poses s'inspirent encore soit de la statuaire antique, soit des chefs-d'œuvre modernes. Marconi reprend par exemple l'une des œuvres antiques les plus copiées : le Spinario. Le photographe ne prend aucune liberté avec son modèle. Le jeune garçon qui pose pour lui adopte très fidèlement l'attitude du tireur d'épine[186]. « Dans ces épreuves spécialement conçues pour l'étude des artistes, l'esthétique est ostensiblement sacrifiée à la rigueur documentaire »[187] souligne André Rouillé. Les sexes sont dissimulés et les poils parfois retouchés. Louis Jean-Baptiste Igout produit également des académies pour l'Ecole des Beaux-arts à la même époque (*fig. 59*). Une planche regroupe seize épreuves, chacune représentant le même modèle dans des poses diverses. Dans ces albums qui réunissent des épreuves d'hommes et de femmes nus, il arrive que le décor se réduise à sa plus simple expression. Outre le fond neutre, habituel dans ce type de production, les meubles ou les éléments qui servent de support aux modèles sont recouverts de draps.

Nous retrouvons, parmi certaines épreuves qui composent le fonds photographique de Carabin les mêmes particularités qui caractérisent les études de nus académiques servant de modèles aux artistes. Carabin semble avoir cherché la plus grande objectivité possible. Cette production est d'autant plus surprenante qu'il est aisé, à la fin du XIXème siècle, de se procurer de telles photographies, les prix des revues spécialisées étant alors compris entre 50

[184]Xavier Demange, « Le nu devant la loi » dans *L'art du nu au XIXème siècle : le photographe et son modèle*, sous la direction de Sylvie Aubenas, *Op. cit*.p. 38.
[185] Hélène Pinet, « De l'étude d'après nature au nu esthétique » dans *Ibid*. p. 30.
[186]Sylvie Aubenas, « Le faune Barberini et le tireur d'épine » dans *L'art du nu au XIXème siècle : le photographe et son modèle*, sous la direction de Sylvie Aubenas, *Op. cit.* p. 66.
[187] André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain, Op. cit.* p. 142.

centimes et 1 F[188]. Sur plusieurs négatifs et tirages, les modèles non seulement se détachent sur un fond neutre, mais en outre les chaises et fauteuils qui leur servent de support sont, comme dans les photographies d'Igout, dissimulés sous des draps. Le cadrage est frontal et l'éclairage neutre. C'est le cas pour la photographie représentant une *Femme nue assise de dos, visage de profil gauche* (*fig. 60*). La jeune femme adopte une pose sage, toute classique. Elle ne regarde pas l'objectif, le corps est fermé sur lui-même. L'environnement dans lequel le modèle pose devient presque abstrait. Dans de nombreux clichés, les attitudes des modèles ne sont pas outrées, sans pour autant reproduire les poses des statues antiques ou les chefs-d'œuvre de l'art moderne.

Ainsi une partie de la production photographique de Carabin s'inscrit dans la tradition des nus académiques. Toutefois, la nature même du travail sculpté de Carabin déjoue les catégories strictes qui séparent les études, supposées objectives, des photographies érotiques. Ce trouble apparait dès lors que l'on observe les études photographiques qu'il réalise pour son *Fauteuil* de 1893. Plusieurs épreuves évoquent la figure féminine accroupie qui supporte le siège. Trois modèles ont été choisis par Carabin. Deux photographies montrent deux modèles différents, vus à chaque fois de dos (*fig. 61* et *62*). La position des bras varie, bien que le plus souvent, comme dans le fauteuil, les femmes se soutiennent sur leurs bras courbés. L'angle de vue nous empêche de voir leurs visages. Elles posent sur un matelas ou un coussin pour épargner leurs genoux. Ces images sont équivoques. Il s'agit d'études de nus ; pourtant, la pose qu'adoptent les modèles évoque une position sexuelle. La présence de poils pubiens vient encore renforcer cette impression. La distinction entre *naked* et *nude*, entre une photographie destinée aux artistes, n'excitant pas les sens, et une photographie visant à assouvir les fantasmes, déjà ardue à établir, est caduque lorsque l'on tente de l'adapter à la production de Carabin.

Une autre tendance se fait jour dès le milieu du XIXème siècle. On observe une évolution du nu académique au nu scientifique. Dans ce contexte, « la photographie se place véritablement à la rencontre de l'art et de la science » observe Catherine Mathon[189]. La pratique photographique de Carabin, par certains aspects, évoque cette évolution dans la perception des corps. En effet l'artiste décontextualise le corps en retravaillant ses

[188] Hélène Pinet, « De l'étude d'après nature au nu esthétique » dans *L'art du nu au XIXème siècle : le photographe et son modèle*, sous la direction de Sylvie Aubenas, *Op. cit. p.* 32.
[189] Catherine Mathon, « Le corps modélisé », dans *L'art du nu au XIXème siècle : le photographe et son modèle*, sous la direction de Sylvie Aubenas, *Op. cit. p.* 152.

photographies. Sur certaines plaques de verre, nous pouvons voir le modèle poser dans l'atelier de l'artiste. Les tirages papier cependant se concentrent uniquement sur le corps à l'exemple des photographies représentant une *Femme nue debout* (*fig. 63*). Carabin invente la pratique du détourage. Cette technique consiste à coller du carton directement sur la plaque[190]. De telles préoccupations rappellent les travaux menés à la même époque par Paul Richer, chef de laboratoire du Service du professeur Charcot à la Salpêtrière, nommé en 1903 professeur d'anatomie à l'Ecole des Beaux-arts. « La photographie s'inscrit dans un projet de rénovation de l'enseignement de la figure du corps et notamment de l'anatomie » explique Catherine Mathon[191]. Aux études de nus inspirées des modèles de l'histoire de l'art s'ajoutent à la fin du XIXème et au début du XIXème siècle une photographie de nu scientifique qui contribue à renouveler la vision du corps. Paul Richer, comme Carabin, retravaille ses photographies, « recadre et découpe les épreuves pour cerner au mieux le corps du modèle »[192]. Paul Richer a en commun avec Igout et Marconi de présenter le modèle sur un fond neutre dans des attitudes mesurées, avec des expressions calmes et bien-sûr sans aucun accessoire qui puisse éveiller chez le spectateur des pensées peu en phase avec la visée scientifique de ses épreuves. Dans certaines photographies, Carabin reprend ses conventions. Aucun élément ne vient brouiller la lecture de la photographie. Il photographie en outre un modèle qu'il fait tourner sur lui-même, comme pour mieux en comprendre l'anatomie et la morphologie (*fig. 64*). Là encore, les ressemblances avec les clichés de Paul Richer sont troublantes[193] (*fig. 65*). Les deux séries semblent suivre des procédures scientifiques et envisagent le corps humain de manière systématique. D'autres artistes partagent à l'époque cette conception de la photographie, à la fois proche de l'art et de la science. Il est va ainsi pour Thomas Eakins peintre, sculpteur et photographie américain, qui travaille dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme puis de Léon Bonnat. Il réalise des photographies très proches, dans la forme, de celles de Carabin. Cela est-il donc le signe, pour ces photographies, d'une approche scientifique et objective du corps de la femme ? Sans doute souhaite-t-il composer un vaste répertoire de poses, dans lequel il est susceptible de puiser. Cette approche objective du corps a pour but de mieux servir sa sculpture.

---

[190] Georges Vigne, « Sculpture et photographie » dans *La Sculpture française au XIXème siècle*, sous la direction de Christian Germanaz, *Op. cit*. p. 73.
[191] Catherine Maton, « Le modèle photographique », dans *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'Ecole des Beaux-arts*, Sous la direction de Philippe Comar, *Op. cit*. p. 113.
[192] *Ibid*. p. 112.
[193] Philippe Néagu, « Les photographies de Rupert Carabin », dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. cit*. p. 125.

2.2) Photographie et sculpture

La photographie, en offrant des modèles variés aux artistes, joue un rôle primordial dans l'émergence d'une nouvelle vision du corps. Aussi est-elle souvent perçue comme un document utile. Qu'elle place occupe la photographie dans le processus de l'élaboration d'une œuvre pour Carabin et qu'elles sont les relations qu'entretiennent sculpture et photographie dans son œuvre? La photographie n'a-t-elle été qu'un modèle ?

2.2.1) La place de la photographie dans le processus créatif de Carabin

La déclaration de Delaroche, qui prophétisait que la photographie provoquerait la mort de la peinture, trouve peu ou prou d'échos parmi les sculpteurs. Ces derniers « familiarisés de par leur métier avec les multiples métamorphoses d'une œuvre, n'ont jamais vu la photographie comme une concurrente déloyale pouvant remettre en question leur savoir-faire » explique Hélène Pinet[194]. Rodin travaille en collaboration avec les photographes pictorialistes, comme Edward Steichen. Il ne pratique pas lui-même ce médium, mais guide les photographes et devient pour Adolph de Meyer, Gertrüde Käsebier et Alvin L. Coburn

[194] Hélène Pinet, « Histoire d'une collection », *Rodin et la photographie*, sous la direction d'Hélène Pinet, Paris, musée Rodin, 14 novembre 2007 – 2 mars 2008, Paris, Gallimard, 2007, p. 11.

« sujet d'interprétation et motif de création » comme l'écrit Cédric Lesec[195]. Une autre manière d'envisager les rapports entre sculpture et photographie apparait chez les sculpteurs eux-mêmes, comme Brancusi. Contrairement à Rodin, les photographies de son atelier et de ses œuvres prises par l'artiste font partie intégrante de son l'œuvre[196]. Au cours du XIXème siècle, la photographie de sculpture évolue jusqu'à devenir une véritable *ekphrasis* graphique et moderne. La photographie, jusqu'alors cantonnée dans un rôle purement référentiel devient, en même temps que description d'une œuvre, œuvre elle-même.

Les exemples de Rodin et de Brancusi nous permettent de mesurer l'originalité de la pratique photographique de Carabin. En effet, il réalise lui-même tous ses clichés et s'intéresse peu à la reproduction photographique de ses œuvres sculptées. A notre connaissance, il n'a pas entretenu de rapports soutenus avec des photographes professionnels de son temps. Carabin se concentre exclusivement sur le thème de la femme. Pour cette raison, ses photographies ont souvent été considérées comme des documents de travail, des études ou des projets de sculptures. Dans ce cas, les photographies de Carabin peuvent-elles être comparées aux nombreux dessins préparatoires de l'artiste ?

Malgré ses attaques répétées contre la trop grande place accordée au dessin dans l'enseignement académique, Carabin pratique cette activité avec constance tout au long de sa carrière. Colette Merklen-Carabin se souvient de la manière dont son père exécutait ses dessins : « Carabin inlassablement exerçait ses gammes de dessins – dessins express – où l'œil et la main étaient étroitement liés »[197]. Guy Merklen conserve dans ses archives plusieurs carnets de petites dimensions que son grand-père a remplis de dessins et d'esquisses au crayon noir. Il est possible, en les étudiant, de retracer la genèse de certaines œuvres. Le dessin constitue pour Carabin la première étape dans le processus d'élaboration d'une œuvre. Sa fille déclare que : « Lorsque venait le moment de début le travail, il avait déjà en tête la réalisation qu'il avait préparée longuement par des croquis, des dessins exécutés de plus en plus rapidement, sans rature, sa pensée se substituant peu à peu à son modèle. La main en parfaite forme était apte à travailler utilement. Il n'a jamais commencé une œuvre sans cette maitrise des doigts »[198]. La plupart des dessins sont donc réalisés sur le vif, s'émancipant peu à peu du modèle vivant. Les contours des corps sont rapidement esquissés et Carabin ne

[195] Cédric Lesec, « Modeler la lumière. Carrière, Rodin et les photographes pictorialistes », dans *Ibid.* p. 139.
[196] Krahmer Catherine, « Rodin revu », *Revue de l'Art*, 1986, n°74. pp. 64-72.
URL :http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_00351326_1986_num_74_1_347598
[197] Colette Merklen-Carabin, « Rupert Carabin » dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit*. p. 32.
[198] *Ibid*. p. 55.

s'attarde que rarement sur les traits des visages. Quelques hachures viennent çà et là rendre compte du volume des corps.

Tout d'abord le dessin, comme la photographie, accompagne chez Carabin une réflexion personnelle sur le nu et en ce sens est un outil de recherche et d'expérimentation. De nombreux dessins évoquent les œuvres intimistes de Degas. Les deux artistes entretiennent des relations, sinon amicales au moins professionnelles puisque le peintre achète à Carabin une de ses figurines[199]. Ils ont en commun de proposer une nouvelle image du corps de la femme et tous deux sont fascinés par la danse. Plusieurs dessins de Carabin représentent une femme se séchant, motif cher à Degas. Les angles de vue varient légèrement. La femme tantôt de profil ou de dos, se tient toujours debout et est penchée vers sa jambe (*fig. 66*). Un autre dessin se distingue de cette série, bien qu'il représente lui aussi une femme se séchant. Si le thème renvoie à Degas, la position du modèle est une citation littérale du Spinario (*fig. 67*). La jeune femme, la tête inclinée, tient son pied de sa main gauche. Sa main droite, qu'elle croise sur son autre jambe, l'essuie. Ce motif semble ainsi donc revisité par l'artiste et acquiert une signification nouvelle en lien avec l'évolution des arts et de la société. En effet, le tireur d'épine, qui servit à définir les normes de la beauté masculine en Occident est remplacé par une femme se séchant, thème moderne qui participe à l'émergence d'une vision nouvelle de la femme.

Parfois Carabin sculpte directement une figure qu'il a préalablement couchée sur le papier. Un dessin apparait être un travail préparatoire pour une des figures allégoriques de la *Bibliothèque Montandon* (*fig. 68*). Du dessin à la figure sculptée, il n'y a que peu de différences, tout juste a-t-il ajouté à la sculpture un miroir - attribut nécessaire afin qu'elle soit bien identifiée comme une allégorie de la Vérité – et modifié légèrement l'inclinaison des bras. D'autres fois, le dessin n'est pas repris tel quel, mais adapté. Nous retrouvons ainsi les échos probants d'un dessin (*fig. 69*) dans une statuette et dans une photographie. Ce dessin figure une jeune femme assise. Ses hanches et ses jambes sont recouvertes d'une jupe dessinée d'un trait fin qui ne dissimule pas la nudité du modèle. De son bras droit, légèrement replié, elle tient une statuette représentant une danseuse. Elle l'observe avec attention tandis qu'un chat au poil hérissé vient se placer sur ses épaules. A partir de ce croquis, Carabin réalise une statuette intitulée *Femme et chat* (*fig. 70*). Il existe deux versions de cette œuvre, en cire d'abord puis en bronze, réalisées entre 1897 et 1898. La femme cette fois est debout. Elle ploie sous le poids du félin qui se trouve sur ses épaules et écarte

[199] *Idem*. p. 40.

doucement les bras pour garder l'équilibre. Une photographie d'un modèle habillé reprend ce thème d'une femme observant la statuette *Femme au chat* (*fig. 71*). Le dessin sert ainsi à Carabin à poser des motifs qu'il sera libre de reprendre et de décliner par la suite à son gré.

De la même manière, nous trouvons dans des photographies des échos de certaines œuvres sculptées, signe que ce médium occupe, comme le dessin, une place importante dans le processus créatif de l'artiste. Des motifs sont ainsi traités par Carabin dans les deux médiums en vue de la réalisation d'une œuvre sculptée. Dans certains tirages, les intentions « plus sculpturales que photographies sont évidentes » écrit Georges Vigne[200], comme en témoignent à la fois le peu de cas que l'artiste fait de la mise en scène ainsi que le flou, qui semble attester de son mépris pour les aspects esthétiques de la photographie. C'est le cas pour un dessin et une série de photographies évoquant le thème de Phryné. Carabin décline ce thème sur huit photographies, tirages et négatifs confondus. Ces variations sur un même thème apparaissent comme des recherches autour de sa sculpture *La Légende Savernoise*. La statuette de Carabin ayant été exposée en 1914, les photographies sont réalisées peu de temps auparavant. Nous n'aborderons ici que quatre d'entre-elles, représentatives de l'usage que l'artiste fait du médium. La première photographie (*fig. 72*) nous montre un modèle dont la pose est une reprise littérale de *Phryné devant l'aéropage* de Gérôme. Cette peinture a provoqué un véritable engouement pour ce sujet. La pose de Phryné nous dit Georges Vigne, est traité en photographie par Demachy et Marconi[201]. De la même manière, Alexandre Falguière reprend ce motif en sculpture[202], ce qui en favorise encore la diffusion. Comme dans la toile de Gérôme, le modèle de Carabin pose dans un léger *contrapposto*. Il dissimule ses yeux dans le creux de son bras, laissant la partie basse du visage, le nez et la bouche, visibles. Ces deux mains se rejoignent au niveau de son cou. Dans deux autres épreuves, la pose du modèle est légèrement modifiée. La jeune femme, vue de face puis légèrement de profil, enfouit toujours son visage dans le creux de son bras gauche, tandis que le bras disparait dans son dos (*fig. 73*). La quatrième photographie est déjà la *Légende Savernoise* tel que Carabin la sculptera (*fig. 74*). Le *contrapposto* est conservé, mais le modèle place son avant-bras droit sur son front, dégageant davantage son visage. Sa main gauche vient se placer pudiquement devant son sexe. Ces trois photographies témoignent ainsi de la progressive

[200] Georges Vigne, « Sculpture et photographie » dans *La Sculpture française au XIXème siècle*, sous la direction de Christian Germanaz. p. 76.
[201] *Ibid*. p. 76.
[202] *Jean-Léon Gérôme, 1824-1904 : l'histoire en spectacle*, sous la direction de Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx et Édouard Papet, *Op. cit.* p. 109.

appropriation du sujet par l'artiste, d'une copie de l'œuvre de Gérôme à la *Légende Savernoise*. Ces différentes photographies relèvent ainsi du domaine de l'investigation.

L'utilisation de la photographie par les sculpteurs dans le processus d'élaboration d'une œuvre ne va pourtant pas sans difficulté. Il y a peu d'exemples de sculpteurs utilisant ce médium ; et son usage est encore plus rare concernant les arts décoratifs, bien que des fonds d'artistes soient sans cesse découverts. Le premier écueil auquel le sculpteur est susceptible de se heurter est le point de vue unique qui caractérise la photographie, et son corollaire : le passage d'une image en deux dimensions à la réalisation d'une œuvre en trois dimensions. Une autre critique adressée à la photographie comme étude de nu se fonde sur le format des images qui, là aussi, empêche une bonne lecture du corps du modèle[203]. La photographie, envisagée comme document préparatoire, vise avant tout à la clarté.

Pour lutter contre cette mise à plat et surmonter le passage de la tridimensionnalité du réel à la bidimensionnalité de l'image photographique, Carabin fait tourner ses modèles sur eux-mêmes pour en multiplier les angles de vue. Cette technique, qu'il emploie pour l'étude de la morphologie de ses modèles, lui permet également d'envisager la troisième dimension puisqu'il réalise de véritables *modélisations* des corps des modèles. Cette vision des corps qui se veut objective est mise au service de l'élaboration de son œuvre sculpté. Reprenons l'exemple des études photographiques pour le *Fauteuil* de 1893. Il existe trois photographies consacrées à la figure soutenant le dossier du fauteuil (*fig. 75*). La jeune femme est agenouillée sur un coussin, un bras dans le dos et une main sur la tête. Elle se détache sur un fond neutre. Le modèle, là encore, est vu face, de profil puis de dos. Il est saisi de manière systématique pour mieux en appréhender le volume et faciliter sa traduction en une sculpture.

Cependant, si la photographie joue un rôle central dans le processus d'élaboration de l'œuvre sculpté de l'artiste, il serait réducteur de la considérer uniquement comme une source de documentation. Comme l'écrit Michel Poivert : « il est avéré que ces photographies ne remplacèrent aucunement les séances de pose, non plus que les autres supports documentaires. Elles s'ajoutent. »[204] C'est le cas pour Carabin. Il n'assigne pas la même fonction au dessin qu'à la photographie. Il ne pratique pas le dessin pour lui-même tandis

[203] Ulrich Pohlmann, « Nude photography in the 19th Century: Idealism and Reality » dans *Nude visions : 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie*, sous la direction d'Ulrich Pohlmann et Rudolf Scheutle, *Op. cit*. p. 58

[204] Michel Poivert, « Belles endormies : érotiques et *mimésis* », dans *L'art du nu au XIXème siècle : le photographe et son modèle*, sous la direction de Sylvie Aubenas, *Op. cit*.p. 176.

qu'au contraire la photographie semble être un médium à part entière. Parmi les sept cents photographies qui composent le fonds photographique, il existe proportionnellement peu de liens directs avec ses œuvres sculptées. Exception faite des exemples que nous avons évoqués, il est bien souvent délicat de faire correspondre une photographie avec une œuvre précise. George Vigne écrit à ce propos que toutes les photographies « qui suggéraient des similitudes offrent en fait, à l'envi, des variantes telles que le chercheur pourrait sans cesse douter de sa perspicacité. »[205] La photographie remplit donc une autre fonction que simplement celle d'étude. L'artiste sait jouer des spécificités de la photographie pour les mettre au service d'un dialogue entre les arts, ce qui témoigne d'une évolution dans sa conception du médium photographique.

2.2.2) La photographie vue par le sculpteur

Si la photographie joue un rôle essentiel dans le processus créatif de Carabin, la sculpture influence à son tour la manière dont il perçoit la photographie. Progressivement, sa pratique photographique évolue et s'enrichit, comme en attestent ses recherches sur le rendu des volumes. Cela participe d'une volonté de décloisonner les pratiques artistiques. Loin d'être isolée, cette ambition d'unifier les arts, s'inscrit dans le contexte artistique de l'époque. L'Art nouveau refuse, comme nous l'avons vu, toute hiérarchie, un objet usuel devenant, comme chez Carabin, une œuvre à part entière. Une des formes les plus originales que prend cette nouvelle conception de l'art est le désir, de la part de plusieurs artistes, de brouiller les frontières entre arts graphiques et sculpture, entre œuvres en deux dimensions et œuvres en trois dimensions. Comme l'écrit Claire Pélissier, « l'estampe et la gravure devinrent alors des domaines de recherches privilégiés par des artistes tels que Pierre Roche et Alexandre Charpentier »[206]. Ce dernier réalise en effet à la fin du siècle des estampes gaufrées et donc en relief. De la même manière, Pierre Roche révolutionne la technique de l'estampe. Figure pionnière dans le renouveau des arts décoratifs et graphiques, il élabore en 1894 une nouvelle

[205] Georges Vigne, « Sculpture et photographie » dans *La Sculpture française au XIXème siècle*, sous la direction de Christian Germanaz, *Op. cit*. p. 76.
[206] Claire Pélissier, « L'estampe de sculpteur. Pierre Roche (1855 – 1922) et l'invention de la gyspographie », *Nouvelles de l'estampe*, n° 214, octobre-novembre 2007, p. 16 – 28

technique qu'il baptise gypsographie et qui permet, là encore, la production d'une estampe en trois dimensions. Claire Pélissier détaille cette technique : « Le sculpteur modèle un relief qu'il moule ensuite en plâtre. Ce moule creux, servant de matrice, est enduit de jus de bistre avant de recevoir l'encre et la couleur. En pressant le papier Japon dans le fond du moule, le relief et la couleur sont ainsi obtenus en une seule et même étape. »[207] Le critique Roger Marx, ami de Carabin et soutien de Pierre Roche appelle la gypsographie « estampe du sculpteur »[208].

Carabin se livre à des expérimentations similaires. Il réalise ainsi en 1896 une estampe intitulée *Statuette* (*fig. 76*). L'œuvre présente une femme nue debout, de dos. Seul son visage est de profil. De la main gauche elle tient une statuette, celle-là même qui confère son titre à l'œuvre. Sa main droite prend appui sur ce qui semble être un bâton. Carabin utilise la technique du papier repoussé pour faire saillir les formes du modèle. Comme Alexandre Charpentier et Pierre Roche, il parvient à créer une œuvre hybride, en trois dimensions, à partir d'un médium adapté à la production d'œuvres en deux dimensions[209].

Carabin est sculpteur et ébéniste, mais il est également orfèvre et médailleur. Touche-à-tout, il se plait à décliner un même motif sur différents médiums. Le thème de la danseuse, cher à l'artiste, est un exemple éloquent. Un dessin représente une danseuse hâtivement esquissée (*fig. 77*), accoudée à la barre de danse. Sur une photographie, une ballerine adopte la même position (*fig. 78)*. Une plaquette de bronze patiné de vert reprend encore une fois ce même sujet (*fig. 79*). La même attitude est déclinée d'un médium à un autre. La photographie prend place entre le dessin et le relief sculpté. Elle est ainsi l'image qui permet une transition de la réalité à une œuvre.

La photographie, par sa singularité, contribue ainsi à brouiller les frontières entre les arts. Dès son invention, elle s'oriente vers la recherche du volume et des effets de reliefs à travers les photographies stéréoscopiques qui donnent l'illusion de la troisième dimension au spectateur en superposant deux photographies dont l'angle de vue est légèrement décalé. Cette volonté de décloisonner les arts amène Carabin à envisager la photographie comme une sculpture. Les deux médiums ont en effet bien des caractéristiques communes. Cette perméabilité est perceptible dans le vocabulaire même qui sert à les désigner.

---

[207] *Ibid.* p. 20
[208] *Idem.* p. 20
[209] Sarah Sik, *Satire and Sadism: François-Rupert Carabin and the Symbolist Treatment of Female Form in fin-de-siècle France*, *Op. cit.* p. 57.

La photographie, parce qu'elle est une reproduction exacte croit-on, du réel, est perçue à l'époque comme une nouvelle forme de moulage. Dans la postface de l'ouvrage de Julius von Schlösser, consacré à *L'histoire du portrait en cire*, Thomas Medicus inscrit les recherches de l'historien d'art dans le contexte de l'époque et établit un lien entre l'intérêt du savant pour les portraits de cire et le développement de la photographie[210]. Ces deux médiums sont en effet définis par leur caractère indiciaire. Tout comme la production d'un masque en cire exige un contact direct avec le modèle dont on souhaite reproduire le visage, la photographie nécessite la présence du modèle devant l'objectif. A chaque fois, le modèle imprime sa trace sur le médium. Cette phénoménologie de la trace a été reprise et développée par Susan Sontag. Elle compare la photographie à un masque mortuaire, tous deux conservant la trace de ce qui a disparu[211]. Il est difficile de ne pas faire de lien avec Carabin qui, jeune homme, travaille à la réalisation de masques funéraires avec Jules Talrich, reconnu par ses talents en matière de céroplastie. Peut-être est-il sensible à la force de l'empreinte à l'œuvre dans le processus photographique ? Plusieurs portraits composent le fonds Carabin et ne sont pas sans évoquer les masques qu'il réalise. A la différence des portraits de Polaire, pris sous différents angles pour faciliter la retranscription du visage sur divers objets, ces portraits se caractérisent par un cadrage resserré et frontal (*fig. 80*). Sarah Sik remarque que Carabin réalise également un masque le représentant, et qui peut être lu comme une réflexion sur sa propre mort[212].

Cette phénoménologie de la trace fonde une autre caractéristique commune à la photographie et la sculpture, à savoir leur reproductibilité. Plusieurs photographies peuvent être tirées à partir d'un négatif, et plusieurs sculptures peuvent être moulées à partir d'une même moule.

La photographie et la sculpture sont également « deux arts de la lumière ». écrit Michel Frizot[213]. Le sculpteur donne naissance à un volume qui s'inscrit dans un espace tandis que la photographie inscrit un volume dans l'espace cadré par son objectif. En 1905, Frédéric

---

[210]Denis Canguilhem, « Julius von Schlosser, *Histoire du portrait en cire* (trad. de l'allemand par É. Pommier, postface de T. Medicus), Paris, Macula, 1997, 235 p., 92 ill. NB, bibl., ind., 180 F. », *Études photographiques*, 4 mai 1998. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/85

[211] Elle écrit : « a photograph is not only an image (as a painting is an image), an interpretation of the real; it is also a trace, something directly stenciled off the real, like a footprint or a death mask». Susan Sontag, *On photography*, Londres, Penguin, 2008, p. 120.

[212] Au sujet de masques dans l'œuvre de Carabin, nous renvoyons le lecteur au chapitre « Masked Man », de Sarah J. Sik., *Satire and Sadism: François-Rupert Carabin and the Symbolist Treatment of Female Form in fin-de-siècle France*, *Op. Cit*. p. 47.

[213] Michel Frizot, « La photographie, une surface en transaction », dans *Rodin et la photographie*, sous la direction d'Hélène Pinet, *Op. cit.* p. 14.

Dillaye, auteur de plusieurs ouvrages sur l'art photographique, analyse la singularité du nu en photographie et peine à lui trouver quelque intérêt, sinon celui de reproduction, fruit du réalisme de l'appareil photographique. Il n'y a alors selon lui que les effets de lumière et l'idée qui préside à la création de l'œuvre, qui soient susceptibles de conférer au nu photographique une valeur. « Il peut donc à son gré, écrit-il à propos du photographe, répandre sur son modèle tel ou tel effet de lumière, distribuer à son gré, suivant son goût personnel et ses connaissances acquises en esthétiques, les ombres et les clairs, de façon à nous attirer et à nous retenir par une combinaison heureuse qui élargissent l'extériorité de l'œuvre et nous en donne une vision moins stérile et moins fausse que de coutume ». En agissant sur la lumière nous dit l'auteur, la photographie cesse d'être un simple enregistrement du réel pour devenir une création de l'artiste. En sculpture comme en photographie, l'éclairage contribue à modifier notre perception du modèle.

Plusieurs épreuves de Carabin se font l'écho de cet intérêt pour la lumière. L'une d'entre elles nous présente une femme nue debout sur le divan, devant le lit-clos breton, le visage tourné vers l'objectif (*fig. 81*). Ses bras sont tendus vers l'avant, écartés comme pour maintenir un équilibre précaire. Le léger flou au niveau de la main du modèle atteste que la photographie a été prise sur le vif. Cette épreuve semble reprendre une position que Carabin avait déjà mûrie dans un dessin, qui montre une femme dans une position similaire, mais vue de dos (*fig. 82*). Dans la photographie, la source de lumière est située à gauche de l'image. Ce faisant, seule la partie gauche du modèle est éclairée, tandis que l'autre est plongée dans l'ombre. Cet éclairage travaillé rend plus palpable les chairs rondes du modèle et accentue la dimension haptique de la photographie. Le sein gauche, frappé par la lumière, évoquerait presque la célèbre œuvre de Marcel Duchamp *Prière de toucher* (1947) représentant un sein. La jouissance de l'œil s'accompagne chez Carabin, dans ses œuvres sculptées comme dans certaines de ses photographies, d'une jouissance du toucher.

L'artiste réitère cette expérience à plusieurs reprises, la lumière venant à chaque fois souligner les formes des modèles. Si l'épreuve photographique est en deux dimensions, la photographie n'en est pas moins un art du volume. Comme l'écrit Michel Frizot : « Le processus photographique devient alors systématiquement générateur de sculpture, quel que soit l'objet auquel il s'adresse, parce qu'il est un modelage des paramètres de l'espace et de la

lumière »[214]. Les modèles de Carabin se font ainsi sculptures. En cela la photographie participe bien d'un décloisonnement entre les arts.

Cet usage de la lumière est, en outre révélateur de l'évolution de la perception du médium photographique par Carabin. Les premières photographies de l'artiste sont en lien direct avec son travail de sculpteur à l'instar des études pour le *Fauteuil* de 1893. Les superpositions d'angles de vues afin d'obtenir une *modélisation* des jeunes femmes qui posent pour lui, s'inscrivent également dans la volonté de Carabin d'adapter le médium photographique à la sculpture. Toutefois, la plupart de ces photographies ont été prises dans son atelier de la rue Richomme, certainement à l'époque où il débute la photographie. De cela témoigne la qualité médiocre des tirages, due à une maitrise encore balbutiante du médium photographique. Dans de telles épreuves, l'éclairage est frontal, ce qui a pour effet d'aplanir le corps du modèle. Aucun volume n'est perceptible et le corps semble lisse. Lorsque Carabin s'installe au milieu des années 1890 dans son nouvel atelier au 22 rue Turgot, sa maitrise technique s'affirme et la photographie n'est plus envisagée uniquement comme un outil objectif de reproduction du réel à même de l'aider dans la réalisation de ses œuvres sculptées. Carabin semble devenir plus sensible aux caractéristiques propres du médium.

La photographie ne cesse pas pour autant d'être un modèle pour la réalisation des sculptures de l'artiste. L'exemple des études préparatoires pour la *Légende Savernoise*, réalisées vers 1914, peu de temps avant qu'il ne cesse pratiquement toute production artistique, en atteste. Ces deux conceptions du médium se superposent. La photographie influence la sculpture, qui à son tour influence la photographie. Ainsi, la pratique photographique de Carabin, si elle doit être envisagée dans son rapport avec la sculpture, ne doit cependant pas s'y restreindre.

[214] *Ibid*. p. 14.

2.3) Le modèle et les modèles

La photographie contribue, tout au long du XIXème siècle, à faire évoluer le statut des modèles vivants. En 1862, Disdéri dans son ouvrage *L'art de la photographie* écrit : « Parlerons-nous de ces tristes nudités qui étalent avec une exaspérante vérité toutes les laideurs physiques et morales des modèles payés à la séance, de cette industrie malsaine qui relève plutôt des tribunaux correctionnels que de la critique d'art ? Assurément, la représentation du corps humain est le but le plus intéressant et le plus élevé des arts d'imitation lorsqu'ils atteignent à la fois la beauté plastique et la beauté morale »[215]. L'auteur fait dépendre ici la notion de modèle, entendue comme norme à respecter pour parvenir à la création d'œuvres, de l'identité et des caractéristiques morales et physiques des modèles qui posent devant l'objectif du photographe. La question de l'identité des modèles est donc centrale puisqu'elle contribue à déterminer le statut de l'œuvre. Carabin conscient de la spécificité de la photographie, c'est-à-dire la présence réelle des modèles féminins devant l'objectif, en joue pour tourner en dérision le modèle académique et remettre en question les canons esthétiques.

2.3.1) Le modèle cru

Qui sont donc les modèles de Carabin ? La figure féminine, dans l'œuvre de Carabin, bien qu'elle tende à évoluer lors des dernières années de sa carrière, se caractérise par une morphologie type. Maurice Fréchuret écrit à ce sujet que la femme de Carabin « sera toujours la même, petite et trapue, ronde et ferme. Ses formes sont toujours les mêmes et l'expression ne change guère. »[216] Ce faisant, il est d'autant plus surprenant de constater le nombre très important de modèles que l'artiste fait poser dans son atelier : nous avons pu en distinguer avec certitude plus de cinquante différents[217]. Contrairement à certains photographes qui prennent soin de noter l'identité de leurs modèles, Carabin ne nous a laissé aucun document concernant ceux qu'il emploie. Il est néanmoins possible, en étudiant et confrontant les physionomies et les morphologies des modèles, d'avancer des hypothèses quant à leurs identités. Le choix des modèles n'est pas anodin et permet d'éclairer la démarche de l'artiste.

[215] Disdéri, *L'art de la photographie*, Paris, 1862, p. 303.
[216] Maurice Fréchuret, « Charles Maurin et François-Rupert Carabin : les échanges de deux artistes à la fin du XIXème siècle », *Revue du Louvre*, avril 1993, n°2, p. 68.
[217] De nombreuses fois, les modèles posent de dos, ce qui rend leur identification difficile.

Selon ses préoccupations, le thème et la manière dont il souhaite aborder celui-ci, le modèle peut différer.

Les modèles de Carabin n'ont pas tous le même statut, de sorte qu'il nous faut établir une distinction entre les femmes célèbres et les autres, anonymes. Celles qui constituent la première catégorie sont peu nombreuses. Il s'agit des figures les plus célèbres de la vie nocturne parisienne, comme la chanteuse et actrice Polaire, que Carabin photographie à plusieurs reprises. Grâce à Mariquita, une danseuse et chorégraphe en vogue, d'autres artistes et courtisanes viennent poser pour lui : la Loie Fuller, la Belle Otéro et Cléo de Mérode[218], bien qu'aucune photographie ne puisse en attester. Ces femmes incarnent alors le fantasme de la Parisienne, libre et voluptueuse. Leurs excès et leurs frasques sont connus de tous, et tous les désirent. Philippe Julian explique que : « Les amateurs du beau sexe, de quelque pays qu'ils fussent, devaient passer à Paris leur brevet de séducteur. Cela leur coûtait souvent fort cher mais, revenus chez eux, ils étaient 'l'homme qui a couché avec Polaire, ou avec Otéro' »[219]. Ces femmes sont parmi les premières à utiliser la photographie afin de construire et diffuser leur image. Pour cela, elles s'adressent aux plus célèbres photographes de Paris comme Nadar et Reutlinger. Leurs portraits sont également déclinés sur des cartes postales, faisant de ces femmes les premières icônes modernes[220].

Les photographies de Polaire prises par Carabin sont d'une grande simplicité et tranchent avec les mises en scène élaborées des photographes professionnels. Il s'agit de quatre portraits en buste. Le musée d'Orsay conserve trois négatifs : deux représentent Polaire de profil et le troisième de profil trois-quarts (*fig. 83*). Un tirage à partir d'un de ces négatifs se trouve dans les archives familiales des descendants de Carabin, la partie supérieure de la photographie ayant été coupée (*fig. 84*). La documentation du musée d'Art moderne de la ville de Strasbourg conserve deux tirages de Polaire (*fig. 85*). Le premier est le tirage positif d'un des négatifs conservés au musée d'Orsay tandis que le deuxième, qui figure la danseuse le buste légèrement tourné et le visage de face, a été tiré à partir d'un négatif désormais perdu. Carabin a pris soin d'inscrire sur les négatifs et au dos des tirages le nom de « Polaire ». Dans ces quatre photographies, la chanteuse et actrice est assise sur une chaise. Elle se détache sur un fond neutre, vêtue d'une élégante robe blanche et porte un collier de perles. Carabin

[218] Colette Merklen-Carabin, « Rupert Carabin » dans *L'œuvre de Rupert Carabin,* sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit*. p. 51.
[219] Philippe Julian, *Le nu 1900*, *Op. cit*. p.31.
[220] L'expression est empruntée à Christian Corvisier qui appelle ainsi Cléo de Mérode : Christian Corvisier, *Cléo de Mérode et la photographie : première icône moderne*, Paris, Ed. du Patrimoine / Centre des monuments nationaux, 2007.

semble concentrer son attention sur le visage du modèle, dont il s'inspirera à plusieurs reprises dans ses sculptures et objets d'art. Le nombre élevé de photographies de Polaire atteste de l'importance qu'a ce modèle pour l'artiste. Les petits trous percés aux extrémités de ces photographies indiquent qu'elles étaient certainement accrochées au mur dans l'atelier. Il existe, dans le fonds photographique, deux autres négatifs représentant une femme que nous ne sommes pas parvenus à identifier. A l'instar de Polaire, elle porte une robe luxueuse et des bijoux qui indiquent son statut particulier. La deuxième épreuve la montre en train de tenir une figurine intitulée *Femme au chat*, réalisée en 1896 (*fig. 86*).

La seconde catégorie de modèle est constituée de filles anonymes. Il est difficile de les décrire avec précision vu leur nombre et leurs morphologies variées. La majorité d'entre elles sont des femmes adultes, entre vingt et trente ans environ, bien que Carabin ait également photographié des adolescentes. Certaines sont bien en chair, ont des formes rondes (*fig. 87*) tandis que d'autres sont menues et graciles (*fig. 88*). Un seul modèle, une femme très forte, se démarque par son physique imposant (*fig. 89*). Colette Merklen-Carabin nous fournit quelques renseignements utiles sur les modèles de son père. Elle rapporte ainsi qu'il fait poser dans son atelier les deux jeunes filles de sa concierge[221]. Peut-être est-ce elles que nous pouvons voir sur quelques photographies : deux adolescentes se tenant l'une l'autre, un peu gauche devant l'objectif du photographe (*fig. 90*). Certains modèles ont retenu l'attention de Carabin puisqu'ils apparaissent sur de nombreuses épreuves. Si ces modèles fascinent le photographe, c'est sans aucun doute par la souplesse dont ils savent faire preuve (*fig. 41*).

Carabin pratique la photographie durant vingt ans et pourtant nous ne voyons jamais un modèle vieillir. Les séances de pose ont lieu en un temps très court, sûrement quelques heures, ou moins. Lorsque le photographe se concentre sur un même modèle, nous trouvons à l'arrière-plan tantôt un vêtement, tantôt un drap qui attestent que la prise de vue s'effectue dans un temps court. Cette volonté de changer fréquemment de modèle se retrouve lorsqu'il devient directeur de l'Ecole des Arts Décoratifs de Strasbourg. Une anecdote nous permet d'en apprendre plus sur la place du modèle dans le système d'enseignement voulu par Carabin et éclaire la manière dont lui-même perçoit les modèles, bien que, dans le cadre de l'Ecole, la photographie ne soit pas mentionnée. En 1926, un différend au sujet du payement d'une assurance-invalidité oppose Madame Keppler, ancien modèle de l'Ecole, à Carabin. A l'occasion de ce litige, le directeur se voit contraint d'expliciter le rôle que jouent les modèles

[221] *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin *Op. cit*, p. 99

à l'Ecole. Il écrit que « Les nécessités de l'enseignement exigent une variation aussi fréquente que possible du modèle»[222]. La variation et la diversité apparaissent donc comme primordiales pour Carabin, à la fois en tant que directeur et dans sa pratique personnelle. Ce goût lui a permis d'élaborer un corpus extrêmement diversifié des figures féminines, dans des poses variées.

Ces modèles anonymes constituent une population difficile à appréhender. Comment un artiste s'y prend-il, à la fin du XIXème et au début du XXème siècle, pour s'en procurer ? Paul Dollfus nous livre des renseignements précis sur la question. Il existe alors à Paris de véritables marchés de modèles. La place Saint-Victor accueille ainsi les dimanches des Italiens[223]. Des hommes, des femmes, des enfants, parfois des familles entières s'y réunissent, espérant pouvoir poser auprès de quelques artistes. L'auteur déclare que les artistes viennent y chercher des modèles *classiques* pour leurs œuvres, c'est-à-dire des modèles proches de l'idéal classique. Il existe en outre à l'époque une agence de modèles vivants qui se charge de mettre en relation modèles et artistes[224]. Paul Dollfus avance enfin que certaines personnes deviennent modèles sur les conseils de familles ou d'amis, et posent pour des peintres ou sculpteurs au hasard d'une rencontre, ou grâce au bouche-à-oreille. Carabin a-t-il eu recourt à ce marché ou cette agence pour recruter ses modèles ? Cela est peu probable.

Un critique de l'époque déclarait, devant les œuvres de l'artiste : « Il y a pourtant de jolis modèles à Montmartre que diable ! »[225]. Carabin ne cherche pas tant de beaux modèles que des modèles *modernes*. Paul Dollfus vilipende, à la fin de son ouvrage, de tels choix : « Et, si l'école artistique qui, dans les lettres, s'intitule « symbolisme » ou « décadente » a des représentants dans la sculpture et la peinture, peut-être bien qu'un jour les modèles ne seront plus choisis que parmi les pensionnaires de la Salpêtrière »[226], ou de Saint-Lazare, prison où étaient incarcérées les prostituées, voudrait-on ajouter, puisqu'il est d'usage, à la fin du XIXème siècle, de considérer la prostitution comme le symptôme d'une maladie mentale[227]. Sylvie Aubenas écrit au sujet des femmes photographiées par Carabin qu'elles sont: « Lascives, lourdes, ou d'une agilité suspecte, elles s'écartèlent dans les poses les plus audacieuses, et quand elles s'allongent simplement sur un canapé, ce sont des Vénus qui

[222] Archives municipales de la ville de Strasbourg, Fonds 5MW9.
[223] Paul Dollfus, *Modèles d'artistes*, *Op. cit*. p. 45-48.
[224] *Ibid*. p. 126-129.
[225] Nadine Lehni, « …quant aux femmes de ces histoire, pourquoi ne seraient-elles pas diaboliques ? », dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. cit*. p. 66
[226] Paul Dollfus, *Modèles d'artistes*, *Op. cit*, p. 301.
[227] Alain Corbin, *Les filles de noce : misère sexuelle et prostitution au XIXème siècle*, *Op. cit*. p 436 – 437.

gardent leurs bas et leurs bottines, par habitude professionnelle sans doute »[228] suggérant qu'il s'agit de prostituées. Il est difficile d'affirmer cela avec certitude, puisqu'aucun document ne nous permet d'étayer cette hypothèse. Néanmoins, plusieurs indices nous invitent à considérer cette conjecture comme la plus probable.

Les cabarets et autres lieux festifs ont inspiré de nombreux artistes proches de Carabin. Dans le contexte de l'émergence de nouvelles conduites prostitutionnelles, telles que décrites par Alain Corbin, ces espaces, comme les cabarets, attirent des femmes, qui tantôt serveuses ou chanteuses, se donnent parfois à des clients[229]. Les tentatives de réglementation et de confinement de la prostitution à des endroits clos, comme les maisons closes, permettant un contrôle administratif, échouent. Les brasseries et les cafés-concerts sont les lieux, prisés des étudiants, des artistes ou des employés de bureaux, où se développe cette nouvelle forme de prostitution, qui échappe aux catégories qui existaient jusqu'alors. De tels endroits permettent de trouver des modèles conciliants.

Charles Maurin écrit à propos de son ami Toulouse-Lautrec : « Son dessin était l'image de sa parole, en peu de traits, il gravait à jamais le tréfonds ignoble de ses modèles qu'il cherchait dans les bas-fonds parisiens, les souteneurs, les filles, les pierreuses, les entôleuses, et les mœurs de femmes de bordels : voilà ce qu'il étudiait »[230]. Il ne serait pas étonnant que Toulouse-Lautrec et Carabin aient eu des modèles en commun. Carabin, qui vit durant quarante-sept ans à Montmartre, est un habitué des cabarets, qu'il fréquente assidûment avec d'autres de ses compagnons, comme Louis Adolphe Willette. Ce dernier, peintre et caricaturiste de talent évoque ainsi, non sans amertume, la condition de Madeleine, jeune prostituée travaillant dans une brasserie, à travers un texte illustré datant de 1911[231]. En outre, les photographies attestent des relations qu'entretenaient Carabin et ses modèles. Les femmes qui posent pour lui sont souvent sérieuses, appliquées et graves. Néanmoins, il n'est pas rare de voir certaines jeunes femmes sourire au photographe (*fig. 91*). De telles attitudes sont révélatrices du climat de confiance qui règne dans l'atelier et indiquent qu'une complicité existe entre les modèles et l'artiste.

---

[228] Sylvie Aubenas, « François-Rupert Carabin photographe » dans *L'art du nu au XIXème siècle : le photographe et son modèle*, sous la direction d'Aubenas Sylvie, *Op. cit.* p. 110

[229] Alain Corbin, *Les filles de noce : misère sexuelle et prostitution au XIXème siècle*, *Op. cit*. p. 190 – 220.

[230] Cité dans *Charles Maurin, un Symboliste du réel*, sous la direction de Gilles Grandjean, Le Puy-en-Velay, Musée Crozatier, 16 juin au 30 septembre 2006, éditions Fage - Musée Crozatier, Lyon, 2006, p. 43.

[231] « Tes blessures sont cicatrisées... Vois mon pauvre corps devenu denrée commerciale, mon corps quotidiennement flétri pour quotidiennement subsister ! » Adolphe Willette: Madeleine, *Monologue et 9 dessins*. Paris: D'Alignan, 1920. Fac-similé d'un cahier de Willette tiré à 250 ex. (Texte calligraphié daté de juillet 1911.

Pourquoi choisir des prostituées comme modèle ? Il y a tout d'abord une raison pratique. Philippe Dagen explique lors d'une interview qu' « Au XIXe siècle, la prostituée est aussi pour l'artiste une femme que l'on peut commodément voir nue, ce qui n'est pas si facile à l'époque. Cette manne de modèles peut brouiller les frontières. Et il existe une classe intermédiaire où l'on peut basculer du côté du modèle, de la compagne d'artiste, mais aussi, en cas de misère ou d'abandon, du côté de la prostitution »[232]. Les femmes photographiées par Carabin sont enclines à se déshabiller devant l'objectif et à adopter des poses audacieuses que d'autres modèles auraient refusées.

Le refus de modèles professionnels est partagé par plusieurs artistes en cette fin de XIXème siècle. Pour Rodin et Rops, le modèle vivant joue un rôle primordial dans l'élaboration de leurs œuvres. Durant toute sa carrière, Rodin ne peut se passer du modèle vivant[233]. Pour que ses modèles ne prennent pas des poses convenues, il les laisse évoluer librement dans son atelier, esquissant telle pose qui lui semble intéressante, ou tel mouvement de bras ou de jambes. Il se passionne pour le corps humain, bien que, contrairement à Carabin, il représente aussi bien des hommes que des femmes. De la même manière Rops se concentre sur l'interprétation du mouvement et de la pose.

Toulouse-Lautrec surnomme affectueusement Carabin « viande crue ». Il est difficile de savoir l'origine d'un tel surnom. Le terme « cru » renvoie à la chair en même temps qu'il évoque un réalisme brutal. Grâce à cette expression, Toulouse-Lautrec est parvenu à cerner le caractère particulier de l'œuvre de son ami. Il n'est pas impossible que ce surnom soit également une référence aux nombreux modèles qui viennent poser dans l'atelier de Carabin, des *modèles crus*, considérés par beaucoup comme vulgaires et choquants. A la fin du XIXème siècle, le portrait physique et moral de la prostituée se précise. Le scientifique italien Cesare Lombroso écrit ainsi *La femme criminelle et la prostituée* et entreprend de « définir le type anthropologique de la prostituée née » explique Alain Corbin[234]. L'ouvrage, publié en 1895, est traduit en français l'année suivante et connait un vif retentissement. D'une manière plus générale, la plupart des auteurs qui ont mené des recherches sur les prostituées soulignent leur goût pour l'alcool, le jeu, la gourmandise et une forte résistance à l'ennui. Bernard Vouilloux écrit que « le type du modèle est susceptible de participer à la production de l'obscène […] la nudité d'une fille prépubère, d'une femme mûre, d'un corps dont la

[232] Emmanuelle Jardonnet, « La prostitution à travers les arts : la peinture (chapitre 8), *Le Monde*. URL : http://www.lemonde.fr/journaliste/emmanuelle-jardonnet/9.html
[233] Antoinette le Normand-Romain, « 'Un Moi aux prise avec la nature' », dans *Félicien Rops - Auguste Rodin, les embrasements humains*, sous la direction de Véronique Carpiaux, *Op. cit.* p. 31.
[234] Alain Corbin, *Les filles de noce : misère sexuelle et prostitution au XIXème siècle, Op. cit.* p. 442 – 443.

morphologie s'écarte ostensiblement des règles du beau académique tendront à être perçues comme obscènes *per se* »[235]. Choisir des modèles issus de la classe laborieuse ou du milieu de la prostitution, même occasionnelle, plutôt que des modèles professionnels s'inscrit de manière cohérente dans la démarche de Carabin. L'érotisme de l'artiste, pour conserver sa charge subversive, doit reposer sur des modèles qui contrastent d'avec les modèles académiques ou les figures éthérées et diaphanes de l'Art nouveau. Ils doivent être issus de la rue, avoir un physique marqué et non pas une morphologie marmoréenne. « Comment le photographe pourra-t-il obtenir des images vraiment belles avec les Vénus et les Saintes des carrefours ? » s'interroge Disdéri, avant de poursuivre au sujet des mises en scènes des modèles nus en photographies : « Ici, l'effet sera bien plus choquant encore : on y verra l'impudeur jouant la chasteté »[236]. Carabin va prendre plaisir à confronter ses *modèles crus* avec les modèles de l'histoire de l'art pour les tourner en dérision et interroger la notion même de modèle.

2.3.2) Le modèle en question

L'époque à laquelle Carabin pratique la photographie, entre 1890 et 1915 environ, coïncide avec le développement en Europe et aux Etats-Unis du mouvement pictorialiste. Philippe Néagu établit un lien entre les photographies de l'artiste et ce mouvement qui, par certains aspects de son esthétique, se rapproche du symbolisme. Il écrit ainsi qu' : « Alors que le rendu des photographies de Carabin est en général très précis, on rencontre […] quelques images légèrement floues, une caractéristique du nu pictorialiste marqué par un esthétisme issu du symbolisme. »[237] Il est vrai que certaines épreuves de l'artiste se distinguent par leur effet de flou. Cependant, de tels effets sont plutôt rares et moins attribuables à une volonté esthétique qu'à la maitrise approximative du médium photographique par l'artiste.

En effet, les intentions de Carabin et des pictorialistes diffèrent. Ulrich Pohlman écrit que : « Se comprenant comme un mouvement critique de cette reproduction du réel soucieuse d'objectivité, les pictorialistes s'intéressent à la perception intuitive et à l'interprétation subjective de leur environnement »[238]. En d'autres termes, par les effets de flou, les

[235] Bernard Voullioux, *Le tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre, Op. cit*, p. 334.
[236] Disdéri, *L'art de la photographie, Op. cit*. p. 303.
[237] Philippe Néagu, « Les photographies de Rupert Carabin », dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Lehni Nadine et Martin Etienne Op. *cit*. p. 126.
[238] Ulrich Pohlman, « Symbolisme et pictorialisme. De l'influence de la peinture d'Eugène Carrière sur l'art photographique vers 1900 », dans *La photographie pictorialiste en Europe : 1888-1918*, sous la direction de

pictorialistes cherchent à provoquer une émotion et à évoquer un monde intérieur qui leur est propre. De la même manière, le mouvement, qui occupe comme nous le verrons, une place si importante dans la production photographique de Carabin, n'est guère prisé par les pictorialistes. Ils considèrent ainsi que l'instantanéité a certes des avantages certains, mais rapproche trop les épreuves des photographies scientifiques[239]. Les tenants du pictorialisme traitent le nu bien différemment de Carabin. Souvent le flou enveloppe les corps jusqu'à les soustraire aux regards des spectateurs. Les modèles féminins sont en outre souvent mis en scène à l'extérieur, dans des prairies, des forêts ou des étangs, semblables à des créatures enchantées. Toutes les photographies de Carabin au contraire sont caractérisées par un réalisme brutal qui tranche avec le contexte de l'époque. A l'aide de son appareil, il enregistre les défauts physiques de ses modèles, ne cherchant jamais à les dissimuler de quelque manière que ce soit. L'artiste, loin de vouloir atténuer la présence des corps devant l'objectif, cherche à la souligner.

Dans une photographie en particulier, Carabin joue de cette présence. Il fait poser une femme avec l'une de ses œuvres (*fig. 92*). C'est la seule occurrence dans le fonds où un modèle est mis sciemment en scène avec une œuvre sculptée de l'artiste. Il s'agit de *Nocturne*, la statuette refusée à l'exposition du Salon de 1913 sous prétexte d'être « trop réaliste ». La femme dans cette épreuve porte seulement des chaussures et un chapeau. Elle pose de dos, à côté du trépied sur lequel se trouve la sculpture. Bien entendu, il est difficile de dire si la photographie a été prise avant ou après le refus des membres du jury. Quoi qu'il en soit, l'artiste prend plaisir à associer cette sculpture avec une femme nue, comme pour en accentuer encore le caractère sulfureux. La femme d'ailleurs, semble caresser d'un doigt délicat le minois de la chatte qui subit les assauts du mâle. Peut-être peut-on voir dans cette photographie une mise en scène détournée de la masturbation féminine, qui annonce déjà l'œuvre *Deux femmes*, que Carabin envoie en réponse au Salon de 1918. Nous retrouvons ainsi dans bon nombre de ces photographies cette « réelle inclination envers la farce »[240], selon l'expression de Colette Merklen-Carabin, qui définit si bien le caractère de Carabin. Elles permettent à l'artiste de se moquer des conventions qui gouvernent la représentation du

---

Ribemont Francis et Daum Patrick, Rennes, Musée des Beaux Arts, 19 octobre 2005- 15 janvier 2006, Saint Louis Saint Louis Art Museum, 17 février - 14 mai 2006, Le Point du Jour / Musée des Beaux-Arts de Rennes, 2006, p. 87 – 93.

[239] Michel Poivert, « Le sacrifice du présent », *Études photographiques*, n°8, novembre 2000. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/227

[240] Colette Merklen-Carabin, « Rupert Carabin » dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit.* p. 46.

nu féminin en art. Le naturalisme brutal de ses photographies, de même que la présence physique des modèles accompagnent une réflexion sur la notion même de modèle et de normes en art, ainsi que sur l'importance du regard.

Certaines photographies de l'artiste reprennent très consciencieusement les conventions académiques. Cependant, dans d'autres épreuves, l'artiste prend plaisir à reproduire ces conventions pour mieux les détourner et s'en moquer. Cela apparait dès lors que l'on compare deux photographies. Dans la première épreuve (*fig. 93*), le modèle est assis sur une chaise recouverte d'un drap et regarde l'objectif. Une jambe est croisée sous les fesses tandis que l'autre prend appui sur le sol. Le bras droit est remonté derrière la tête. L'expression de son visage est indifférente. L'éclairage neutre ne souligne aucune partie de son corps et n'en accentue pas la sensualité. Aucun élément ou accessoire ne vient brouiller la lecture de l'anatomie modèle. La seconde épreuve, bien qu'en apparence semblable, est différentes (*fig. 94*). Comme dans l'épreuve précédente, le modèle se détache sur un fond neutre et la chaise sur laquelle il est assis est dissimulée sous un drap. Le cadrage est similaire. Mais la position du modèle, pourtant proche de celle du modèle précédent, suscite chez le spectateur un sentiment tout autre. La jeune femme pose sa jambe gauche sur son genou droit et croise les mains derrière la tête. Consciente de sa nudité et de ses charmes, elle adresse un large sourire et un regard franc à l'objectif comme si elle appelait le spectateur à venir la retrouver. L'éclairage participe de ce sentiment puisqu'il se concentre sur son entrejambe, laissant le visage du modèle dans l'ombre. Sa chair blanche de apparait d'autant plus palpable qu'elle contraste avec le fonds sombre. Comme dans d'autres épreuves, Carabin joue des effets d'ombre et de lumière pour accentuer la dimension charnelle de la jeune femme. Elle a de plus les cheveux longs. Ils effleurent son sein droit et tombent ensuite sur ses côtés jusqu'à atteindre ses reins. Enfin elle porte au cou un collier. Bien que discret, il rappelle qu'il ne s'agit pas là d'une étude de nu, mais d'une photographie que d'aucun aurait qualifié à l'époque de licencieuse.

De plus, Carabin se plait à moquer les grands motifs de l'art notamment « le plus harmonieux de tous les sujets classiques » selon Kenneth Clark[241] : celui des *Trois Grâces*. Il traite à deux reprises ce thème en photographie. Dans la première épreuve (*fig. 95*), les trois femmes posent comme à l'accoutumée devant un rideau. Elles sont sérieuses, presque graves. La femme à gauche de l'image est de dos, seul son visage est de profil. Les deux autres

[241] Kenneth Clark, *Le nu, tome 2, Op. cit.* p. 176.

modèles se tiennent de face, droites, les mains dans le dos. Leur attitude et leur maintien sont dignes et mesurés. Peut-être cette photographie a-t-elle servi de modèle pour trois figures féminines qui apparaissent sur une médaille intitulée *Journal* et qui s'adonne à la lecture ?

La seconde photographie (*fig. 96*) - celle qui retiendra notre attention - bien que représentant le même sujet, contraste fortement d'avec la première photographie. Philippe Néagu écrit à ce propos: « ce qui frappe dans ces compositions, comme dans celle des *Trois Grâces*, c'est un sens de la dérision et du grotesque, auquel semblent se livrer avec bonhommie l'artiste et ses modèles, pour parodier les thèmes les plus sérieux de l'art »[242]. Les trois modèles adoptent ici des poses bien plus familières. La femme au centre du groupe écarte les bras pour embrasser les deux autres. Celle à gauche, placée de profil, avance sa main vers l'entrejambe du modèle au centre, comme si elle s'apprêtait à la caresser. La femme à droite de l'image est de dos et, tout en prenant appui sur les épaules de son amie, se tourne vers l'objectif du photographe. Les trois modèles esquissent un sourire. Tout est fait pour exciter les sens du spectateur. Le poids de la tradition concernant ce motif est très important puisqu'il a été traité par de nombreux artistes depuis plusieurs siècles, aussi bien en peinture qu'en sculpture. Ce thème permet de varier les points de vue sur le nu féminin au sein d'une même image, c'est pourquoi les femmes sont souvent représentées, comme dans la photographie de Carabin, de face, de dos et de profil. Les exemples abondent : par exemple l'œuvre de Lucas Cranach peinte en 1531 et conservée au musée du Louvre.

Les *Trois Grâces* représentent un autre avantage pour les photographes de l'époque. Il est rare de pouvoir photographier plusieurs femmes ensemble, puisque de tels groupes sont enclins à stimuler les fantasmes érotiques des spectateurs. Une exception est cependant faite pour ce motif[243]. Il ne doit pas inciter les spectateurs à la débauche mais, comme le veut la tradition chrétienne, permettre au contraire une élévation morale. Cela explique que les *Trois Grâces* jouissent d'une grande légitimité en art et soient ainsi tolérées en photographie. Carabin n'est d'ailleurs pas le seul photographe à avoir traité ce motif en photographie. Emile Bayard publie dans son ouvrage *L'Académie en plein air* une photographie sur le même sujet bien que le traitement soit bien différent (*fig. 97*). Sur un chemin rocailleux perdu dans une montagne, trois femmes se tournent le dos et forment une ronde en tenant dans les mains une pièce de tissu. Les modèles ne se touchent pas et, au lieu de regarder l'objectif comme chez

[242] Philippe Néagu, « Les photographies de Rupert Carabin », dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. cit*. p. 127

[243]Ulrich Pohlmann, « Nude photography in the 19th Century: Idealism and Reality » dans *Nude visions : 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie*, sous la direction d'Ulrich Pohlmann et Rudolf Scheutle, *Op. cit*. p. 59.

Carabin, elles jettent des regards inspirés vers le ciel. Elles dansent sans avoir conscience de leur nudité. Leurs corps correspondent aux canons en vigueur à l'époque : les chairs sont rondes mais lisses et fermes, aucune trace de vieillissement, aucun bourrelet ne vient altérer cette vision. Le photographe parvient, grâce à ces artifices, à neutraliser, ou du moins atténuer la dimension érotique de l'œuvre. Au contraire les femmes qui posent pour Carabin sont lourdes, ont la taille moins fine et leurs chairs molles s'affaissent déjà. Il a pourtant à sa disposition un choix très étendu de modèles aux formes plus convenables, selon les critères de l'époque, pour un pareil motif. Le choix de ces trois femmes atteste de la volonté de l'artiste de se moquer des conventions qui gouvernent le nu. Leur morphologie, leur attitude et leurs regards indiquent au spectateur qu'il est confronté, non aux innocentes nymphes sylvestres d'un Bayard, mais bien à des prostituées. Les Trois Grâces deviennent, sous l'objectif de Carabin, trois putains.

Ces reprises en photographie de modèles classiques ne sont pas seulement soutenues par ce désir de mettre à mal les conventions artistiques. Les photographies prises par Carabin autour du motif de Phryné participent ainsi d'une réflexion sur le regard du photographe et ne témoignent pas uniquement de recherches formelles quant à l'attitude que doit adopter la sculpture. Le mythe antique rapporte que Phryné était une hétaïre grecque fortunée, à la beauté éblouissante. Elle posa pour la statue d'Aphrodite, œuvre de son amant le célèbre sculpteur Praxitèle. Phryné fut un jour accusée d'avoir voulu introduire à Athènes le culte d'une divinité étrangère. Un procès, qui devait décider de son sort fut alors organisée et la courtisane fut défendue par Hypéride. Sentant que la cause allait être perdue, ce dernier « d'un mouvement rapide et imprévu, enleva le voile, le peplos qui drapait sa cliente […]. A la vue de ses charmes qui servaient de modèles aux plus grands artistes, les juges furent saisis comme d'une appréhension religieuse et ne voulurent pas que l'on portât la main sur cette image des déesses »[244]. Le corps même de la courtisane fut le témoin de sa probité et sa piété. Traité en photographie, le mythe de Phryné prend un sens nouveau. Cette évolution est déjà perceptible dans l'œuvre de Gérôme. Nombreux furent les critiques à railler les membres de l'aéropage - qu'ils rapprochèrent de vieillards lubriques, et voyeurs - et à dénoncer le caractère anachronique de la pose de Phryné[245]. Zola décrit l'hétaïre comme une « petite maitresse moderne surprise en changeant de chemise »[246]. L'œuvre de Gérôme engage à

[244] Cité dans *Jean-Léon Gérôme, 1824-1904 : l'histoire en spectacle*, sous la direction de Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx et Édouard Papet, *Op. cit.* p. 104.
[245] *Ibid*. p. 95.
[246] *Idem*. p. 106.

travers le motif de Phryné une réflexion sur « les conditions dans lesquelles étaient exposés et regardés des tableaux tels que Phryné »[247]. Dans la légende savernoise qui inspire la statue de Carabin, la nudité n'est plus, comme dans le mythe de Phryné, l'instrument d'une libération, elle est au contraire la marque d'une punition. Nue, la sorcière doit subir les regards des passants. Dans l'œuvre de Gérôme comme dans celle de Carabin, le spectateur est amené à s'interroger sur la manière dont il regarde le nu féminin.

Dans plusieurs négatifs, qui reprennent le motif de Phryné, Carabin approfondit encore cette réflexion. Le premier montre une jeune femme vêtue (*fig. 98*). Elle se tient debout, accoudée à un fauteuil et fixe le photographe. Un autre négatif la montre nue, de face, en train de dissimuler son visage dans le creux de ses bras (*fig. 99*). Le modèle est reconnaissable grâce au collier et au bracelet en perle que l'on retrouve d'une photographie à une autre. C'est l'unique fois que Carabin prend soin de photographier un modèle habillé puis nu et il n'est pas étonnant que cela concerne le motif de Phryné. Ce déshabillement n'est pas opéré dans le but de provoquer le désir chez le spectateur, comme pourrait le faire une série montrant un modèle se dévêtant progressivement. La reprise de ce modèle pictural en photographie n'a pas non plus pour objectif d'en donner une interprétation grotesque. La superposition de ces deux images conduit à interpréter différemment le geste du modèle. Ce geste devient un geste de pudeur. Le modèle, posant nu, ne souhaite pas que son visage puisse être reconnu. Un autre négatif montre la jeune femme de dos, sans qu'elle fasse le même geste, signe qu'il ne s'agit pas d'une étude pour une sculpture. Le geste de pudeur reprend cependant celui de la Phryné de Gérôme. Ainsi le traitement de ce motif classique en photographie lui confère un sens nouveau, en lien avec l'évolution de la société et de son rapport au corps et à la nudité. L'artiste mène une réflexion sur la présence du modèle devant l'objectif du photographe et, partant, sur les modalités du regard. Il parvient donc à interroger dans ces quelques négatifs à la fois le modèle, entendu comme exemple à suivre, et les modèles qui posent dans son atelier.

Les photographies de Carabin constituent certainement pour l'artiste un répertoire d'attitudes et de poses variées duquel il est susceptible de s'inspirer. Toutefois, l'on doit supposer un autre usage du fonds, que celui d'une simple aide à la production. Les photographies de Carabin ont cela de particulier qu'elles mettent à mal la dichotomie entre d'une part la *praxis*, entendue comme toute pratique en vue d'un résultat et d'autre part la *poiêsis* entendue comme toute activité qui a sa finalité en elle-même. Chez Carabin, la photographie comme modèle est dépassée.

[247] *Idem*, p. 94.

III) A la frontière de la pornographie, de l'art et de la science

3.1) L'érotisme mis en scène

Le fait qu'il n'existe pas de lien direct entre la plupart des photographies de Carabin et ses œuvres sculptées favorise l'impression qu'il s'agit d'une production obscène, soupçon déjà commun à l'époque concernant ce type de production. En effet, plusieurs clichés qui composent le fonds se distinguent par leur caractère franchement pornographique et ne semblent avoir pour but que de satisfaire le spectateur, certainement Carabin lui-même. La pornographie est à la fin du XIXème siècle un enjeu sociétal majeur en France et la photographie participe de cette évolution de manière décisive. Quels sens pouvaient avoir de telles images pour Carabin et dans quel esprit les a-t-il réalisées ?

3.1.1) Carabin et la photographie pornographique

Quelle frontière sépare la pornographie de l'érotisme ? L'érotisme a attrait au désir sexuel, mais la sexualité y est suggérée plus que montrée. La pornographie au contraire est une représentation explicite de l'acte sexuel[248]. L'origine du terme « pornographie » remonte à la Grèce antique. Il est une construction à partir de *pornê*, la prostituée et de *graphos*, l'écriture. Le mot désigne ainsi dans un premier temps les auteurs d'écrits sur la prostitution. Il disparait ensuite, pour ne réapparaitre qu'au XIXème siècle en France. Le mot est employé alors pour désigner un récit ou une image ayant vocation à exciter le lecteur ou le spectateur[249]. Il est pourtant difficile parfois de qualifier une image ayant attrait au désir sexuel de l'un ou l'autre de ces adjectifs. Ces définitions, ces distinctions, évoluent en même temps que les mœurs de la société qui les emploie. Ainsi comme l'écrit Angela Carter, « Flesh comes to us out of history, so does the repression and taboo that governs our experience of flesh»[250]. La perception du corps et des interdits autour du corps s'inscrit en effet dans un

[248] *Cet obscur objet de désirs. Autour de l'Origine du monde*, sous la direction de Frédérique Thomas-Maurin, Ornans, musée Gustave Courbet, 7 juin – 1er septembre 2014, Lien art / Musée Gustave Courbet, Ornans, 2014, p. 8.
[249] Dennis Kelly, *Art/porn: a history of seeing and touching*, *Op. cit*. p. 6.
[250] « La chair nous parvient à travers l'histoire, tout comme la répression et le tabou qui gouverne notre expérience de la chair » Cité par Sarah Sik, *Satire and Sadism: François-Rupert Carabin and the Symbolist Treatment of Female Form in fin-de-siècle France*, *Op. cit*. p. 7.

contexte historiquement déterminé. L'époque à laquelle Carabin pratique la photographie est caractérisée par le développement sans précédent de la pornographie.

Cet engouement pour l'érotisme et la pornographie se retrouve dans tous les médiums et est le témoin d'une évolution plus générale des mœurs. La relation au corps et au sexe évolue. Les mouvements artistiques et littéraires célèbrent le corps de la femme. La sexualité devient une préoccupation constante. Tantôt elle est assimilée à une source de plaisir, comme dans le roman *Aphrodite*, premier succès de l'écrivain Pierre Louÿs qui raconte la vie et la mort de Chrysis, une courtisane à Alexandrie dans l'Antiquité. Tantôt elle est signe de décadence, comme dans *Nana* de Zola, où l'écrivain attaque une société qui se « rue sur le cul ». Parallèlement, une littérature spécifiquement pornographique se développe. Le premier film érotique est réalisé en 1896, soit seulement un an après l'invention du cinéma. Il s'agit du *Coucher de la mariée*, produit par Eugène Pirou, où l'on voit une jeune femme se dévêtir dans sa chambre tandis qu'un homme l'observe, dissimulé derrière un rideau.

Que l'essor de la pornographie soit contemporain de l'invention de la photographie n'est en rien un hasard. Comme l'écrit Philippe Comar : « La photographie obscène, loin d'être un facteur marginal dans l'histoire de la photographie, a sans doute été une des conditions mystérieuses, mais essentielle et féconde de son développement, et peut-être même, obscurément, de sa raison d'être »[251]. La photographie, parce qu'elle donne à voir une femme réelle ayant posé devant l'objectif, devient plus qu'un substitut aux fantasmes du spectateur, elle est l'incarnation du désir. La pornographie et la photographie sont caractérisées toutes deux par leur réalisme. A ce sujet, Philippe de Séran, auteur d'un ouvrage consacré aux maitres de la photographie blâme la trop grande « indiscrétion » dont fait preuve le médium dès lors qu'il s'intéresse au corps humain[252]. Ce manque de pudeur, perçu comme inhérent au médium, est mis au service d'une industrie pornographique fondée sur une représentation concrète et crue de la sexualité.

Après le daguerréotype, les nouveaux procédés photographiques permettent de diffuser à une large échelle les photographies érotiques et pornographiques. La pornographie se démocratise et ces nouveaux supports sur papier lui permettent de devenir une véritable industrie. La photographie entre « dans un circuit économique qui l'assigne à un usage, à une manipulation prioritairement orientée vers l'excitation sexuelle », celle-ci devenant la

[251] Sylvie Aubenas et Philipe Comar, *Obscénités, photographies interdites d'Auguste Belloc*, Paris, Albin Michel / Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 22
[252] Ph. De Séran, *Les Maitres de la photographie*, Paris, Simonis Empis, s.d, p. 13

« finalité dans la production de l'image » explique Bernard Vouilloux[253]. La vente d'image licencieuses est un commerce à risque, puisque les moralistes et la censure veillent, mais néanmoins très lucratif. La France alimente alors tous les pays occidentaux en images obscènes. Paris, nouvelle Babylone devient la capitale des plaisirs comme en atteste l'accroissement du nombre de prostituées dans la ville. Il apparait ainsi que la pornographie est une invention française[254], à tel point que Georges Fonsegrive qui a traité de ce sujet dans son ouvrage *L'Art et la pornographie*, s'inquiète qu'elle fasse « donc courir à la France un double péril : elle risque de corrompre à l'intérieur une partir de notre jeunesse, à l'extérieur elle porte atteinte à notre belle renommée. »[255]

La pornographie joue toutefois « un rôle important dans la création officielle » explique Ghislain Wood[256]. Les photographies pornographiques et les académies destinées aux artistes sont souvent distribuées par les mêmes canaux clandestins. Plusieurs artistes vont s'adonner à la photographie pornographique, à l'exemple de Pierre Louÿs. Il commence à pratiquer la cette activité à la même époque que Carabin, vers 1890. Il a alors 20 ans. Louÿs constitue un album photographique intitulé *Catalogue chronologique et descriptif des femmes avec qui j'ai couché*, composé de 29 photographies. A côté de chaque cliché, Louÿs prend soin d'indiquer le nom, l'âge, le lieu et les circonstances de la rencontre. Parfois il se photographie lui-même en train de faire l'amour avec une femme. Par certains aspects, la pratique photographique de Carabin se rapproche de celle de Louÿs, tous deux éprouvent une réelle obsession pour la femme et tous deux se plaisent à les photographier dans les positions les plus intimes. L'artiste Charles-François Jeandel prend aussi dans son atelier plusieurs clichés mettant en scène ses fantasmes[257]. L'on y voit des jeunes femmes attachées, ligotées à des structures de bois, entièrement soumises au photographe (*fig. 100*). Le médium apparait pour ces amateurs comme une nouvelle manière d'explorer la sexualité et permet d'y poser un regard neuf. La photographie est aussi l'objectivation du désir, et en ce sens, le regard concupiscent matérialisé[258].

Plusieurs épreuves qui composent le fonds Carabin s'inscrivent dans ce contexte particulier. Nombre d'entre-elles donnent à voir deux femmes. En cela, la production

[253] Bernard Voullioux, *Le tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre, Op. cit*. p. 333.
[254] C'est ce qu'affirme Ann McCauley, citée par Dennis Kelly, *Art/porn: a history of seeing and touching*, *Op. cit*, p. 95.
[255] Georges Fonsegrive, *Art et pornographie*, Paris, Bloud & Cie, 1911, p. 6.
[256] Ghislain Wood, *Art nouveau et érotisme*, *Op. cit*. p. 9.
[257] Au sujet des photographies de Jeandel, voir l'article d'Hélène Pinet, « 'Un si funeste désir'. Les photographies de Charles Jeandel », *48 /14. La revue du musée d'Orsay*, n°16, printemps 2005, p.84 – 93.
[258] "Mettons un peu d'ordre dans nos plaisirs, on ne jouit qu'en les fixant", cité dans *Ibid*, p. 90.

pornographique de Carabin suit l'évolution des mœurs en matière de plaisir et de sexualité. Durant les décennies passées, les nus artistiques ont acquis peu à peu droit de cité. La Société française de photographie les tolère en effet depuis 1858 [259]. Les photographies pornographiques n'ont pas cette dimension trouble qui caractérise les nus académiques voire érotiques. Des codes proprement pornographiques qui régissent la représentation de la sexualité s'imposent et s'adaptent aux fantasmes des hommes. Ainsi, écrit Alain Corbin, « dans l'art de la photographie obscène, la nudité fait place, de plus en plus, aux tableaux de sexualité de groupe […] »[260].

Dans les photographies de Carabin, ces couples de femmes ne sont plus légitimés par un quelconque prétexte mythologique, comme c'était le cas pour les *Trois Grâces*. Elles semblent avoir pour unique but de provoquer l'excitation du spectateur. Une photographie nous donne à voir deux femmes (*fig. 101*). La première, à droite, est assise sur le divan, l'autre à ses côtés est agenouillée et caresse le cou de son amie qui en retour vient placer sa main sur l'entrejambe de sa partenaire. Les deux modèles, indifférents à la présence du spectateur, sourient sous l'effet des caresses qu'ils se prodiguent mutuellement et semblent sur le point de s'embrasser. La pratique sexuelle qui consiste à atteindre l'orgasme par des frottements ou des caresses se nomme tribadisme. Cette pratique homosexuelle est vivement attaquée dès 1839, notamment par Béraud, auteur d'ouvrages sur la prostitution, qui la considère comme « le comble de l'abjection »[261]. Le lesbianisme, parce qu'il est une remise en cause de l'ordre sexuel, met en danger la société toute entière puisqu'il refuse la sexualité traditionnelle entre un homme et une femme. Le roman *Aphrodite* de Pierre Louÿs est perçu de la même manière comme une contestation des idées morales et chrétienne, précisément par son évocation des pratiques sexuelles entre femmes[262]. Peut-être Carabin, prompt à vouloir ébranler les certitudes de la société, a-t-il à l'esprit ces enjeux lorsqu'il réalise ces clichés.

Une autre série composée de quatre photographies met en scène deux mêmes modèles. Assises sur le divan ou debout devant le lit clos, elles posent nues, vêtues uniquement des bas noirs que l'on aperçoit sur certaines épreuves. La plupart des poses ne sont pas crues et les deux femmes se contentent simplement de passer leurs bras sur leurs épaules. Une seule photographie se distingue par sa dimension pornographique (*fig. 102*). Les deux modèles sont

[259] Kelly Dennis, *Art/porn: a history of seeing and touching*, *Op. cit*. p. 81.
[260] Alain Corbin, *Les filles de noce : misère sexuelle et prostitution au XIXème siècle*, *Op. cit*, p. 185.
[261] Cité dans *Ibid*. p. 19.
[262] Natacha Chetcuti, « Préface » à *Aphrodite* de Pierre Louÿs, 1er ed. Paris, Mercure de France, 1896, Réed. Paris, Collection « Petite Bibliothèque Payot », 2013, p. 18 - 19.

agenouillés sur le divan, de dos cette fois-ci, de sorte que le spectateur peut à loisir observer leurs sexes et leurs anus. Elles tournent leurs visages vers l'objectif en souriant. Conscientes d'être observées, elles semblent adopter cette pose uniquement pour satisfaire le spectateur. La pose devient donc une position sexuelle. Voyeurisme et saphisme, tout cela évoque les nouvelles pratiques sexuelles qui se développent alors. Dans les bordels, les installations de voyeurisme se perfectionnent. De même poursuit Alain Corbin : « Les tolérances de premier ordre multiplient ainsi les spectacles, les tableaux vivants où les pensionnaires, entièrement nues, se livrent à des pratiques homosexuelles sur un grand tapis de velours noirs ou dans des chambres tendues de satin noir pour faire ressortir la blancheur des corps. Ailleurs, les filles se contentent de prendre des poses plastiques sur des tables roulantes mues par un mécanisme électrique ».[263] Que Carabin ait assisté ou non à de tels spectacles et ait pu s'en inspirer est envisageable, bien qu'impossible à vérifier. Quoi qu'il en soit, les photographies ouvertement pornographiques de Carabin s'inscrivent parfaitement dans ce contexte qui met en scène le corps de la femme pour satisfaire le désir du spectateur.

Parmi les autres photographies du fonds Carabin que l'on pourrait qualifier de pornographiques, cinq se concentrent sur les parties génitales féminines. Là encore, cette représentation frontale du sexe féminin s'inscrit dans un cadre particulier. Le sexe féminin a été jusqu'au XIXème siècle l'un des grand absents de l'art. Des conventions strictes gouvernent à cette époque sa représentation : toujours imberbe, il est figuré par un triangle, et la fente vulvaire n'est jamais représentée. Seuls certains ouvrages de médecine permettent alors de voir des sexes féminins en gros plan. En peinture, *L'Origine du monde* (*fig. 103*), peinte en 1866 par Courbet pour le collectionneur Khalil-Bey, marque une rupture. Pour la première fois, un artiste représente avec réalisme un sexe de femme. La toile échappe cependant au statut d'œuvre pornographique par la technique du peintre et son usage de la couleur. Il donne ainsi à contempler la beauté de la chair elle-même, sans aucun élément pour lui donner une signification, pas même le visage de la femme. Ce faisant, le peintre transgresse un tabou de l'histoire de l'art en élevant ce « motif anatomique au rang de la peinture d'histoire »[264]. D'autres artistes, suivant la voie ouverte par Courbet, se passionnent pour la représentation du sexe féminin, à l'instar de Rodin, qui réalise en 1895 la sculpture *Iris, messagère des dieux* (*fig. 104*), et plus en avant dans le siècle Gaston Lachaise, lui aussi sculpteur, dont les œuvres reflètent son obsession pour les seins et le sexe de sa maitresse

[263] Alain Corbin, *Les filles de noce : misère sexuelle et prostitution au XIXème siècle*, *Op. cit*. p. 183.
[264] Jérémie Koering, « Le tableau à venir », dans *Cet obscur objet de désirs. Autour de l'Origine du monde*, sous la direction de Frédérique Thomas-Maurin, *Op. cit*. p. 50.

Isabel Dutaud Nagel. La sculpture *Abstract figure*, réalisée entre 1930 et 1932 représente ainsi deux seins avec au centre un sexe (*fig. 105*). Il photographie également à de nombreuses reprises sa maitresse nue[265].

L'œuvre de Courbet n'est cependant pas connue du grand public à l'époque de sa réalisation. Il est probable que la représentation du sexe féminin se soit répandue dans les arts à travers la photographie. Courbet se serait certainement inspiré pour sa toile des photographies d'Auguste Belloc. Cet homme respectable, photographe professionnel et membre fondateur de la Société française de photographie, a cependant une face cachée. En 1860, la police met la main sur des milliers de photographies obscènes dont il est l'auteur. Plusieurs d'entre elles se concentrent exclusivement sur le sexe féminin. Dans un cadrage serré, nous ne voyons que les jupons relevés du modèle qui dévoilent leurs intimités, tantôt imberbes, tantôt poilues (*fig. 106*). Le visage est absent. Deux photographies de Carabin semblent inspirées directement des photographies de Belloc puisqu'elles présentent deux sexes féminins en cadrage serré (*fig. 107 – 108*). Le premier sexe est imberbe. Le photographe reprend la convention académique qui veut que les poils soient absents, car obscènes, mais pour l'appliquer au sujet obscène entre tous : le sexe féminin. Le second sexe est caractérisé par une pilosité foisonnante qui prend le contrepied de la première épreuve[266]. Carabin semble confronter ainsi deux visions du sexe féminin, l'une artificielle, l'autre naturelle, les deux, en photographie, étant obscènes.

A la fin du siècle, suite à la diffusion des photographies pornographiques, il est courant de comparer une femme se faisant photographier à une femme recevant un cunnilingus[267]. Une carte postale quelque peu grivoise datant de 1904 est à ce sujet, éloquent (*fig. 109*). Elle représente une jeune femme assise sur une chaise, un sein découvert, en face d'un photographe. Entre les deux protagonistes se trouve un gros chat noir, le poil hérissé. La jeune femme, s'adressant au portraitiste, déclare : « Monsieur le Photographe, si je suis bien réussie, vous me ferez Minette ! ». Le photographe, le visage dissimulé sous le drap noir de sa chambre photographique, incarne ici le rôle du voyeur. L'idée que la photographie est l'empreinte du modèle, et donc que le modèle et la photographie sont « liés par un contact physique »[268], prend dans ce contexte un sens hautement sexuel. L'appareil photographique autorise un nouveau stade de la pulsion scopique. De l'optique, c'est-à-dire de l'observation,

---

[265] Frédérique Thomas-Maurin, « Gaston Lachaise, jardin secret » dans *Ibid. p*. 87 – 91.
[266] Sarah Sik, *Satire and Sadism: François-Rupert Carabin and the Symbolist Treatment of Female Form in fin-de-siècle France*, *Op. cit*. p. 186.
[267] Kelly Dennis, *Art/porn: a history of seeing and touching*, *Op. cit*. p. 88.
[268] Nous empruntons l'expression à André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain*, *Op. cit*. p. 93.

nous évoluons vers le toucher, l'objectif du photographe devenant tout à la fois œil, bouche, doigt et sexe. Deux photographies de Carabin, montrent un modèle obèse, tantôt de face, tantôt de profil allongé sur le divan et une pile de coussin, la tête rejetée en arrière. Elle est en train d'écarter les lèvres de son sexe (*fig. 110 - 111*). Ce geste vient encore renforcer la dimension tactile de ces photographies. Dans celles-ci, Carabin s'emploie à faire saillir le sexe des modèles, et transgresser à son tour un tabou de l'histoire de l'art.

Quelles sont les fonctions de telles photographies ? Carabin en fait-il commerce ? Certes, il est enclin tout au long de sa carrière à montrer sa collection à ses amis. Il nous semble cependant peu probable qu'il réalise ces photographies dans un but lucratif. Tout d'abord, les photographies explicitement pornographiques sont rares, tout au plus une dizaine sur les sept cents qui composent l'ensemble. Ces épreuves sont en outre plus proches de ce que nous appelons désormais la pornographie *softcore*, moins explicite que la pornographie *hardcore* qui se concentre sur des scènes de sexe vaginales, anales ou buccales[269], et qui prolifère à l'époque, plus à même d'exciter les spectateurs.

De plus, à ce jour, aucune autre photographie de Carabin n'a été retrouvée dans d'autres collections, même s'il est vrai que de telles épreuves n'avaient pas vocation à être conservées. L'argent ne semble pas être le but de l'artiste. Il se trouve aux archives de la ville de Strasbourg une note manuscrite de Carabin qui dit : « Tout individu chez qui l'argent prime est inconsciemment malhonnête »[270]. Bien sûr, cette affirmation ne permet pas d'affirmer que Carabin n'a jamais vendu quelques-unes de ses photographies, mais au moins laisse-t-elle à penser que ce n'est pas la raison première de sa pratique. Il semble donc qu'il a réalisé ces photographies pour son plaisir et sa jouissance propre. Ces images pornographiques peuvent également être lues comme un pied de nez à la morale pudibonde de la fin du XIXème siècle en France que l'artiste se plait à moquer.

L'essor de la pornographie accompagne une réflexion plus générale sur l'art. L'ouvrage de Fonsegrive au titre éloquent, *Art et pornographie*, se fait l'écho de ces considérations[271]. Si la pornographie apparait à la fin du XIXème siècle comme une préoccupation majeure, tant chez les hommes politiques que chez les artistes, c'est qu'elle

[269] *Ibid*. p. 76.
[270] Note de Carabin provenant dans son bureau à l'Ecole des Arts Décoratifs de Strasbourg, Archives municipales de la ville de Strasbourg, 5MW17.
[271] Georges Fonsegrive, *Art et pornographie*, *Op. cit.*

permet une définition *en creux* de l'art, elle en est « la négation » selon Georges Lecomte[272]. En effet, explique Kelly Denis, la pornographie assure de manière négative les limites conceptuelles de l'art à l'époque où celui-ci s'institutionnalise, via les musées qui fleurissent dans toutes les grandes villes européennes et où l'histoire de l'art s'affirme comme discipline scientifique[273]. Aussi la pornographie, et plus largement la notion d'obscénité, sont-elles utilisées par les artistes pour interroger la notion d'art et remettre en question les convenances. Cet intérêt se manifeste notamment à travers le thème de la prostitution, qui est lui aussi un enjeu artistique et politique majeur à cette époque.

3.1.2) Les enjeux de la prostitution

La prostitution est, à la fin du XIXème et au début du XXème siècle, l'une des préoccupations importantes de l'opinion publique. En même temps que la pornographie se diffuse, la prostitution se développe et prend de nouvelles formes, en lien avec l'évolution des pratiques sexuelles et les mutations des formes du désir. L'attrait qu'exerce la prostitution s'explique en partie du fait de la stricte conception de la sexualité au sein du couple, notamment bourgeois. Les prêtres, à qui les épouses se confient souvent, les mettent en gardent contre la puissance du désir charnel et déconseillent des rapports trop fréquents[274]. Ces rapports, espacés et brefs, sont perçus comme un devoir à remplir. La finalité de la sexualité est donc l'enfantement, non le plaisir. Dans ce contexte, la prostituée sert d'échappatoire pour le mari, la prostitution devenant ainsi l'antithèse du mariage bourgeois. Les lieux traditionnels qui accueillaient jusqu'alors la prostitution tombent en désuétude puisqu'ils n'apparaissent plus comme des endroits favorisant des relations véritablement intimes et tendres avec la prostituée. Les hommes recherchent désormais « une apparence de séduction, un simulacre de sentiment, voire d'attachement »[275]. Cet intérêt nouveau pour le plaisir s'accompagne d'une plus grande liberté concernant les pratiques sexuelles. Cela est dû à la fois au recul de la pratique religieuse, du conservatisme et à la diffusion du divorce[276].

---

[272] Cité par Georges Fonsegrive, *Art et pornographie, Op. cit.* p. 8.
[273] *Dennis* Kelly, *Art/porn: a history of seeing and touching, Op. cit*. p. 9
[274] Concernant les frustrations qui peuvent exister au sein du couple à cette période, voir Alain Corbin, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXème siècle, Op. cit*. p. 287 – 291.
[275] *Ibid*. p. 296.
[276] *Idem*. p. 312.

Dans ce contexte d'évolution des plaisirs, la loi du 29 juillet 1881 qui garantit la liberté de la presse introduit une rupture. Elle « suspend notamment l'autorisation préalable, fer de lance de la censure, qui soumettait texte ou image à un contrôle avant publication » explique Stevens Rayant[277]. Ainsi les images que certains jugent obscènes se diffusent dans la rue et les boulevards. L'accès à des documents pornographiques s'en trouve facilité. Comme l'écrit André Rouillé : « l'obscénité se situe dans l'accès facile à l'objet interdit »[278]. La pornographie, qui jusque-là était l'apanage d'une élite est désormais à la disposition du peuple. Or, ce dernier, qui ne dispose pas selon cette élite, de la culture nécessaire pour apprécier des œuvres érotiques, ne peut-être qu'incité à la débauche à la vue de telles images. La diffusion du nu via la photographie représente donc un danger pour un public non-averti[279]. Parallèlement à ce phénomène, les prostituées sortent des maisons closes pour occuper les trottoirs de la capitale[280]. De plus en plus, elles sont mises en lumière et s'exhibent aux yeux des passants.

Cependant, si la loi de 1881 autorise une plus grande liberté dans la diffusion d'images considérées comme pornographiques ou licencieuses, la censure reste très stricte. L'année 1880 est surnommée « l'année pornographique »[281]. Il s'opère alors une prise de conscience. Ce phénomène de diffusion de la pornographie et de libération des mœurs est de plus en plus perçu comme une menace pour la société. Des actions se multiplient en France pour tenter d'endiguer ces pratiques qualifiées d'obscènes. Elles prennent des formes variées, allant de dénonciations de simples citoyens à l'organisation de congrès, de sociétés ou de ligues. Toutes se donnent comme objectif de préserver la morale et les bonnes mœurs. En 1894 est créée la Société contre la licence des rues. De même, la Société française de Prophylaxie, qui œuvre contre la diffusion des maladies sexuellement transmissibles, mène en parallèle une campagne de dissuasion contre la sexualité juvénile[282]. Les deux phénomènes, la diffusion de la pornographie et l'essor de la prostitution, sont indissociablement liés dans les consciences

[277] Stevens Rayant, « La censure du dessin de presse pour obscénité. 29 juillet 1881 – 8 juillet 1891 » dans Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat, Actes de la journée d'étude *Actualités de la recherche au XIXème siècle*, Université Paris 1, master 1, années 2012 – 2013, Paris. p. 2. URL : http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/6-Rayant-Censure.pdf

[278] André Rouillé, Bernard Marbot, *Le corps et son image : photographies du XIXème siècle*, Paris, Contrejour, 1986, p. 81.

[279] Laurence Brogniez, « 'Ce rien honteux et si puissant » ou le sexe introuvable de Vénus », dans *Félicien Rops - Auguste Rodin, les embrasements humains*, sous la direction de Véronique Carpiaux, *Op. cit*. p. 122.

[280] Alain Corbin, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXème siècle, Op. cit*. p. 303.

[281] Philippe Robert-Jones, *De Daumier à Lautrec. Essai sur la caricature entre 1860 et 1900,* Paris, Les Beaux-arts, 1960, p. 40

[282] Alain Corbin, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXème siècle, Op. cit*. p. 391.

de l'époque, tous deux étant perçus comme des pratiques obscènes. La signification de l'obscénité est, à l'époque, floue. Aucune définition juridique précise ne vient en expliciter le sens[283], comme si le terme était en soi suffisamment éloquent. Huysmans, se moquant de cette morale prompte à déceler l'obscénité partout, écrit malicieusement : « il n'y a de réellement obscène que les gens chastes. Tout le monde sait, en effet, que la continence engendre des pensées libertines affreuses […] »[284].

La prostitution n'est tolérée en France qu'étroitement contrôlée. Bien-sûr cette entreprise est difficile à mener à bien puisque de nombreuses prostituées exercent illégalement, c'est-à-dire sans être inscrites sur les listes de la police. La prostituée fascine et inquiète l'opinion publique. Les récits sur la syphilis se multiplient, décrivant complaisamment les effets de l'infection sur les malades. De tels écrits contribuent à renforcer l'anxiété qu'inspire cette figure aux honnêtes gens. « La menace biologique s'identifie une nouvelle fois à la menace sociale » analyse Alain Corbin[285]. En effet, la prostituée est perçue comme une marginale qui refuse de s'insérer dans l'ordre social. Ainsi la prostitution, si elle n'est pas encadrée par l'Etat, apparait comme un danger pour l'ordre bourgeois, tout comme la pornographie.

En 1905 se tient à Bordeaux le premier congrès national contre la pornographie. Parmi les différents intervenants se trouve le pasteur M. L. Comte, personnage que nous avons déjà évoqué plus haut. Il est chargé d'établir un *Inventaire de la pornographie*. Bien qu'il répugne à descendre dans « ces abîmes de boue », il s'y attèle dans l'espoir de conserver : « l'espèce et l'avenir de la démocratie »[286]. Une telle emphase est révélatrice de l'importance que la question de la pornographie revêt aux yeux de ces personnes. Cette confusion entre prostitution et pornographie est d'autant plus facile que le terme de pornographie s'applique à toutes sortes de pratiques, et désigne aussi bien, selon certains auteurs, les images obscènes que les music-halls ou les cafés concerts[287].

En outre, les mêmes acteurs politiques qui s'engagent contre la prostitution s'engagent contre la pornographie à l'exemple du sénateur Béranger, par ailleurs président de la Société contre la licence des rues. Ce dernier, dans la loi du 6 août 1882, re-correctionnalise le délit

[283]Stevens Rayant, « La censure du dessin de presse pour obscénité. 29 juillet 1881 – 8 juillet 1891 », *Op. cit. p.* 9. URL : http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/6-Rayant-Censure.pdf
[284] Huysmans, *Ecrits sur l'art*, *Op. cit*, p. 289.
[285] Alain Corbin, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXème siècle*, *Op. cit*. p. 364
[286] M.L. Comte, « Inventaire de la pornographie », 1er congrès national contre la pornographie, *Op. cit*. p. 27.
[287] Action populaire, *Pornographie et alcoolisme : plaies sociales*, Reims, A. Noël, 1911, p.4.

d'outrage aux bonnes mœurs[288] dont l'objectif est de débarrasser les rues de toutes ces productions jugées obscènes. Cet engagement farouche vaudra au sénateur le surnom moqueur de « Père la Pudeur ».

Ainsi, la censure à l'égard des images considérées comme obscènes se maintient et se précise dans la décennie de 1880. Plusieurs journaux sont condamnés. La représentation graphique de la prostituée est peu tolérée. Sarah Sik évoque un scandale qui agite en 1888 le monde de la presse[289] , révélateur de la répression contre ces images. Le *Courrier français* est un hebdomadaire qui parait entre 1884 et 1913 avec comme directeur Jules Roques. Ce journal satirique publie également des poèmes et des œuvres graphiques. Le dessin n'a pas pour fonction d'illustrer un texte mais existe pour lui-même. Le 24 juin, l'artiste Jules Legrand publie dans le journal un dessin intitulé *Prostitution* (*fig. 112*). L'œuvre montre l'intérieur d'une chambre. Une jeune femme nue, l'air épuisée, est assise sur un lit, prisonnière entre les jambes d'une grande figure féminine cadavérique, représentée toute en noir, ce qui accuse encore le contraste avec le corps blanc de la prostituée. La créature prend de sa main le bras gauche de la jeune femme comme pour l'agiter. Le thème et la représentation sont jugés honteux par la censure et le *Courrier français* est condamné à une amende de 4000 francs, interdit de publication durant une année et Legrand est emprisonné. L'année suivante, Jules Roques publie à nouveau exactement la même image, à la différence que la scène est désormais vue de dos, afin de prévenir toute censure. Comme Carabin le fait dans sa lettre *Une Pornographie !* Roque et Legrand dénoncent l'hypocrisie de la morale bourgeoise. La polémique est révélatrice du statut que l'on accorde à tels dessins ou images. La censure refuse de considérer ces créations comme des œuvres ayant une quelconque valeur artistique. Ce parti pris est sous-tendu par une conception élitiste de l'art puisque l'on suppose que, même s'il existe une dimension artistique dans, par exemple un dessin, le public à qui il s'adresse, c'est-à-dire la population, ne dispose pas d'une culture suffisante pour la percevoir et la comprendre[290]. Des artistes comme Forain dénonceront dans des dessins cette conception de l'art.

[288] Stevens Rayant, « La censure du dessin de presse pour obscénité. 29 juillet 1881 – 8 juillet 1891 ». *Op. cit.* p. 4. URL : http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/6-Rayant-Censure.pdf
[289] Sarah Sik, *Satire and Sadism: François-Rupert Carabin and the Symbolist Treatment of Female Form in fin-de-siècle France*, p. 173 - 174.
[290] Stevens Rayant, « La censure du dessin de presse pour obscénité. 29 juillet 1881 – 8 juillet 1891 », *Op. cit.* p. 11. URL : http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/6-Rayant-Censure.pdf

La pornographie et la prostitution sont donc des thèmes fortement polémiques. Les dessinateurs d'œuvres jugées obscènes affirment et défendent la dimension artistique de leurs productions et parallèlement les artistes et peintres qui exposent s'inspirent de ces mêmes motifs pour leurs toiles. Nombreux sont les artistes à traiter de la prostitution, à l'exemple d'Edgar Degas, Emile Bernard et bien-sûr Henri de Toulouse-Lautrec. Montrer au public de telles œuvres est à l'époque une gageure, car la censure peut frapper. Toulouse-Lautrec en fait les frais en 1892 lorsqu'une de ses œuvres est confisquée par la police[291]. Ces artistes abordent ce thème différemment. Néanmoins, ils ont en commun de « dire que c'est ainsi qu'est le monde » et que « c'est de cela que les hommes ont besoin »[292], comme l'écrit Richard Thompson à propos des œuvres de Toulouse-Lautrec. En cela, ils participent d'un dévoilement en donnant à voir ce qui est toléré, mais habituellement dissimulé aux regards.

Emmanuel Pernoud analyse la reprise du thème de la prostitution dans les arts à cette époque comme « une confusion préméditée des genres, qui voit l'argot plastique s'infiltrer dans la peinture pour la corrompre et la réveiller »[293]. Le thème de la prostituée remonte ainsi des genres mineurs, le dessin de presse, vers les genres majeurs, la peinture. On imagine aisément que Carabin, qui lutte durant toute sa carrière pour abolir la hiérarchie entre les genres, est sensible au bouleversement que la figure de la prostituée introduit en art. Il s'intéresse lui aussi à la vie des prostituées. Dès 1882, il sculpte des statuettes en cire qui s'inspirent de la vie nocturne de la Butte[294]. Il réalise ainsi entre 1892 et 1895 une statuette en cire jaune et verte qui représente *La Sainte Prostitution* (*fig. 113*) qui repose sur un socle en bois. L'allégorie émerge d'une fleur, un symbole courant du sexe féminin, et se tient debout. Elle ne porte que des jarretelles vertes. Elle soulève derrière sa tête une plaque ronde qui figure ironiquement une auréole. La dimension satyrique de cette œuvre est évidente. Carabin prend plaisir à faire de la prostituée une sainte.

Toutefois, l'artiste éprouve une véritable compassion à l'égard des prostituées, qu'il fréquente sans doute. Il sculpte à la même époque une autre petite statuette qui s'intitule *Femme de maison* (*fig. 114*). Dans cette œuvre, l'artiste porte un regard différent sur la prostitution. La jeune fille se tient droite. D'une main, elle relève sa chemise tandis que

[291] *Toulouse-Lautrec and Montmartre*, sous la direction de Richard Thomson, Washington, National Gallery of Art, 20 mars – 12 juin 2005, The Art Institute of Chicago, 16 juillet – 10 octobre 2005, National Gallery of Art, Washington D.C, 2005, p. 209.
[292] « In the final account, Lautrec's representation of the world of prostitution evince a real sympathy for the women, but they are dominated by a matter-of-factness common on the period ; they say that this is how the world is, that what men need ». *Ibid*. p. 209.
[293] Emmanuel Pernoud, *Le bordel en peinture : l'art contre le goût*, Paris, A. Biro, 2001, p. 12.
[294] *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. cit*. p. 83.

l'autre vient se placer devant son sexe. La bretelle de son vêtement a glissé de son épaule, dévoilant ainsi son sein gauche. Elle porte, remontés au-dessus du genou des bas. Cela confirme qu'il s'agit bien d'une prostituée. L'œuvre se concentre ainsi sur un détail intime de la vie des prostituées, la visite médicale. Cette visite est à l'époque le principal instrument qui permet de contrôler l'hygiène des prostituées. Le contrôle sanitaire hebdomadaire est effectué par un médecin adjoint au service des mœurs. Il dispose pour s'aider de divers instruments, comme le spéculum et autres pinces. Les prostituées se prêtent avec dégoût à cet examen qui est souvent considéré par beaucoup comme un véritable viol[295]. Si une des filles est déclarée malade, elle est envoyée à l'infirmerie de la prison de Saint-Lazare. Le thème qui aurait pu être l'occasion de réaliser une œuvre, sinon pornographique, du moins grivoise, est abordé ici avec une grande pudeur et relativise la misogynie de l'artiste. Le choix de ce sujet est rare et indique que Carabin porte un regard plein de compassion sur la situation des filles de joie. Un tel regard évoque celui de Toulouse-Lautrec, qui manifeste dans plusieurs toiles sa sympathie à l'égard de cette population.

Nous pouvons certainement voir dans cet intérêt que Carabin porte au thème de la prostituée une expression de ses passions personnelles en même temps qu'une volonté de tourner en dérision la morale trop stricte de la Troisième République. L'érotisme est une composante essentielle de l'œuvre photographique de Carabin. Comment, dès-lors, aborde-t-il le thème de la prostitution à travers la photographie ? La façon dont Carabin traite ce thème permet également de mieux cerner la manière dont il appréhende le médium.

3.1.3) Signalétique prostitutionnelle

Dès les débuts de la photographie, les ateliers des photographes professionnels sont comparés à un théâtre. Nous y trouvons effectivement de nombreux décors et accessoires caractéristiques, comme des rideaux ou une colonne brisée. D'autres éléments, tels des livres ou des bouquets, servent à indiquer la position sociale du modèle[296]. Comme nous l'avons vu précédemment, Carabin prête peu d'attention à l'environnement dans lequel posent ses modèles. En outre, il emploie un nombre limité d'accessoires. Il ne place pas de miroirs, que

[295] Concernant le déroulement de ces contrôle voir Alain Corbin, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXème siècle*, *Op. cit*. p. 134 – 142.
[296] Patrice Boussel, *Erotisme et galanterie au XIXème siècle*, Paris, Berger-Levrault, Collecion « l'univers de la photographie », 1979, p. 55.

de nombreux photographes aiment alors utiliser puisqu'ils permettent de montrer au spectateur le modèle à la fois de face et de profil. De même, n'apparaissent ni fleurs, ni drapés, ni aliments susceptibles d'évoquer le plaisir des sens. Nous trouvons toutefois dans les photographies de Carabin plusieurs accessoires qui ont pour fonction d'accentuer l'érotisme de la mise en scène. Cela correspond, dans l'œuvre photographique de l'artiste, à une nouvelle manière d'aborder le médium. Plusieurs photographies de Carabin, loin d'être de simples documents, sont le résultat d'une écriture photographique. L'artiste n'enregistre plus de manière objective le modèle qui se trouve devant l'appareil, mais il l'inscrit dans un réseau de signe, il le construit. Il n'est pas certain que les modèles de Carabin soient des prostituées, même si cela semble le plus probable, mais quoi qu'il en soi, il élabore une véritable signalétique prostitutionnelle[297] qui correspond pour beaucoup à l'image que l'époque se fait de la prostituée.

Différents éléments concourent, dans les photographies, à cette mise en scène. Le divan même sur lequel posent les modèles peut en en soi être vu comme un accessoire érotique. Emile Bayard, toujours prompt à indiquer les éléments susceptibles d'enflammer les sens, écrit à ce sujet dans *L'Académie en plein air* : « Dans l'intérieur, une armoire, un canapé, un lit, etc. surexcitent l'imagination érotique en rappelant à l'amour […] »[298]. En outre, sur certaines épreuves de Carabin nous voyons encore, posés négligemment sur la barre de danse, un jupon ou un vêtement qui rappellent au spectateur que le modèle vient de se dévêtir. Tous ces éléments, qui nuisent selon Bayard, à la contemplation purement esthétique du nu, ont pour effet d'inscrire la photographie dans le moment précis de la prise de vue.

Carabin ne se contente pas de photographier ses modèles sur le divan pour « surexciter l'imagination érotique ». Dans une dizaine de photographies, l'artiste met en scène des modèles allongés par terre ou sur le divan, contre une peau de lion, la tête de l'animal étant complète. C'est là l'un des éléments de décor les plus surprenants que nous puissions trouver dans le fonds. Un tel élément n'a d'autre fonction que de souligner le caractère charnel des modèles. Une photographie est à ce sujet, particulièrement éloquente (*fig. 115*). Le modèle est allongé par terre de face, prenant appui sur son bras gauche. La jeune femme porte un collier, un bracelet et est coiffée d'un bonnet. Elle se détache sur un fond neutre et fixe le spectateur, tandis que sa main droite ramenée en avant vient sensuellement caresser la tête du lion.

[297] Nous empruntons cette expression à Emmanuel Pernoud, *Le bordel en peinture : l'art contre le goût*, *Op. cit*, p. 22.
[298] Emile Bayard, *L'Académie en plein air*, *Op. cit.* p. 21.

Comme l'observe Freud, la fourrure est un symbole sexuel récurrent qui « doit sans doute son rôle de fétiche à son association aux poils du *Mons Veneris* »[299]. L'association de femmes sulfureuses avec des fourrures de toutes sortes est un véritable *topos* de l'imagerie érotique de l'époque, puisqu'elle permet de souligner la bestialité du sexe féminin. Jean Reutlinger, célèbre photographe parisien, réalise ainsi en 1910 un portrait de l'actrice Colette couchée sur une peau de lion, en train de placer ses mains dans la gueule de la bête (*fig. 116*). Ce *topos* est également récurrent dans la littérature de la fin du XIXème siècle. Zola, dans *Nana* décrit le personnage éponyme « assise à terre, sur ses peaux d'ours »[300]. Pensons également à la célèbre pièce de Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure* publiée en 1870.

Dans une autre photographie, Carabin semble établir un rapprochement entre la peau de bête et les cheveux détachés du modèle (*fig. 117*). Certes, la chevelure n'est pas un accessoire à proprement parler puisqu'elle n'est pas un élément extérieur que le photographe ajoute ou retire à sa guise. Elle peut néanmoins être mise en valeur jusqu'à devenir un véritable élément de séduction. La chevelure est à cette époque un objet de fantasme au potentiel érotique puissant. Charles Baudelaire lui dédie un poème célèbre des *Fleurs du mal*. Guy de Maupassant raconte dans une nouvelle l'histoire d'un homme tombé éperdument amoureux d'une chevelure de femme dissimulée dans un meuble jusqu'à sombrer dans la folie[301]. Les cheveux défaits, à une époque où les femmes respectant les convenances ne sortent pas sans chapeau, sont le signe d'une vie de débauche. L'expression « fille en cheveux » désigne ainsi les femmes de mauvaise vie. L'épreuve de Carabin donne à voir une jeune femme svelte, allongée sur le ventre, la tête et les bras appuyés sur la tête du lion. Elle tourne sa tête vers l'objectif. Le photographe prend soin de surélever la tête du lion à l'aide d'un élément rectangulaire. Cela a pour effet de rehausser le buste du modèle, dont la poitrine s'enfouit dans le pelage, et de mettre en valeur ses courbes ainsi que sa chevelure qui descend en cascade jusqu'au creux de ses reins. Chevelure et fourrure se mêlent dans cette épreuve et lui confèrent son caractère sensuel.

Les (sous-)vêtements que portent les modèles sur les photographies sont soigneusement choisis par Carabin. Les modèles, dans les épreuves qui évoquent les études de nus académiques, posent toujours nu, sans aucun accessoires. Les vêtements occupent une place primordiale dans la mise en scène érotique. « Le vêtement est construction », déclare

[299] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *Op. cit.* p.65.
[300] Emile Zola, *Nana*, *Op. cit*. p. 356.
[301] Guy de Maupassant, « La chevelure », dans *La dimension fantastique. Treize nouvelles de E.T.A. Hoffmann à Claude Seignolle*, une anthologie proposée par Barbara Sadou, Paris, EJL, 1998, p. 113 – 119.

Emmanuel Pernoud[302], c'est-à-dire qu'il permet d'insister sur un aspect ou un autre du modèle, d'en faire saillir les caractéristiques, de marquer sa singularité ou au contraire de l'insérer dans un type. Alain Corbin, citant le docteur Louis Reuss décrit la tenue que revêtent les filles de maison pour séduire les clients : des « bas de soie blancs, roses, ou noirs, brodés et ajourés, des souliers très découverts et à talons très élevés, et un peignoir ou une chemise de dentelles ou de gaze noires ou blanches, très transparents ». Cette tenue étant encore complétée par des bracelets, des bagues et des colliers[303]. La plupart de ces vêtements et accessoires sont présents dans les photographies de Carabin, bien qu'il habille rarement ses modèles d'une lingerie affriolante. Une seule épreuve dans le fonds montre une jeune femme vêtue d'une chemise noire transparente qui laisse deviner ses seins et son sexe (*fig. 118*).

Les vêtements les plus courants dans les photographies de Carabin sont les bas. Dans l'œuvre de l'artiste, ils sont indissociablement liés à la prostitution puisque dans sa statuette *La Sainte Prostitution*, que nous avons évoqué plus haut, il prend soin de représenter les jarretelles avec de la cire verte. Plusieurs modèles sont ainsi vêtus, à l'image de cette *Femme nue couchée de face, sur le côté droit* (*fig. 119*). Allongée sur le lit, sa tête reposant dans sa main, la femme lance un regard en direction du spectateur. Nous distinguons à l'arrière-plan, accrochés au lit clos breton, les vêtements du modèle. La jeune femme porte des bas noirs, ornés d'un ruban au niveau du genou ainsi que des chaussures et un collier discret. Cette attention portée aux jambes est courante à la fin du XIXème siècle. De nombreuses photographies érotiques et pornographiques représentent les femmes gardant leurs bas et leurs chaussures. Au même moment, en 1905, Sigmund Freud développe dans son livre *Trois essais sur la théorie sexuelle*, la notion de fétichisme sexuel. Il écrit : « Le substitut de l'objet sexuel est une partie du corps qui convient en général très mal à des buts sexuels (pieds, chevelure) ou bien un objet inanimé […] »[304]. Si les photographies de Carabin n'atteignent pas une dimension que Freud qualifie de pathologique – jamais en effet il ne se concentre exclusivement sur cette partie du corps – les bas et les chaussures à talons accentuent indéniablement la dimension érotique de celles-ci.

Quelques autres accessoires, que l'on retrouve plus rarement sur les clichés de Carabin évoquent également le monde des plaisirs. Dans une seule photographie il met en scène une jeune fille qui tient de la main gauche un instrument de musique, ressemblant fort à un luth ainsi qu'un autre objet dans la main droite qu'il est difficile d'identifier (*fig. 120*). Il est

[302] Emmanuel Pernoud, *Le bordel en peinture : l'art contre le goût, Op. cit*, p. 22.
[303] Alain Corbin, *Les filles de noce : misère sexuelle et prostitution au XIXème siècle, Op. cit.* p. 126.
[304] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle, Op. cit.* p. 62.

courant d'associer à l'époque des femmes nues et des instruments, la musique étant une évocation d'autres plaisirs sensuels, en l'occurrence l'ouïe. La cigarette est également un symbole du plaisir. Une photographie de groupe montre cinq femmes nues assises sur le divan et regardant l'objectif (*fig. 121*). Presque toutes sont en train de fumer. Nana encore prend plaisir à fumer après le repas des cigarettes roulées, qui agrémentent le café. La cigarette apparait alors comme le signe d'un affranchissement des conventions sociales. Les femmes « comme il faut », ne fument guère et ce sont d'abord les prostituées qui s'approprient la cigarette, en même temps que les classes prolétariennes[305].

Ce ne sont pas seulement les décors et les accessoires qui participent à l'élaboration de cette signalétique prostitutionnelle. Les prostituées, que l'époque voit comme débauchées et paresseuses, apparaissent bien en chair. Une telle morphologie correspond, comme nous l'avons vu, à de nombreux modèles qui viennent poser dans l'atelier de l'artiste. « Pour qu'il y ait prostitution, il faut que les relâchements s'additionnent, celui de la morphologie et celui de la posture » écrit Emmanuel Pernoud.[306] Une autre épreuve de Carabin montre à nouveau un groupe de quatre femmes assises sur le divan dans des attitudes variées (*fig. 122*). Toutes ont des formes amples et rondes que Carabin s'attache à souligner par un usage calculé de la lumière. Certaines esquissent un léger sourire à l'endroit du photographe. Les relations qu'entretiennent les quatre modèles semblent très familières. Le modèle à gauche de l'image s'allonge presque sur son amie. Toutes regardent l'objectif, ce qui contribue à accentuer la dimension érotique de cette photographie puisque le spectateur est pris directement à parti. Les regards lascifs de ces femmes sont forts de sous-entendus. Elles adoptent des attitudes décontractées et nonchalantes, qui évoquent celles de prostituées assises dans un cabaret, invitant un client à venir les rejoindre. Là encore Carabin prend le contrepied des conventions de l'époque. Emile Bayard écrit au sujet des expressions des modèles : « Point d'expression mutine, non plus, chez les modèles ; il ne faut point que leur physionomie ait un style d'époque, une inflexion momentanée »[307]. Quand certains photographes souhaitent capturer la Femme, c'est-à-dire son essence, intemporelle, Carabin, en mettant en scène ses fantasmes, élabore une iconographie de la prostitution qui reprend les codes de l'époque et participe à l'élaboration d'un véritable fétichisme de la Parisienne. Cette approche fait de la photographie

[305] Au sujet de la cigarette, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Didier Nourrisson, *Cigarette : histoire d'une allumeuse*, Paris, Payot, 2010, qui s'attacher à retracer l'anthropologie historique de la cigarette. La publicité et le cinéma démocratiseront cette pratique dans les années 1920 et le fait de fumer sera de moins en moins perçu comme une inconvenance.
[306] Emmanuel Pernoud, *Le bordel en peinture : l'art contre le goût*, *Op. cit*, p. 22.
[307] Emile Bayard, *L'académie en plein air, Op. cit.* p. 102 – 105.

un outil d'écriture. Ainsi Carabin, dans ces images, se fait pornographe, au sens antique du terme, c'est-à-dire celui qui écrit sur la prostitution.

Le relâchement n'est pas l'unique signe de la prostitution ou de l'obscénité. Le *Dictionnaire des Beaux-arts*, publié en 1858, recommande de ne pas imposer au modèle des poses outrées[308]. La simplicité des poses sera conseillée aux artistes jusqu'au début du XXème siècle. Carabin au contraire – en dehors même de ses photographies consacrées à la danse que nous aborderons dans la dernière partie de ce travail − aime faire poser ses modèles dans des attitudes inhabituelles et non-naturelles. Un négatif en particulier montre un modèle vêtu de bas noirs en train de réaliser une figure de gymnastique : le pont, qui consiste en un renversement vers l'arrière, tout en tournant la tête vers le photographe (*fig. 123*). Une telle pose peut facilement être perçue comme obscène. Pourtant, cette photographie échappe au statut d'œuvre pornographique. Dans les années 1930, un photographe anonyme connu de nos jours sous le nom de Monsieur X, réalise des photographies de prostituées et se concentre sur leurs sexes[309]. Dans une de ses photographies (*fig. 124*), le modèle adopte la même position que dans le cliché de Carabin. Seul l'angle de vue diffère. Monsieur X photographie la jeune femme de face trois/quarts, ce qui permet au spectateur d'avoir une vue imprenable sur son intimité. Carabin photographie quant à lui son modèle de profil. L'expression de la ligne du corps prévaut ici, et non pas la représentation du sexe féminin. Une autre photographie du même type montre une femme faisant la chandelle (*fig. 125*). La tête et les épaules reposent sur le divan tandis qu'elle soulève ses jambes. Pour maintenir cette position elle place ses deux mains au niveau de ses hanches. Ses seins lourds tombent en arrière au niveau de son visage. Les bracelets qu'elle porte aux poignets et aux chevilles renforcent encore la dimension érotique de l'œuvre. Les poses de ces photographies, peu conformes à la tradition académique permettent à Carabin de se concentrer sur les courbes des modèles et d'en accentuer ainsi la sensualité.

D'autres photographies mettent en scène l'abandon du modèle. Une épreuve donne à voir une jeune femme allongée sur le divan (*fig. 126*). Elle croise ses bras derrière la tête ce qui dévoile ses aisselles. Sa jambe gauche est relevée, laissant son sexe visible. Le modèle ne regarde pas l'objectif, mais semble perdu dans une rêverie que le photographe serait parvenu à

[308] Cité dans Michèle Haddad, *La divine et l'impure : le nu au XIXème siècle, Op. cit*. p. 18.
[309] A ce sujet, voir l'ouvrage d'Alexandre Dupouy, *Collection privée de Monsieur X, l'œuvre interdite d'un photographe des années 1930*, Paris, Astarte, Collection : « Les Archives d'Eros », 2006.

photographier. Toutefois de telles images sont rares dans le fonds. Carabin n'introduit pas dans ses photographies une « rhétorique de l'écart », pour reprendre l'expression employée par André Rouillé[310]. Cette rhétorique de l'écart repose dans de nombreuses photographies de l'époque, sur une vue éloignée, l'évocation d'une alcôve et l'abandon, simulé, du modèle. Sauf quelques rares exceptions, jamais le spectateur n'a le sentiment d'assister à une scène intime. Les modèles, parce qu'ils regardent directement l'objectif, semblent solliciter au contraire le spectateur. Ils jouent ainsi un rôle actif dans leur mise en œuvre comme objet sexuel[311] et abolissent la distance entre eux et celui qui regarde l'épreuve.

Quelle pouvait-être la fonction de telles photographies ? La plupart de ces photographies sont caractérisées par un érotisme trouble et il est difficile d'en établir le statut avec certitude. S'agit-il de photographie érotiques ou d'études académiques ? Une photographie en particulier brouille cette frontière (*fig. 127*). Elle représente une jeune femme couchée sur le côté droit. Elle appuie sa tête sur sa main droite tandis que son autre bras gauche disparait dans son dos. Le corps du modèle se détache sur un fonds sombre. Cette impression est encore renforcée par les bas noirs dont elle est uniquement vêtue. Une telle pose met en valeurs les courbes du modèle. Seule une moitié de son visage est éclairée, l'autre est plongée dans l'obscurité. Nous pouvons toutefois nous rendre compte qu'elle regarde l'objectif. Carabin réalise ici l'une de ses plus belles photographies, caractérisées par un clair-obscur d'une grande subtilité. Les hanches et la poitrine de la jeune femme sont modelées par la lumière. Carabin semble s'être concentré ici sur le rendu plastique de ce corps. Cette œuvre n'a pas de lien direct avec son œuvre sculpté et semble trouver sa raison d'être en elle-même. Comment choisissons-nous de regarder une telle image ? Cette photographie s'inscrit bien sûr dans la longue tradition des nus allongés. Toutefois, le regard que le modèle nous adresse ainsi que les bas noirs perturbent la perception de l'image. Carabin mêle différentes références pour interroger le regard. La prostitution apparait comme le thème de telles images. Le modèle devient sujet et le document œuvre.

[310] André Rouillé, Bernard Marbot, *Le corps et son image : photographies du XIXème siècle*, *Op. cit*. p. 49.
[311] *Ibid*. p. 80.

3.2) Les frontières dépassées

Une véritable passion du mouvement[312] traverse tout le XIXème siècle et suscite une effervescence intellectuelle dans les domaines artistiques, scientifiques et philosophiques. En art, le mouvement est au cœur de nombreuses polémiques. Cette attention portée au mouvement va croissant. Le XIXème siècle, qui voit les distances se réduire grâce à la vapeur et aux chemins de fer tandis que l'électricité se diffuse, est le siècle de l'accélération et de la vitesse. Le mouvement est une des préoccupations majeures des scientifiques. G. Guéroult écrit ainsi en 1881 : « Depuis le commencement du siècle, la science a réussi à imprimer une unité grandiose à l'explication des différents phénomènes physiques. Elle les ramène tous à des formes diverses d'un phénomène plus général qui est le mouvement »[313].

3.2.1) La passion du mouvement

L'apparition de la photographie instantanée, qui offre aux scientifiques des possibilités nouvelles, traduit également cet engouement pour le mouvement. Il faut attendre près de quarante ans après l'invention du médium pour que celui-ci soit capable de saisir les moments les plus fugitifs, et de capter ainsi le mouvement. Plusieurs scientifiques, passionnés par la locomotion humaine et animale, travaillent à la même époque sur des techniques photographiques permettant d'enregistrer le mouvement : Etienne-Jules Marey et Albert Londe en France, Ottomar Anschütz en Allemagne et Eadweard Muybridge aux Etats-Unis. Ce dernier est un des précurseurs, en 1878, de la chronophotographie. Etienne-Jules Marey affirme quelques années plus tôt qu'à un moment de la course, les pattes d'un cheval lancé au galop ne touchent pas le sol. S'en suit une polémique et le milliardaire Stanford demande à Muybridge de trancher la question. Ce dernier aligne alors sur une piste douze appareils photographiques qui se déclenchent au passage d'un cheval. Cette technique lui permet de photographier et de décomposer les mouvements de l'animal, prouvant qu'en effet l'assertion de Marey est fondée. Muybridge poursuit ses recherches et élabore le zoopraxiscope en 1879, un appareil de projection à rotation qui crée l'illusion du mouvement. En 1887, son ouvrage *Animal Locomotion*, sur lequel nous reviendrons, est publié en onze volumes, composés de

[312] L'expression renvoie au titre de l'exposition *La passion du mouvement au XIXe siècle : hommage à E. J. Marey*, sous la direction de Cécile Dupeux et Marion Leuba, Chapelle de l'Oratoire, Beaune, 1er juin-1er septembre 1991, Musée Marey, Beaune, 1991.
[313] *Idem*. p. 11.

milliers de photographies prises entre 1872 et 1885. En France en 1882 Etienne-Jules Marey met au point le fusil chronophotographique. Une caméra portative permet de fixer sur une même épreuve douze vues en une seconde. Marey continue ses études en élaborant le chronophotographe géométrique partiel en 1883 qui lui permet de photographier ses modèles habillés de vêtements noirs, sur lesquels il a préalablement placé des bandes blanches. Celles-ci servent de repères lumineux sur la plaque. Le corps disparait pour ne laisser visible que des images focalisées uniquement sur le mouvement, presque abstraites. De telles épreuves annoncent déjà la toile de Marcel Duchamp *Nu descendant l'escalier*, peint en 1912 ainsi que les expériences picturales des peintres futuristes au début du XXème siècle.

Ces nouvelles techniques photographiques permettent aux scientifiques de décomposer les mouvements successifs d'un sujet. De nombreux phénomènes, invisibles à l'œil nu car trop rapides, peuvent désormais être observés grâce à la photographie[314]. L'instantanéité permet donc d'obtenir des images inédites et concourt à modifier la perception, à la fois du monde environnant et du corps humain. Cette avancée technique va fonder « une nouvelle acceptation du vrai » explique André Rouillé[315]. Les frontières entre l'art et la science, déjà poreuses à l'époque, s'estompent encore. Comme le déclare Marey : « La Science et l'Art se confondent dans la recherche du vrai »[316].

La manière d'envisager le corps humain s'en trouve considérablement modifiée. Jusqu'à cette époque, le corps est encore perçu comme un assemblage de différents éléments. Les progrès réalisés en biologie favorisent aussi l'émergence d'une nouvelle conception du corps. La publication de *De l'origine des espèces* en 1859 par Darwin marque une rupture essentielle. Les travaux de Darwin démontrent que tout organisme évolue dans le temps. De la même manière, le philosophe Henri Bergson réfléchit sur l'évolution. Ses réflexions sur le mouvement et la durée s'inscrivent de plain-pied dans ce contexte, puisqu'il affirme que c'est le mouvement qui crée l'être et non l'inverse. Dans son livre *L'Evolution créatrice*, publié en 1907, il postule l'existence d'un élan vital. Le réel est mouvement et fruit d'une création continue.

[314] A ce sujet, voir Michel Frizot, « Vitesse de la photographie. Le mouvement et la durée », *Nouvelle histoire de la photographie* sous la direction de Michel Frizot, Paris, Bordas / Adam Biro, 1994, p. 243 – 257.
[315] André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain*, *Op. cit*, p. 111.
[316] Cité dans *La passion du mouvement au XIXe siècle : hommage à E. J. Marey*, sous la direction de Cécile Dupeux et Marion Leuba, *Op. cit*, p. 24.

Ces découvertes ont d'importantes répercussions sur la création artistique. Entre 1873 et 1903, Mathias Duval enseigne l'anatomie artistique à l'Ecole des Beaux-arts. La dissection, méthode traditionnelle d'enseignement de cette matière, occupe une place importante dans ses cours. L'Ecole bénéficie d'un partenariat avec la faculté de Médecine qui lui assure la livraison de « six cadavres par an pendant le semestre d'hiver »[317]. Toutefois, Duval s'ouvre aussi à de nouvelles formes d'enseignement, fondées sur l'étude du modèle vivant et l'utilisation de la photographie. Il s'appuie notamment sur les épreuves réalisées par Duchenne de Boulogne. Cette collaboration entre Duval et Duchenne de Boulogne atteste que le renouvellement de l'enseignement de l'anatomie se fait en lien avec les nouvelles théories de l'évolution. En effet, Darwin, qui publie en 1872 *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, vante les travaux de Duchenne de Boulogne.

La photographie occupe toutefois une place secondaire dans l'enseignement de Duval[318]. Cela s'explique par le caractère ambigu des études de nus qui, en photographie, sont facilement assimilées à des images obscènes. Une anecdote est, à ce sujet, révélatrice. Une femme, Mme Languey, dépose une plainte après que ses deux filles, posant comme modèles dans les ateliers de l'Ecole, aient été photographiées[319]. L'utilisation des photographies de nus à l'Ecole des Beaux-arts est, jusqu'à la fin du XIXème siècle, chose délicate. De la même manière, Thomas Eakins est chassé de la Pennsylvania Academy de Philadelphie pour avoir voulu y introduire l'étude du nu d'après nature[320]. En France, il faut attendre l'arrivée de Paul Richer, remplaçant de Mathias Duval à l'enseignement de l'anatomie artistique en 1903 pour que l'usage de la photographie de nu se diffuse largement, jusqu'à presque remplacer la dissection. Richer collabore étroitement avec Albert Londe, directeur du service photographique de l'hôpital de la Salpêtrière. Progressivement, à l'étude du corps mort succède l'étude du corps vivant, évoluant dans son environnement. Il s'opère donc un passage « du modèle statique au modèle en mouvement »[321]. Ces nouvelles représentations du corps par la photographie rompent avec les poses qu'adoptaient traditionnellement les modèles. Richer publie en 1895 *La physiologie artistique du corps en mouvement*, qui atteste de sa

[317] Catherine Mathon, « Le corps modélisé », dans *L'art du nu au XIXème siècle : le photographe et son modèle,* sous la direction de Sylvie Aubenas, *Op. cit. p.* 155
[318] *Ibid.* p. 155.
[319] *Idem*. p. 155.
[320] Stefano Zuffi, *Art et érotisme*, 1er éd. Milan, Electa, 2001, trad. de l'italien par Jacques Bonnet, Paris, Hazan, Collection « Guide des arts », 2010P. 123
[321] Philippe Comar, « Une leçon d'anatomie à l'Ecole des Beaux-arts », dans *Figures du corps : une leçon d'anatomie à l'Ecole des Beaux-arts*, sous la direction de Philippe Comar, *Op. cit.* p. 52.

volonté de fonder une « science du nu »[322]. Il souhaite fonder ainsi une nouvelle norme esthétique sur des critères scientifiques. Il conseille à ses élèves d'éviter les modèles professionnels et de se rendre dans les foires ou les réunions, là où il est aisé d'étudier les mouvements les plus variés voire les plus violents[323]. Le corps, perçu à travers l'objectif du photographe, est plus que jamais un vecteur de connaissance.

L'œuvre de Carabin s'inscrit dans ce contexte. Très tôt, il est fasciné par le corps humain, et en particulier féminin, en mouvement. L'anatomie est l'un de ses centres d'intérêts tout au long de sa vie. Encore jeune homme, il se rend le soir à la faculté de Médecine. Sa fille explique que : « Curieux de comprendre l'anatomie profonde des corps qu'il dessinait, il fréquentait surtout la dissection […] »[324]. Une fois nommé directeur de l'Ecole des Arts décoratifs de Strasbourg, Carabin réinstaure le cours d'anatomie qui avait été supprimé en 1919 pour des raisons financières[325]. En 1926, Paul Hecker succède à Gillet, au poste de professeur d'anatomie à l'Ecole, ce dernier étant affaibli par la maladie. Hecker est chef des travaux pratiques de la faculté de Médecine. Carabin prend donc soin de confier ce poste à un scientifique plutôt qu'à un artiste. Nous ignorons quelles poses adoptent les modèles lors de ces cours, mais l'enseignement est notamment orienté sur « la modification plastique des muscles par le mouvement »[326].

Cet intérêt pour le mouvement est perceptible dans les statuettes que Carabin réalise dans les dernières années du XIXème siècle et qui connaissent un accueil enthousiaste de la part de la critique. Dans un article qui parait en 1907 dans *L'Art Décoratif*, Gustave Coquiot écrit à leurs propos : « Danseuses de ballet et danseuses excentriques, il a tenu surtout, on peut le dire, à fixer vos mouvements alertes et bondissants, lents et caressants. Il a immortalisé dans le bronze et dans l'argent l'extraordinaire brebis que fut la danseuse Otéro ; il a aussi, ce qui était presque impossible, fixé tous les mouvements de la danse tourbillonnante et papillonnante de la Loïe Fuller »[327]. Le critique fait ici référence à six bronzes que Carabin

---

[322] Catherine Mathon, « Le corps modélisé », dans *L'art du nu au XIXème siècle : le photographe et son modèle,* sous la direction de Sylvie Aubenas, *Op. cit.* p. 156.
[323] *Ibid*. p. 160.
[324] Colette Merklen-Carabin, « Rupert Carabin » dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit*. p. 22.
[325] Concernant l'enseignement de l'anatomie à l'Ecole des Arts décoratifs de Strasbourg, nous nous appuyons sur la thèse de Nelly Koenig, *L'Ecole des Arts décoratifs de Strasbourg de 1919 à 1939 : entre méthodes allemandes et méthodes françaises*, *Op. cit*, p. 238.
[326] *Ibid*. p. 239.
[327] Gustave Coquiot, « Les figurines de Carabin », dans *L'Art Décoratif*, 1907, repris dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, *Op.cit*. p. 75

présente au Salon national des Beaux-arts de 1897 (*fig. 128*). Dans cette série, il s'attache à décomposer les mouvements de la célèbre danseuse américaine. Celle-ci connait alors un succès retentissant à Paris. Les foules se pressent pour assister à ses spectacles aux Folies Bergères. La Loïe Fuller devient l'égérie des nombreux artistes apparentés à l'Art nouveau et au symbolisme. François-Raoul Larche la représente en une statuette, Koloman Moser s'en inspire pour une aquarelle. Henri de Toulouse-Lautrec la représente également dans une lithographie. Toutes ces œuvres insistent sur les amples mouvements de la danseuse. Carabin éprouve la même fascination pour cette artiste, qui vient poser dans son atelier. Il est probable que les attitudes des statuettes aient été définies en collaboration avec la danseuse. Cependant Carabin prend sans doute quelques libertés, puisque la Loïe Fuller est représentée les seins nus, vêtue seulement d'une jupe ample. Les traits du visage auraient été empruntés à la danseuse Polaire[328]. Dans ces sculptures Carabin s'attache moins à représenter le corps de la danseuse qu'à évoquer les mouvements de son vêtement et de ses bras. Les formes du corps sont néanmoins nettement perceptibles sous la jupe.

Nous retrouvons cette attention portée au mouvement dans plusieurs photographies de Carabin. Différentes danseuses viennent poser dans son atelier. Certaines de ces épreuves sont surprenantes, comme celle représentant une ballerine dans une attitude pour le moins nonchalante, appuyée à une chaise, les jambes croisées, en train de fumer une cigarette (*fig. 129*). Trois négatifs montrent un autre modèle, certainement plus âgé, accoudé à la barre de danse, mais dans une position statique. Des traits rouges, peut-être de cire, à hauteur de la taille du modèle, viennent barrer certains d'entre eux (*fig. 130*). Deux négatifs représentent encore une danseuse aux formes plus rondes, adossée à la barre et levant la jambe gauche (*fig. 131*).

La danse en effet, fascine les photographes qui tentent d'en saisir les mouvements ou les attitudes. Entre 1895 et 1896, Degas réalise plusieurs photographies d'une jeune ballerine. De nombreux photographes, conscients des nouvelles possibilités offertes par le médium, s'appliquent à enregistrer les mouvements des danseuses, à l'image d'Harry C. Ellis qui photographie la Loïe Fuller en pleine danse, disparaissant sous son voile (*fig. 132*). Néanmoins, l'usage de la photographie par Carabin se signale là encore par sa grande originalité.

[328] *Loïe Fuller : danseuse de l'art nouveau*, sous la direction de Valérie Thomas, Nancy, Musée des Beaux-arts, 16 mai – 19 août 2009, Réunion des musée nationaux, Paris, 2009, p. 101.

Une série, plus aboutie, met en scène une ballerine que Carabin photographie à quatorze reprises. Nous disposons, à part quelques exceptions, à la fois des négatifs et des tirages. Il est rare que l'artiste se concentre autant sur un seul modèle. Certaines de ces photographies ont inspiré des plaquettes de bronze ainsi qu'une série intitulée *Danseuses*. Elles ont donc sûrement été prises entre 1898 et 1899. La jeune femme est vêtue d'un justaucorps, d'un tutu et de chaussons de danse. Elle est en train de s'exercer à la barre de danse, travail primordial pour l'entrainement des jeunes danseuses (*fig. 133*). Outre développer la souplesse, « la barre de danse permet de travailler l'en-dehors, c'est-à-dire la capacité d'ouverture des jambes à partir des hanches » explique Gabriella Asaro. L'angle que les danseuses « doivent pouvoir former passe de 90 degrés au XVIIème et XVIIIème siècle à 180 degrés au XIXème, à la suite d'un renouvellement esthétique et technique de la danse » [329] ajoute-t-elle. L'artiste photographie toutes les étapes de l'entrainement des danseuses : les exercices de souplesse, le lever de la jambe à 90 puis à 180 degrés. Carabin n'a pas représenté en sculpture de telles positions. Ce sont pourtant celles-ci qui confèrent à cette série photographique leur dimension cinétique. Mise à part l'épreuve qui servit de modèle à la plaque de bronze mentionnée plus haut, la danseuse est indifférente au regard du spectateur et est entièrement absorbée par ses exercices. Carabin se concentre moins sur la sensualité du modèle que sur son effort physique.

Ces épreuves sont-elles pour autant prises sur le vif ? Il semblerait que non. A chaque fois que Carabin photographie un modèle en mouvement, l'épreuve finale est légèrement floue. Si le photographe prend soin de décomposer chaque mouvement de la danse, il n'exploite pas les nouvelles possibilités permises par l'instantanéité. Ces photographies ne sont pas des instantanés pris sur le vif tandis que le modèle travaille. Il est fort probable que Carabin fait poser le modèle en lui indiquant la position qu'il doit conserver le temps que la photographie soit prise. Dans cette série, le modèle s'appuie sur la barre de danse, ce qui lui permet de tenir plus longtemps des poses inconfortables. Carabin ne photographie pas des femmes en mouvement, mais des femmes qui miment le mouvement. Pour Richer, la chronophotographie permet « l'analyse du mouvement et non sa reconstitution » écrit Michel

[329] Gabriella Asaro, « La représentation de la danseuse à la barre à la fin du XIXème siècle », URL : http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=1029

Poivert[330]. Chez Carabin au contraire, la photographie permet de reconstituer le mouvement des danseuses.

Les photographies de Carabin sur le thème de la danse présentent cependant bien des singularités. L'artiste s'éloigne d'une représentation scientifique du mouvement pour insister sur la sensualité du modèle. Il en résulte ainsi des images à la lisière de la science et de l'érotisme qui parviennent à exprimer une autre vision du mouvement.

3.2.2) Une autre vision du mouvement

Dans la deuxième moitié du XIXème siècle, l'utilisation de la photographie par les scientifiques s'inscrit dans une démarche classificatoire, caractéristique du paradigme naturaliste. Si le médium ne fonde pas un nouveau paradigme épistémologique, il reflète toutefois les aspirations d'un XIXème siècle positiviste. L'objectif de Richer est de déterminer les mensurations du corps parfait[331]. Il établit tout d'abord une sélection rigoureuse des modèles qu'il va photographier. Les individus ayant des tares physiques, des troubles mentaux, ou des comportements qualifiés de déviants ne sont pas pris en compte, puisqu'ils ne peuvent, comme l'écrit Richer : « prétendre à représenter la perfection humaine »[332]. Le nouveau canon, à la fois esthétique et scientifique, que cherche à fonder Richer, est ainsi incarné par l'athlète de race blanche[333], le mieux capable de s'adapter à son milieu. La diversité humaine est ainsi appréhendée à travers le prisme du darwinisme. Un groupe sculpté intitulée *La Course* qu'il réalise en 1895 (*fig. 134*) est à ce titre éloquent. Nous y voyons trois athlètes, les muscles contractés, courir. Une telle œuvre est représentative des recherches que mène Richer sur le corps en mouvement.

Certaines photographies de Carabin, par l'attention qu'il porte à la décomposition du mouvement, sont proches de celle de Paul Richer. Cependant, nous ne trouvons pas chez Carabin, fortement critique à l'égard du positivisme, une volonté de déterminer un nouveau canon. Au contraire son intérêt pour la danse et le mouvement le porte à s'intéresser aux prostituées et autres danseuses qui peuplent les cabarets, c'est-à-dire une population marginale. La manière dont Carabin appréhende le corps des femmes en photographie est en

---

[330] Michel Poivert, « Variété et vérité du corps humain, l'esthétique de Paul Richer », dans *L'art du nu au XIXème siècle : le photographe et son modèle*, sous la direction d'Aubenas Sylvie, *Op. cit*. p. 164.
[331] *La passion du mouvement au XIXe siècle : hommage à E. J. Marey*, sous la direction de Cécile Dupeux et Marion Leuba, Op. cit, p. 13.
[332] *Figures du corps : une leçon d'anatomie à l'Ecole des Beaux-arts*, sous la direction de Philippe Comar, *Op. cit*. p. 57.
[333] *Ibid*. p 57.

ce sens plus proche de celle de Muybridge. Toutes deux sont caractérisées par une grande ambiguïté, qui trouble les frontières entre l'objectivité scientifique et la subjectivité artistique.

L'œuvre photographique d'Etienne-Jules Marey a souvent été mis en relation avec celui d'Eadweard Muybridge, le mouvement étant au centre de leurs recherches. Pourtant les critères scientifiques rigoureux qui président aux prises de vue du scientifique français ne trouvent pas d'équivalent dans l'œuvre majeure de Muybridge *Animal Locomotion*[334]. Certes, l'ouvrage est organisé sur les critères de la photographie anthropologique et anthropométrique de l'époque mais « Quels canons physiologiques cherchait-on à élucider en observant une femme en poursuivant une autre avec un balai ou se jetant dans une meule de foin ? » s'interroge Marta Braun [335]. Les cyanotypes, tirages contact des négatifs d'*Animal Locomotion*, découverts et étudiés par Marta Braun, confirment que ces images, loin d'être objectives, ont en réalité fait l'objet de manipulations. Le travail de Muybridge évolue pour se détourner progressivement de l'observation strictement scientifique des mouvements. Les séries qui composent l'ouvrage donnent lieu à de véritables récits où sont présentées des paysannes ou des jeunes filles grecques. Certaines épreuves se distinguent également par leur dimension érotique. Muybridge en effet, ne photographie pas de la même manière les hommes et les femmes. Linda Williams remarque que : « Certains des mouvements de la section consacrée aux femmes (marcher, courir, sauter) sont identiques à ceux des hommes. Pourtant, on observe une tendance à ajouter des détails superflus aux mouvements des femmes, détails qui font qu'elles sont plus nettement prises dans un système d'objets et de gestes que leurs équivalents masculins »[336]. Les corps des femmes observés par Muybridge sont en effet souvent recouverts de draps qui empêchent une lecture véritablement scientifique de ces séquences et nuit à l'étude du mouvement. La présence d'accessoires vient brouiller de la même manière la vision objective des corps, comme dans cette série montrant une femme en train de s'assoir à une table pour y boire son thé (*fig. 135*). L'étude et la décomposition du mouvement ne doivent donc pas être perçues uniquement à travers les lunettes de l'analyse scientifique. Chez Muybridge, le corps n'est pas simplement observé, enregistré, mais mis en scène et raconté.

---

[334] Concernant les photographies de Muybridge, nous nous appuyons essentiellement sur l'article de Marta Braun , « Muybridge le magnifique », *Études photographiques*, 10 novembre 2001. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/262

335 *Ibid*.

336 Cité par Abigail Solomon-Godeau « Genre, différence sexuelle et nu photographique » dans *La confusion des genres en photographie*, sous la direction de Valérie Picaudé et Philippe Arbaïzar, *Op. cit*. p. 158.

Une série de photographies incarne cette vision trouble de la femme. L'artiste photographie à dix-sept reprises une danseuse nue, vêtue uniquement de chaussons de danse (*fig. 136*). Ces épreuves ne semblent pas être des études préparatoires en vue de la réalisation de meubles ou de statuettes. Carabin réalise certes, entre 1904 et 1906, une série de six statuettes en bronze représentant des *Danseuses aux crotales* nues. Toutefois il n'y a aucun écho probant ente ces statuettes et les photographies dont il est question. Ces épreuves ne sont pas caractérisées par une démarche systématique et objective. Carabin ne photographie pas uniquement ce modèle en train de s'entrainer à la barre de danse. Il ne s'agit pas toutefois, comme chez Muybridge, de l'intégrer dans une séquence narrative. Les attitudes variées que le photographe lui fait prendre n'ont aucun lien entre elles. Dans certaines de ces épreuves, Carabin se désintéresse alors de l'étude du mouvement pour photographier son modèle dans des attitudes proches de la photographie académique et érotique. L'une d'elles montre la jeune femme couchée sur le dos, les jambes croisées et les deux bras ramenés au niveau de la tête (*fig. 137*). Cette fois-ci, elle ne regarde pas l'objectif et semble perdue dans ses pensées. Un drap est accroché sur la barre de danse, hors-champs, et renvoie aux rideaux que l'on trouve fréquemment à l'arrière-plan de nombreuses photographies érotiques. Nue, elle porte toujours ses chaussons de danse. Carabin choisit de les laisser visibles afin que le modèle soit encore identifiable comme une danseuse.

Il est difficile d'établir avec certitude la fonction de telles images. Carabin reprend pour certaines photographies qui composent cette série les techniques qu'il emploie pour ses études académiques. Si l'on compare l'épreuve représentant une *Femme nue penchée en arrière, attrapant une barre, le visage et la poitrine de face* avec son négatif, nous nous apercevons qu'il décontextualise le modèle de son environnement (*fig. 138 – 139*). Du négatif à l'épreuve, il modifie le cadrage pour se concentrer sur le corps, comme à son habitude. L'angle de vue est toujours frontal et l'éclairage uniforme. Dans le cas présent cependant, il ne peut s'agir d'une étude académique. Dans une telle position, il est impossible de bien percevoir le corps de la jeune femme. Les seules parties du corps que le photographe peut observer sont sa poitrine et son visage souriant. Puisqu'elle lance un sourire en direction de l'objectif, la danseuse est parfaitement consciente de la présence du photographe. Elle semble rire de la position inconfortable qu'elle est contrainte de prendre et cela participe d'un effet comique auquel Carabin a certainement été sensible. Cette attitude tranche avec celles, concentrées, de la ballerine qui effectue ses divers exercices avec le plus grand sérieux. Au contraire ici, le spectateur est pris directement à parti. La rhétorique de l'écart s'efface et,

comme dans les photographies érotiques de l'artiste, le modèle devient un principe actif de sa mise en scène comme objet de désir. Cette photographie nous permet en outre de distinguer que le modèle porte un collier, signe discret de sa coquetterie et de sa sensualité. L'artiste ne cherche plus à recréer l'atmosphère d'une salle de danse dans son atelier. La sensualité prévaut ici sur l'étude de l'anatomie et la décomposition du mouvement.

Pour l'imaginaire fin-de-siècle, la danseuse devient un objet de fantasmes contradictoires[337]. Les danses qualifiées d'exotiques connaissent un succès important à la fin du XIXème et au début du XXème siècle. Aux expositions universelles organisées en 1889 et 1937, elles occupent une place importante[338]. Mata Hari enflamme Paris grâce à ses danses hindoues tandis que Cléo de Mérode s'illustre dans des danses cambodgiennes. « Du côté du Paris immoral, écrit Ghislain Wood, la danse est synonyme d'excitation érotique »[339]. L'intérêt que l'artiste éprouve pour la danse est révélateur d'une certaine image de la femme au XIXème siècle partagée par de nombreux artistes et scientifiques. L'inclination de la femme pour la danse est imputée à sa tendance à l'hystérie et mise en relation avec un désir sexuel anormal. Harry Campbell, qui se fait fort d'étudier cette question sous l'angle scientifique déclare ainsi : « Une des raisons pour lesquelles les femmes aiment la danse, c'est qu'elle leur permet de donner un exutoire harmonieux et légitime à l'irritabilité neuromusculaire qui risquerait autrement de s'exprimer sous des formes plus explosives »[340]. La danse permet aux femmes atteintes de nymphomanie, de libérer et d'exprimer leurs tensions sexuelles. Une autre cause de la nymphomanie est, d'après Tamley, la masturbation[341], thème que Carabin traite également à plusieurs reprises dans ses photographies et ses œuvres sculptées.

Les photographies que Carabin prend de la danseuse nue s'inscrivent dans ce contexte qui associe étroitement l'érotisme et la danse. Ces épreuves apparaissent bien différentes de celle d'Alphonse Mucha sur le même sujet. Ce dernier réalise dans son atelier, entre 1895 et 1905[342] plusieurs clichés mettant en scène une jeune femme nue en train de danser dans son

[337] Marie-Françoise Christout, « Guy Ducrey, Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle », *Romantisme*, 1997, n°96. pp. 113-114. Consulté le 19 août 2014.
URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_00488593_1997_num_27_96_3222
[338] Anne Decoret, « L'exotisme et la danse. Clés d'une recherche », *L Homme et la société*, n° 127-128, 1998, p. 159-169. URL : /web/revues/home/prescript/article/homso_0018-4306_1998_num_127_1_2943
[339] Ghislain Wood, *Art nouveau et érotisme*, *Op. cit*. p. 44.
[340] Cité dans Bram Dijkstra, *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*, Op. cit. p. 264.
[341] *Ibid*. p. 270
[342] Jiri Mucha, *Macha*, Paris, Flammarion, 1977, p. 96 - 106.

atelier. Sans doute réalise-t-il lui-même ces photographies de modèles pour échapper aux poses trop convenues des études photographiques destinées aux artistes vendues alors.

Si certaines de ces épreuves évoquent les photographies de Carabin, les attitudes du modèle de Mucha sont moins crues (*fig. 140*). Au contraire, les poses qu'adopte celui de Carabin ont une dimension érotique, voire parfois pornographique bien plus accentuée. L'une de ces photographies (*fig. 141*) montre le modèle debout, de profil. Il lève sa jambe à 180 degrés et l'attrape de sa main droite. De sa main gauche, il agrippe la barre de danse pour maintenir sa pose. Une telle position laisse son sexe visible. Puisqu'il ne montre ses photographies qu'à ses proches, Carabin n'a pas à craindre la censure tandis que les statuettes sont exposées au public. La pratique de la photographie permet donc à l'artiste de repousser les limites des convenances et de mettre en scène dans son atelier les attitudes les plus variées et les plus audacieuses.

3.2.3) La femme et la nature

Le motif de la danse n'est cependant pas uniquement prétexte à réaliser des photographies de modèles dans des positions osées. En effet, l'érotisme de Carabin porte un message, en phase avec les préoccupations de nombreux artistes de l'époque. Ses épreuves sont à rapprocher de la conception propre de la femme qu'il élabore tout au long de sa carrière et qui lie, dans un même mouvement, danse, érotisme et nature.

« L'Art Nouveau s'inspire de la nature non seulement pour sa force, ses formes, mais aussi parce qu'elle peut être considérée, par opposition à la culture, comme un espace amoral où les forces de l'instinct et de la bestialité déterminent le comportement. La nature est évidemment le lieu où les fantasmes érotiques se débrident » écrit Ghislain Wood[343]. L'auteur décèle dans l'œuvre de Carabin une vénération rituelle de la nature qui remonte à son enfance passée dans les forêts alsaciennes[344]. Rappelons que Carabin écrit au sujet du bois qu'il est « la matière la plus admirable que la nature donna à l'homme. Pour le culte de cette matière, il faut des prêtres »[345]. Et de cette matière, grâce au travail du sculpteur, nait la femme.

[343] Ghislain Wood, *Art nouveau et érotisme*, *Op. cit*. p. 60.
[344] *Ibid*. p. 60.
[345] Cité par Anne Pingeot, « Carabin sculpteur » dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. Cit*. p. 22.

Dans l'imaginaire de la fin du siècle, la femme est, comme nous l'avons vu, étroitement associée aux arbres. Félicien Rops traite dans de nombreux dessins la figure mythique de l'Hamadryade, une nymphe vivant dans les forêts dont la destinée est liée à un arbre. Les dryades, également des nymphes des bois sont, depuis Ovide, liées à la danse[346]. Les artistes puisent dans le paganisme des motifs qu'ils réinterprètent pour leur conférer un sens nouveau. L'évocation des faunes, des bacchantes et des folies orgiaques permettent d'ébranler « le joug culpabilisant du christianisme »[347] écrit Antoinette le Normand-Romain. Carabin déclare au sujet de ses sculptures : « Il m'est souvent arrivé de sculpter les sauvages divinités qui habitent les arbres creux. Elles m'apparaissent les jambes encore gainées d'écorce, le front plat et les mâchoires saillantes. Elles sont impétueuses et lascives et elles aiment se donner aux faunes. Elles représentent la Nature instinctive, inconsciente et sensuelle »[348]. La femme personnifie donc, dans l'œuvre de Carabin, à la fois la sensualité et les mystères de la Nature. Maurice Fréchuret écrit : « Le corps féminin et sa contemplation si forte à l'époque qui nous intéresse, participent de ce vaste mouvement qui s'opère alors et qui voit en elle le symbole pertinent d'une échappée du monde matérialiste. Il y a, dans l'image de la femme, ressassée à l'infini dans la peinture et la sculpture, l'incarnation d'un réel désir de spiritualité »[349]. La femme est perçue comme un vecteur de connaissance. Le corps de la prostituée, explique Sarah Sik, est considéré comme l'intermédiaire entre le domaine du désir et celui de l'investigation scientifique[350].

De même, la figure d'Eve est alors vue comme étant à la source de la recherche de la connaissance et notamment de la connaissance charnelle. Elle fut la première à transgresser l'interdit divin pour goûter le fruit de l'Arbre de la Connaissance du Bien et du Mal[351]. Le thème de la Tentation passionne de nombreux artistes fin-de-siècle. Félicien Rops est sans doute celui qui a traité ce thème le plus abondamment. Sarah Sik émet l'hypothèse que l'utilisation du bois par Carabin pourrait être mise en relation avec le mythe de l'Arbre de la Connaissance[352]. Roland Recht, dans la préface du catalogue de l'exposition consacrée en

---

[346] « Les dryades venaient souvent, aux jours de fêtes, danser en chœur à l'ombre de ce chêne », Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre VIII, Paris, Le Livre de Poche, Collections « Les Classiques de Poche », 2010. p. 313

[347] Antoinette le Normand-Romain, « 'Un Moi aux prises avec la nature' », dans *Félicien Rops - Auguste Rodin, les embrasements humains*, sous la direction de Véronique Carpiaux, *Op. cit*, p. 94.

[348] Paul Gsell « Rupert Carabin », *La contemporaine*, repris dans *L'œuvre de Rupert Carabin, Op. cit*, p. 68.

[349] Maurice Fréchuret, *L'œuvre de Charles Maurin : un symboliste du réel*, *Op. cit*. p. 110.

[350] Sarah Sik, *Satire and Sadism: François-Rupert Carabin and the Symbolist Treatment of Female Form in fin-de-siècle France*, *Op. cit*. p. 151.

[351] *Ibid*. p. 52 – 53.

[352] Elle écrit : « While it would perhaps be pushing the limits of interpretation to argue that by sole virtue of the fact that Carabin chose to work in wood the medium itself suggests the arboreal symbolism of the Garden of Eden, the presence of Edenic symbolism in combination with a piece devoted to the theme of the pursuit of

1993 à Carabin écrit au sujet des femmes dans l'œuvre sculpté de Carabin : « Elles sont toutes, plaquées contre chaise et bibliothèque, des Eve fondues dans la matière même de l'arbre d'Eden »[353].

Le vif intérêt de Carabin pour les femmes et la danse est à mettre en relation avec l'engouement que connait le XIXème siècle pour le primitivisme. Concernant les prostituées, leur amour pour la danse est analysé par de nombreux scientifiques comme caractéristique d'une dégénérescence explique Alain Corbin[354]. La passion pour la danse est alors expliquée comme une manifestation de la nature primitive de ce sexe. Harry Campbell remarque que « L'Enfant et le sauvage aiment beaucoup danser »[355]. De la même manière, les prostituées sont assimilées à la fois à des êtres primitifs et à des enfants. A la fin du XIXème siècle, le primitivisme et l'art primitif suscitent un enthousiasme auprès des artistes et des intellectuels. On étudie l'art primitif flamand, italien, mais aussi l'art des hommes préhistoriques, celui des enfants et celui des fous. Philippe Dagen, dans son ouvrage intitulé *Le peintre, le sauvage, le poète. Les voies du primitivisme dans l'art français*[356], décrit l'engouement de l'époque pour le primitivisme. Les artistes comme Huysmans et Apollinaire et les historiens d'art, comme Elie Faure ou Ernst Grosse se passionnent pour cette question. Le terme de primitif doit, dans le contexte de la fin du XIXème et du début du XXème siècle, être entendu dans un sens large. Il désigne tout ce qui est premier et hors-norme. Le fou, l'enfant et la prostituée sont des êtres primitifs, c'est-à-dire irrationnels.

Le primitivisme que les scientifiques décèlent dans la pratique de la danse est considéré par de nombreux artistes et intellectuels comme participant d'un mouvement de réunion avec la Nature. L'intérêt que Carabin porte à la Loïe Fuller est à comprendre en ce sens. Cette dernière met les découvertes technologiques les plus récentes au service d'une danse qui exalte la nature[357]. Lors de ses spectacles, elle se métamorphose en femme-serpent ou femme-fleur grâce aux longs voiles qu'elle fait tourbillonner autour d'elle. La jeune

---

knowledge raises the possibility of such an interpretation", *Satire and Sadism: François-Rupert Carabin and the Symbolist Treatment of Female Form in fin-de-siècle France*, *Op. cit*. p. 53.

[353] Roland Recht, « L'ornement est un vice », dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Lehni Nadine et Martin Etienne, *Op. cit*, p. 7.

[354] Alain Corbin, *Les filles de noce : misère sexuelle et prostitution au XIXème siècle*, Op. cit, p. 444.

[355] *Ibid*. p. 264.

[356] Philippe Dagen, *Le peintre, le sauvage le poète. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998.

[357] Gabriella Asaro, « La Loïe Fuller, incarnation du Symbolisme sur la scène ». URL : http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=1071

femme, une des pionnières de la danse libre, parvient à allier un usage novateur de la technologie la plus avancée, comme l'électricité, avec la spiritualité[358]. La danse est bien pour elle une communion avec la nature.

La nudité et la danse marquent un désir de renouer avec la nature. Le poème de Mallarmé, *L'après-midi d'un faune*, publié en 1876, connait alors un succès grandissant. Il inspire Debussy ainsi que le chorégraphe et danseur Vaslav Nijinski qui, dans son ballet, évoque la sensualité du faune par une danse libre, émancipée des règles classiques. Cette idée est reprise en Allemagne. Renate Foitzik Kirchgraber, dans sa thèse intitulée, *Lebensreform und Künstlergruppierungen um 1900*, inscrit les représentations de la danse dans la peinture de Toulouse-Lautrec dans un contexte plus large qui, en passant par les œuvres du peintre Kirchner, voit s'affirmer une nouvelle perception du corps. L'œuvre de Carabin s'inscrit également dans cette mouvance. La nudité prend alors un sens nouveau. Elle est le signe d'une réaction contre les conventions imposées de la mode de même qu'une protestation contre la civilisation industrielle[359]. Dans ce contexte, une nouvelle forme de danse, plus libre et expressive, permet d'établir un lien entre l'Homme et la Nature[360]. Plusieurs colonies d'artistes se fondent dans ce but, comme celle du Monte Verità, à Ascona. Les fondateurs de la colonie entretiennent des rapports privilégiés avec le mouvement théosophique qui inspire fortement la pensée d'Edouard Schuré. Rudolf Laban, danseur et chorégraphe hongrois, élabore au Monte Verità les bases de la danse contemporaine. Carabin qui effectue de nombreux voyages en Allemagne, notamment à Darmstadt, l'un des lieux où la *Lebensreform* prend le plus d'ampleur, a ainsi certainement pu observer de près cette nouvelle manière d'appréhender le corps à travers la danse.

Quel meilleur médium que la photographie, médium alchimique et ésotérique, pour exprimer les mystères de la nature à partir de l'observation du corps de la femme en mouvement ? L'artiste utilise les spécificités du médium pour enregistrer les mouvements libres de sa danseuse nue : elle ne se contente plus seulement de faire des exercices d'échauffements. En comparaison des photographies représentant des danseuses habillées, les photographies qui composent cette série se distinguent par leur plus grande spontanéité (*fig. 139 et 141).* Les poses que la jeune femme prend sont certainement difficiles à conserver et

[358] *Ibid*.
[359] Ulrich Pohlmann « Naturism and Return to the Roots », dans *Nude visions : 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie*, sous la direction d'Ulrich Pohlmann et Rudolf Scheutle, *Op. cit*. p. 75.
[360] Renate Foitzik Kirchgraber, *Lebensreform und Künstlergruppierungen um 1900*, thèse de philosophie, sous la direction de G. Boehm et G. Brandstetter, Université de Bâle, 2003, p. 63.

cela suppose une prise de vue rapide. En photographie, Carabin parvient à exalter le corps de la femme à travers le mouvement. Les poses qu'adopte le modèle sont d'une grande variété. L'artiste fait preuve dans ces épreuves d'un réel « sens plastique » comme le souligne Philippe Néagu[361]. Une photographie voit le modèle de profil (*fig. 142*). Il se tient debout sur la jambe gauche, légèrement fléchie tandis qu'il lève la jambe droite. Son bras gauche est au-dessus de sa tête et l'autre vient se placer devant sa poitrine. La jeune femme regarde l'objectif en souriant et semble prise dans un tourbillon. Sûrement Carabin a-t-il en tête la phrase de son ami Toulouse-Lautrec : « Baudelaire a pu écrire un beau vers, "Je hais le mouvement qui déplace les lignes", mais c'est une connerie : c'est le mouvement qui crée la ligne »[362].

La femme apparait ainsi dans l'œuvre de Carabin, comme le fondement d'une gnose qui mêle une approche à la fois objective, sensuelle, et ésotérique des corps. Le terme de gnose est utilisé à plusieurs reprise par Edouard Schuré dans *Les Grands Initiés*, et ce dès l'introduction[363], pour désigner une connaissance suprême des mystères de la religion permettant d'atteindre les « vérités transcendantes »[364]. Une telle conception semble correspondre à celle de Carabin qui, s'il ne s'est jamais converti au catholicisme comme le souhaitait son ami Huysmans, est fasciné par l'origine commune de toutes les religions. La photographie participe chez Carabin d'un mouvement qui unit, selon les vœux de Schuré, la science et la spiritualité. L'érotisme de Carabin, dès lors, n'est plus seulement transgressif, mais transcendant.

D'autres artistes, comme Gaston Lachaise, expriment dans leurs œuvres une conception de la femme proche de celle de Carabin. Lachaise aussi se lasse du conformisme de l'enseignement académique, celui-là même que Carabin, encore adolescent, rejette. L'artiste, fasciné par sa maitresse Isabelle, s'inspire pour ses créations, des Vénus préhistoriques, symboles de fécondité, notamment les Baubô, des statuettes antiques représentant la nourrice de Déméter, la déesse de la fertilité[365]. Nous trouvons dans les

---

[361] Philippe Néagu, « Les photographies de Rupert Carabin », dans *F.R Carabin : 1862 – 1932,* sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. cit*. p. 126.
[362] Cité dans *Le modèle a bougé*, sous la direction de Raphaël Pirenne et Yohann Van Parys, Mons, Musée des beaux-arts, 10 septembre 2011 - 05 février 2012, Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2011, p. 33.
[363] Edouard Schuré, *Les Grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions, Op. cit*, p. XX.
[364] *Ibid.* p. XIV.
[365] Frédérique Thomas-Maurin, « Gaston Lachaise, jardin secret », dans *Cet obscur objet de désirs. Autour de l'Origine du monde,* sous la direction de Frédérique Thomas-Maurin, *Op. cit*. p. 89

photographies de Carabin le même « mélange mystique de sexualité et de mystère »[366], que le critique John Holverson décèle dans les sculptures de Lachaise.

Erotisme, art et intérêt scientifique pour l'étude du mouvement se mêlent dans ces photographies qui condensent toutes les évolutions concernant la perception du corps féminin, de la fin du XIXème siècle au début du XXème siècle. Quand l'artiste aurait pu se contenter d'accumuler des images pornographiques ou érotiques, il a choisi de prendre des photographies souvent à la lisière entre différents domaines, entre différents champs. Les photographies de Carabin mettant en scène la danseuse nue « laissent augurer des recherches de danse libre en plein air qui émergent dans la photographie européenne après la première guerre mondiale » écrit Philippe Néagu[367]. Certaines photographies de l'artiste annoncent en effet, par les poses libres des modèles, celles du photographe allemand Gerhard Riebicke qui photographie dans les années 1920 et 1930 des naturistes allemands se livrant à toutes sortes d'exercices physiques. Dans ces photographies comme dans celles de Carabin, le corps est exalté.

[366] Cité dans *Ibid*. p. 88.
[367] *Philippe* Néagu, « Les photographies de Rupert Carabin », dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Lehni Nadine et Martin Etienne, *Op. cit*, p. 126.

Conclusion

« Ainsi s'achève ce long cortège de femmes damnées »[368]. Les femmes, dans l'œuvre de Carabin, représentent-elles vraiment « le vice et la mort »[369], comme l'écrit Roland Recht ? Rien n'est moins sûr. Ce qui ressort de l'étude du fonds photographique de François-Rupert Carabin, c'est avant tout *le plaisir du photographe*.

L'étude du fonds photographique de Carabin consiste bien en un *dévoilement*. Nous pouvons mesurer l'évolution du regard qu'il porte à la fois sur la photographie et sur la femme. Les photographies de l'artiste surprennent à première vue par leur apparente uniformité. Il existe bien dans les archives des descendants de Carabin deux photographies de famille. Ces deux négatifs sur verre au gélatino-bromure d'argent représentent l'un la fille de l'artiste, l'autre ses parents. Mais il s'agit là d'une exception. La pratique photographique de Carabin est entièrement tournée vers les modèles qui viennent poser dans son atelier. Pourtant, même si elle se concentre sur un thème unique, sa pratique photographique est multiple. Les photographies que Carabin réalise n'ont jamais eu vocation à être exposées de son vivant. Elles témoignent des recherches et des interrogations de l'artiste.

Il s'agit tout d'abord d'un dévoilement du regard même de l'artiste. Le fonds se construit en relation avec son œuvre sculpté. Les mêmes enjeux s'y lisent. La pratique photographique de Carabin se distingue de celles des autres artistes ou photographes de son époque. En effet, il refuse de se servir des appareils modernes et simples d'utilisation. L'artiste au contraire s'approprie le médium et l'expérimente. Cette pratique artisanale de la photographie accompagne, dans l'œuvre de Carabin, un mouvement de réaction contre la hiérarchie stricte qui gouverne les arts.

Le fonds atteste des liens qui unissent la photographie et la sculpture. Les premières épreuves réalisées par Carabin dans son atelier rue Richomme semblent trouver leur raison d'être dans la sculpture. En cela, elles s'apparentent à des documents préparatoires. Jusqu'à la fin de sa carrière, l'artiste se sert du médium comme d'un outil de recherche plastique, pour le

[368] Dossier Audiovisuel Carabin, Musée d'Orsay.
[369] Roland Recht, « L'ornement est un vice », dans *F.R Carabin : 1862 – 1932*, sous la direction de Nadine Lehni et Etienne Martin, *Op. cit*, p. 7.

seconder dans sa réalisation de meubles ou de statues. Néanmoins, une autre manière de considérer la photographie se fait jour. Il ne se contente pas d'enregistrer le corps de ses modèles, mais grâce à différents accessoires, il souligne la sensualité des corps. Carabin élabore ainsi une écriture photographique. Cette évolution est perceptible notamment à travers l'usage de la lumière. Déterminante en sculpture, elle ne l'est pas moins en photographie. Ainsi chaque médium influence l'autre. La jouissance, dans l'œuvre de Carabin, est à la fois visuelle et tactile. De simples documents préparatoires, les photographies deviennent des œuvres, des *objets d'art* à part entière, et les modèles, dans cette évolution, deviennent des sujets. Ces deux conceptions de la photographie coexistent au sein du fonds.

Ce regard si particulier que Carabin porte sur la femme a été voilé pendant près de soixante ans. Le fonds, considéré comme indécent, voire obscène, a été dissimulé, oublié dans les archives de l'artiste puis dans celles de Le Corbusier. Les photographies ne seront exposées qu'en 1992, à Strasbourg puis à Paris. « On est pour ou contre Carabin : on ne reste pas neutre » déclarait Max Nordeau[370]. Il semble que cette observation se vérifie encore aujourd'hui. Le public reste interloqué, parfois choqué, par les œuvres de l'artiste, ainsi que par ses photographies. La représentation du corps humain n'est jamais neutre. Preuve, s'il en faut, que l'érotisme ne se dissipe pas avec le temps.

En ce sens, le regard de Carabin est aussi *dévoilant*. Il dénude les modèles qui viennent poser dans son atelier. C'est une époque charnière, où la perception du corps humain évolue. De nombreux artistes, comme Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Charles Maurin, Auguste Rodin ou encore Félicien Rops fondent la modernité en art en exprimant une femme nouvelle. Carabin fréquente Edgard Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Charles Maurin, et entretient également une correspondance avec le maitre de l'Ecole de Nancy, Emile Gallé. Il ne s'agit pas de valoriser le travail de Carabin en le plaçant sous le patronage d'artistes déjà fameux, mais de montrer qu'il est au cœur de la société artistique de son temps. Le nu, en photographie participe activement à cette évolution qui donne à voir le corps différemment.

Enfin, nous trouvons dans l'œuvre de l'artiste une volonté constante de *dévoiler* le regard des contemporains, de s'en moquer parfois, mais toujours d'interroger la manière dont ils perçoivent le corps féminin. La photographie de nu participe de manière décisive à ce

[370] Cité par Paul Gsell « Rupert Carabin », *La contemporaine*, repris dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer *Op. cit*. p. 67.

dévoilement. L'érotisme et la pornographie permettent enfin à l'artiste de mettre à jour les ambiguïtés du médium photographique. Les photographies de Carabin s'inscrivent dans un contexte social particulier. Les mœurs évoluent, le rapport au corps et à la sexualité se modifie, de même que les formes du désir. Retracer l'histoire du fonds nous permet de mieux appréhender l'impact de la photographie sur la société. Les modèles que Carabin choisit de photographier dans son atelier s'opposent, par leur morphologie, aux modèles professionnels. Ils appartiennent en outre à une population marginale. Il n'y pas, dans les photographies de Carabin, de physique type. La question des modèles est sous-tendue par un enjeu moral. Est-il légitime de représenter une femme *à poil* ? L'érotisme est donc bien dans l'œuvre de Carabin un vecteur de modernité puisqu'il permet de remettre en question les convenances et les codes de la respectabilité.

C'est à travers l'étude du mouvement, et en particulier de la danse que Carabin fait preuve d'une grande originalité dans l'utilisation de la photographie. C'est une préoccupation constante dans son œuvre. Ses épreuves reflètent les nouvelles possibilités offertes par le médium dans la saisie des corps. Elles évoquent les photographies scientifiques de l'époque, bien qu'elles ne puissent s'y réduire. Les poses osées des modèles offrent également l'opportunité de produire des images à la limite de la pornographie. Ces photographies sont surtout l'occasion pour Carabin d'exalter la femme, à travers un usage multiple du médium.

Philippe Julian écrit au sujet des photographies de nus 1900 : « Un des intérêts de cette collection est de permettre de se rendre compte où commence le merveilleux et jusqu'où va l'absurde, de prendre conscience des frontières entre différentes valeurs : le beau, l'artificiel et le vulgaire »[371]. Les photographies de Carabin fonctionnent de manière bien différente. Elles brouillent les frontières pour mieux les transgresser. La photographie se situe au-delà des principes moraux[372], par-delà le Bien et le Mal. Carabin remet en question les conventions qui gouvernent la représentation des corps féminins nus. A cette époque, le statut de la photographie est encore vivement débattu. Appareil scientifique pour les uns, moyen d'expression artistique pour les autres ou encore instrument servant à produire des images érotiques et pornographiques, le médium photographique est considéré comme tout cela à la fois. Le nu se trouve à la croisée de ces différentes conceptions de la photographie.

[371] Philippe Julia, *Le nu 1900*, *Op. cit.* p. 7.
[372] André Rouillé, Bernard Marbot, *Le corps et son image : photographies du XIXème siècle*, *Op. cit*. p. 8.

Pour désigner son travail, Carabin emploie durant sa carrière la métaphore de l'accouchement. Sa fille déclare : « Il se jetait dans le travail avec une passion qui le dévorait et n'émergeait d'une période féconde que pâle et amaigri. Absolument vidé de ses forces, il prétendait que créer une statue était pour lui la mettre au monde, avec tout l'effort physique que cela implique »[373]. Créer une œuvre, c'est donner la vie, animer un matériau inerte. C'est pourquoi il s'emploie à donner à ses nus sculptés l'apparence de la chair. De la même manière, une analogie court tout au long du siècle qui compare l'activité sexuelle (et nous avons pu voir à quel point la photographie est également perçue comme une activité sexuelle) et la création artistique. Pierre Louÿs écrit ainsi dans sa préface à *Aphrodite* : « […] la sensualité est la condition mystérieuse, mais nécessaire et créatrice, du développement intellectuel »[374]. Ce à quoi le poète Rilke ajoute : « Et de fait, l'expérience vécue de l'art est incroyablement proche de la vie sexuelle, de sa douleur et de sa jouissance, au point que les deux phénomènes ne sont que deux formes différentes d'un seul et même désir, d'une seule et même félicité »[375]. L'érotisme, dans ses œuvres et ses photographies, est symbole de vie.

Dans ce contexte, particulier, qu'en est-il du voyeurisme ? L'objectif du photographe a longtemps été assimilé à l'œil du voyeur. A la même époque, Freud fait de l'excitation sexuelle les racines du concept du Beau. L'artiste met en scène la femme comme objet sexuel. Néanmoins, il se concentre, sauf quelques exceptions, sur le corps dans son ensemble. Ainsi la pulsion sexuelle est « sublimée en direction de l'art »[376]. Ce regard porté sur les femmes, parfois concupiscent et empreint de désir, est en outre un regard qui cherche à comprendre. Freud lie la pulsion scopique à la pulsion de savoir (*Wiss – oder Forschertrieb*) : « Elle [la pulsion de savoir] travaille avec l'énergie du plaisir scopique »[377]. Savoir et sexualité sont donc liés, en partie par ce désir de saisir le monde par le regard. Nous pouvons rapprocher cela de la *libido scendi* telle que décrite par Platon dans le *Banquet* : une « libido suprême qui dépasse la simple pulsion sexuelle mais qui s'y rattache toutefois par certains aspects »[378]. L'œil est l'organe par lequel le photographe saisit le plaisir et par lequel il appréhende le monde. L'érotisme est donc bien un vecteur de connaissance.

---

[373] Colette Merklen-Carabin, « Rupert Carabin » dans *L'œuvre de Rupert Carabin*, sous la direction d'Yvonne Brunhammer, *Op. cit*. p.57.
[374] Pierre Louÿs, *Aphrodite*, *Op. cit*. p. 37.
[375] Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, 1er éd. Leipzig, Insel, 1929, trad. de l'allemand par Claude Mouchard et Hans Hartje, Paris, Le Livre de Poche, 1991, p. 50.
[376] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle, Op. cit.* p. 66 – 67.
[377] *Ibid*. p. 123.
[378] Georges Steiner, *Préface* de Platon, *Le Banquet*, trad. du grec par Paul Vicaire, Paris, les Belles Lettres, Collection « Classiques en poche », 2010, p. XXV.

Carabin s'emploie à jouer avec les différents statuts de la photographie pour donner corps à une vision propre de la femme. Souvent les références s'entremêlent au sein d'une même épreuve, qui peut être lue sous des angles différents. Refusant de choisir parmi un aspect de la photographie, Carabin les expérimente tous.

Le fonds photographique se révèle ainsi un lieu où se rencontrent différents enjeux, à la lisière de plusieurs préoccupations. Cette multiplicité trouve son centre autour du corps féminin. La pratique photographique de Carabin reflète son désir de briser les catégories et les frontières pour penser le corps différemment. La danse et la nudité à la fin du XIXème et au début du XXème siècle, sont perçus comme des moyens privilégiés pour se libérer d'une civilisation trop pesante et renouer avec la nature. A travers ces deux éléments, Carabin parvient à donner une image moderne de la femme qui lui est propre, à la fois sensuelle et objective, proche de la nature et de ses mystères. En cela, la pratique photographique de l'artiste favorise l'émergence d'une vision ésotérique de la femme, qui unit science, art et spiritualité. Pour Carabin, la photographie, entre *praxis* et *poiêsis* est comme l'écrit Michel Frizot : « 'le médium' par excellence »[379].

Les questionnements que soulève Carabin sont toujours actuels à une époque où la charge subversive de l'érotisme et la pornographie a considérablement évolué. De quelle manière le corps est-il pris en charge par l'art ? Sa représentation, indissociable de l'évolution de l'art occidental, reflète les tensions et les questionnements des différentes époques sur l'identité et la morale. La modernité en art passe par une nouvelle expression du corps, et ainsi une manière autre de le penser. L'art du XXème siècle est ainsi marqué par une nouvelle image du corps qui refuse la Beauté. Bientôt il sera meurtri, martyrisé, allant jusqu'à disparaitre. Carabin, à travers ses photographies, nous enjoint de garder un regard alerte, qui se remet perpétuellement en question.

[379] Michel Frizot, « *L'Art du nu au XIXe siecle. Le photographe et son modèle* (cat. exp.), textes de S.Aubenas, P.Comar, S. de Decker-Heftler, D. de Font-Réaulx, B.Foucart, L.Mannoni, C.Mathon, H.Pinet, M.Poivert, E.Schwartz, Paris, Hazan-Bibliothèque nationale de France, 1997, 200 p., 200 ill. NB & coul., bibl., 190 F. », *Études photographiques*, 4 mai 1998. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/90.

Bibliographie

Nous avons dans un premier temps établi une distinction entre les sources de première main, peu nombreuses, et les sources de seconde main. Concernant les sources de seconde main, les documents sont organisés par catégories (ouvrages, articles, catalogues d'exposition, sites consultés en ligne, œuvres littéraires). Dans chacune de ces catégories, les documents sont classés par ordre alphabétique, selon le nom de famille des auteurs. Cette organisation permettra au lecteur de trouver et d'identifier rapidement l'ouvrage qu'il recherche.

Nous avons fait le choix de ne pas classer les documents thématiquement. Notre sujet s'y prête en effet assez mal. De nombreux ouvrages peuvent être classés sous plusieurs thématiques à la fois. Le catalogue d'exposition portant sur l'enseignement de l'anatomie à l'Ecole des Beaux-arts de Paris traite par exemple aussi bien du nu scientifique, que du nu artistique ou encore du modèle. Multiplier les catégories aurait ainsi été artificiel, en plus de rendre le travail du lecteur éprouvant.

Sources de première main

CARABIN François-Rupert, *Une pornographie !! : lettre ouverte à Monsieur le Président de la Société Nationale des Beaux-Arts*, S.I : s.n, 1913

Correspondances conservées à la fondation Le Corbusier
Correspondance François-Rupert Carabin – Le Corbusier, S.I : s.n, 1915

Correspondance Le Corbsier – Colette Merklen-Carabin, S.I, s.n, 1953 – 1954.

Sources de seconde main

Ouvrages

AUBENAS Sylvie, COMAR Philippe, *Obscénités : photographies interdites d'Auguste Belloc*, Paris, Albin Michel / Bibliothèque nationale de France, 2001.

AUER Michel, *Histoire illustrée des appareils photographiques*, Lausanne, Denoël, 1975.

BADE Patrick, *Femme fatale: images of evil and fascinating women*, Londres, Ash & Grant, 1979.

BARBIN Evelyne et Dr LE NEN Dominique (dir.) *Sciences et arts : représentations du corps et matériaux de l'art*, Paris, Vuibert, 2009.

BAYARD Emile, *Le Nu esthétique : l'homme, la femme, l'enfant : album de documents artistiques d'après nature*, Paris, E. Bernard, 1902, *Extr. de : "Le Nu artistique"*, 2e livraison, nov. 1902

BAYARD Emile, *L'Académie en plein air*, s.i, s.n, 1905.

BONNET Jacques, *Femmes au bain. Du voyeurisme dans la peinture occidentale*, Paris, Hazan, 2006.

BOUSSEL Patrice, *Erotisme et galanterie au XIXème siècle*, Paris, Berger-Levrault, Collecion « l'univers de la photographie », 1979.

BRUNET François, *La naissance de l'idée photographie*, Paris, Presse Université de France, 2012.

CARTIER-BRESSON Anne, *Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris musées, 2008.

CHOAY Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1999.

CLARK Kenneth, *Le nu, tome 1*, 1er ed. Washington, National Gallery of Art/Princeton Universtiy Press, 1957, trad. de l'anglais par Martine Laroche, Paris, Hachette, 1987.

Histoire des corps volume 2. De la Révolution à la Grande Guerre, sous la direction de CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, Paris, Seuil, 2005

CORBIN Alain, *Les filles de noce : misère sexuelle et prostitution au XIXème siècle*, Paris, Flammarion, Collection « champs histoire », 2010.

CORVISIER Christian, *Cléo de Mérode et la photographie : première icône moderne*, Paris, Ed. du Patrimoine / Centre des monuments nationaux, 2007.

DAGEN Philippe, *Le peintre, le sauvage le poète. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998.

DENNIS Kelly, *Art/porn: a history of seeing and touching*, Berg, Oxford – New-York, 2009.

DIJKSTRA Bram, *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*, New-York, Oxford University Press, 1986.

DILLAYE Frédéric, *Les Nouveautés photographiques : complément annuel à la théorie, la pratique et l'art en photographie*, Paris, Librairie Illustrée, 1905.

DISDERI Eugène, *L'art de la photographie*, Paris, s.n, 1862

DOLLFUS Paul, *Modèles d'artistes*, Paris, C. Marpon & E. Flammarion, 1906.

DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, B. Grasset, 1993.

DUBOIS François-Ronan, *Introduction aux porn studies*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2014.

EWING A. William (dir.), *Le siècle du corps : 100 photographies 1900 – 2000*, Paris, La Martinière, 2000.

FONSEGRIVE Georges, *Art et pornographie*, Paris, Bloud & Cie, 1911.

de FONT-REAULX Dominique, *Peinture et photographie : les enjeux d'une rencontre, 1839 – 1914*, Paris, Flammarion, 2012.

FRIZOT Miche (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas / Adam Biro, 1994.

FROISSART-PEZONE Rossella, *L'art dans tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS, 2004.

HADDAD Michèle, *La divine et l'impure : le nu au XIXème siècle*, Paris, Jaguar, 1990.

HEILBRUN Françoise et BAJAC Quentin, *Orsay : la photographie*, Paris, Scala, 2003.

HUYSMANS, *Ecrits sur l'art*, Paris, GF Flammarion, 2008.

JULIEN Philippe, *Le nu 1900*, Paris, Trésors de la photographie, 1976.

KENDRICK Walter, *The secret museum : pornography in modern culture*, New York, Viking, 1987.

LAVEDRINE Bertrand, *Reconnaître et conserver les photographies anciennes*, Paris, éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2007.

LEWINSKI Jorge, *The Naked and the Nude*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1987

MAC DONALD Helen, *Erotic ambiguities: the female nude in art*, Londres, Routledge, 2001.

MAHON Alyce, *Eroticism and art*, Oxford, Oxford university press, 2005

MOYNIHAN Danny, *Private collection: a history of erotic pornography*, Londres, Other Criteria, 2008.

MUCHA, Jiri, *Mucha*, Paris, Flammarion, 1977.

NEAD Lynda, *The female nude: art, obscenity and sexuality*, Londres, Routledge, 1992.

le NORMAND-ROMAIN Antoinette, *Rodin*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2013.

OVENDEN Graham, *Alphonse Mucha photographs*, Londres, Academy editions, 1974.

PERNOUD Emmanuel, *Le bordel en peinture : l'art contre le goût*, Paris, A. Biro, 2001.

PUTLZ John, de MONDENARD Anne, *Le corps photographié.* Paris, Flammarion, 1995.

ROBERT-JONES Philippe, *De Daumier à Lautrec. Essai sur la caricature entre 1860 et 1900*, Paris, Les Beaux-arts, 1960

ROUILLE André, MARBOT Bernard, *Le corps et son image : photographies du XIXème siècle*, Paris, Contrejour, 1986.

ROUILLE André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, Collection « folio essais », 2005.

SAMUEL Flora, *Le Corbusier, architect and feminist*, Chichester, Wiley-Academy, 2004.

de SERAN, Ph, *Les Maîtres de la photographie*, Paris, Simonis Empis, s.d

SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, 1er éd. Londres, Hamish Hamilton, 2003, trad. de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgeois, 2003.

SONTAG Susan, *On photography*, Londres, Penguin, 2008

STOICHITA Victor, *L'effet Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008.

TISSENDIER Gaston, *Les merveilles la photographie*, Paris, Librairie Hachette & Cie, 1874.

TURNER Paul V, *La formation de Le Corbusier : idéalisme et mouvement moderne*, Paris, Macula, 1987

UZANNE Octave, *Parisiennes de ce temps en leurs divers milieux, états et conditions : études pour servir à l'histoire des femmes, de la société, de la galanterie française, des mœurs contemporaines et de l'égoïsme masculin*, Paris, Mercure de France, 1910.

VOUILLOUX Bernard, *Le tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, Collection « Idées et Recherches », 2002.

WALLER Susan, *The Invention of the Model: artists and Models in Paris, 1830 - 1870*, Burlignton, Ashgate, 2006.

WOOD Ghislaine, *Art nouveau et érotisme*, 1er éd. Londres, V&A publications, 2000, trad. de l'anglais par Elodie Durand-Vercel, Paris, Herscher, 2000.

ZUFFI Stefano, *Art et érotisme*, 1er éd. Milan, Electa, 2001, trad. de l'italien par Jacques Bonnet, Paris, Hazan, Collection « Guide des arts », 2010.

Articles

CORPATAUX, Jean-François, « Phryné, Vénus et Galatée dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme », *Artibus et historiae*, n°59, 2009, p.143 – 156.

de DECKER Sylviane, « Le nu photographique : art impur, art réaliste », *Photographies*, n°6, décembre 1984, p. 50 – 75.

DURET-ROBERT François, « Un sculpteur de meubles : Carabin », *Connaissance des arts*, n° 275, janvier 1974, p. 25 – 32.

FRECHURET Maurice, « Charles Maurin et François-Rupert Carabin : les échanges de deux artistes à la fin du XIXème siècle », *Revue du Louvre*, n°2, avril 1993, p. 64 – 70.

de GAIGNERON Gaigneron Axelle, « L'indéfinissable Carabin », *Connaissance des arts*, n°494, avril 1993, p. 41 – 46.

GRIVEL Charles, « Le Roman mis à nu par la photographie, même » in *Romantisme*, 1999, n°15, p. 145-155.

MENEUX Catherine, « Un sculpteur et un critique : Rupert Carabin et Roger Marx », dans *La sculpture au XIXème siècle. Mélanges pour Anne Pingeot*, sous la direction de Catherine Chevillot et Laure de Marguerie, Paris, Nicolas Chaudun, 2008.

PELISSIER Claire, « L'estampe de sculpteur. Pierre Roche (1855 – 1922) et l'invention de la gyspographie », *Nouvelles de l'estampe*, n° 214, octobre-novembre 2007, p. 16 – 28.

SOLOMON-GODEAU Abigail, « Genre, différence sexuelle et nu photographique », dans *La confusion des genres en photographie*, sous la direction de Valérie Picaudé et Philippe Arbaïzar, Paris, BNF, 2001.

VIGNE Georges, « Sculpture et photographie », p. 72 – 79, dans *La Sculpture française au XIXème siècle*, sous la direction de Christian Germanaz, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 28 juillet 1986, Réunion des musée nationaux, Paris, 1986.

Catalogues d'exposition

Rupert Carabin, avant-propos d'ALEXANDRE Arsène, Paris, Musée Galliera, novembre 1934 – mars 1935, Paris, Musée Galliera, 1934.

L'art du nu au XIXème siècle : le photographe et son modèle, sous la direction d'AUBENAS Sylvie, Paris, Bibliothèque Nationale de France François Mitterrand, 14 octobre 1997 - 15 février 1998, BNF - Hazan, Paris, 1997.

Le daguerréotype français : un objet photographique, sous la direction de Bajac Quentin et de Font-Réaulx Dominique, Paris, musée d'Orsay, 13 mai – 17 août 2003, New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 septembre – 4 janvier 2004, Réunions des musées nationaux, Paris, 2003.

L'œuvre de Rupert Carabin, sous la direction de BRUNHAMMER Yvonne, Paris, Galerie du Luxembourg, 20 mai - 20 octobre 1974, Galerie du Luxembourg, Paris, 1974.

Félicien Rops - Auguste Rodin, les embrasements humains, sous la direction de CARPIAUX Véronique, SOGNIE Laurent, LEHNI Nadine, Musée Félicien Rops, 1er octobre 2011 – 8 janvier 2012, Hazan, Namur, 2011.

Gustave Courbet, sous la direction de des CARS Laurence, de FONT-REAULX Dominique, TINTEROW Gary, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 13 octobre 2007 – 28 janvier 2008, Réunion des musée nationaux, Paris, 2007.

*Jean-Léon Gérôme, 1824-1904 : l'*histoire *en* spectacle, sous la direction de des CARS Laurence, de FONT-REAULX Dominique et PAPET Édouard, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 15 juin - 12 septembre 2010 ; Paris, Musée d'Orsay, 19 octobre 2010 - 23 janvier 2011 ; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1er mars - 22 mai 2011, Skira / Flammarion, Paris, 2010.

Figures du corps : une leçon d'anatomie à l'Ecole des Beaux-arts, sous la direction de COMAR Philippe, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, 21 octobre 2008 – 4 janvier 2009, Beaux-arts de Paris les éditions, Paris, 2009.

Die nackte Wahrheit und anderes : Aktfotograpfie um 1900, sous la direction de DERENTHAL Ludger, KÜHN Christine et LOWIS Kristina, Berlin, Museum für Fotografie, 3 mai – 25 août 2013, Nicolai, Berlin, 2013.

La passion du mouvement au XIXe siècle : hommage à E. J. Marey, sous la direction de DUPEUX Cécile et LEUBA Marion, Chapelle de l'Oratoire, Beaune, 1er juin-1er septembre 1991, Musée Marey, Beaune, 1991.

Dans l'atelier, sous la direction de de FONT-REAULX Dominique, Paris, Musée d'Orsay, 15 février - 15 mai 2005, Milan, les 5 continents, Paris, 2005.

Charles Maurin, un Symboliste du réel, sous la direction de GRANDJEAN Gilles, Le Puy-en-Velay, Musée Crozatier, 16 juin au 30 septembre 2006, éditions Fage - Musée Crozatier, Lyon, 2006.

Autour du symbolisme : photographie et peinture au XIXème siècle, sous la direction de HOOG Hoog, Bruxelles, Palais des Beaux-arts, 27 février - 16 mai 2004, Bozarbooks, Bruxelles, 2004.

F.R Carabin : 1862 – 1932, sous la direction de LEHNI Nadine et MARTIN Etienne, Strasbourg, Musée d'Art Moderne, 30 janvier - 28 mars 1993, Paris, Musée d'Orsay, 19 avril-11 juillet 1993, Musées de la ville de Strasbourg, Strasbourg, 1993.

Rodin et la photographie, sous la direction de PINET Hélène, Paris, Musée Rodin, 14 novembre 2007 – 2 mars 2008, Gallimard, Paris, 2007.

Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris : réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau. Les relations artistiques entre le France et la Belgique, 1814 – 1914, sous la direction de PINGEOT Anne et HOOZE Robert, Paris, Galerie Nationale du Grand Palais, 18 mars – 14 juillet 1994, Gand, Musée des Beaux-arts, 6 septembre – 14 décembre 1997, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994.

Le modèle a bougé, sous la direction de PIRENNE Raphaël et VAN PARYS Yohann, Mons, Musée des beaux-arts, 10 septembre 2011 - 05 février 2012, Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2011.

Nude visions : 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie, sous la direction de POHLMANN Ulrich et SCHEUTLE Rudolf, Munich, Münchner Stadtmuseum, 27 mai – 13 septembre 2009, Kehrer, Heidelberg, 2009.

La photographie pictorialiste en Europe : 1888-1918, sous la direction de RIBEMONT Francis et DAUM Patrick, Rennes, Musée des Beaux Arts, 19 octobre 2005- 15 janvier 2006, Saint Louis Saint Louis Art Museum, 17 février - 14 mai 2006, Le Point du Jour / Musée des Beaux-Arts de Rennes, 2006.

Loïe Fuller : danseuse de l'art nouveau, sous la direction de THOMAS Valérie, Nancy, Musée des Beaux-arts, 16 mai – 19 août 2009, Réunion des musée nationaux, Paris, 2009.

Degas et le nu, sous la direction de SHACKELFORD Georges T.M, REY Xavier, Paris, Musée d'Orsay, 13 mars – 1 juillet 2012, Paris, Musée d'Orsay / Hazan, 2012.

Cet obscur objet de désirs. Autour de l'Origine du monde, sous la direction de THOMAS-MAURIN Frédérique, Ornans, musée Gustave Courbet, 7 juin – 1er septembre 2014, Lien art / Musée Gustave Courbet, Ornans, 2014.

Toulouse-Lautrec and Montmartre, sous la direction de THOMSON Richard, Washington, National Gallery of Art, 20 mars – 12 juin 2005, The Art Institute of Chicago, 16 juillet – 10 octobre 2005, National Gallery of Art, Washington D.C, 2005.

Sites internet et articles consultés en ligne

http://www.musee-orsay.fr/

http://www.petitpalais.paris.fr/fr/collections/vitrine

ASARO Gabriella, « La représentation de la danseuse à la barre à la fin du XIXème siècle », consulté le 15 décembre 2013. Consulté le 16 août 2014.
URL : http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=1029

BAUDELAIRE Charles, « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques*, 6 mai 1999 , mis en ligne le 06 février 2005. Consulté le 04 mai 2014.
URL : http://ww.etudesphotographiques.revues.org/185

BERTETTI Fabrizio, « La Femme dans la poésie symboliste française. Les poètes mineurs », *Italies*, 3, 1999, mis en ligne le 30 mars 2010. Consulté le 29 avril 2013.
URL : http://italies.revues.org/2931

BRAUN Marta , « Muybridge le magnifique », in *Études photographiques*, 10 novembre 2001, mis en ligne le 10 février 2005. Consulté le 17 août 2014.
URL : http://etudesphotographiques.revues.org/262

BRIX Michel, « L'idéalisme fin-de-siècle », *Romantisme*, 2004, n°124. Littérature et philosophie mêlées. pp. 141-154. Consulté le 06 mai 2014
URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2004_num_34_124_1263

BROOKS Peter, « Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée », *Romantisme*, 1989, n°63. pp. 66-86. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1989_num_19_63_5567

CANGUILHEM Denis, « Julius von Schlosser, *Histoire du portrait en cire* (trad. de l'allemand par É. Pommier, postface de T. Medicus), Paris, Macula, 1997, 235 p., 92 ill. NB, bibl., ind., 180 F. », *Études photographiques*, 4 mai 1998, mis en ligne le 04 février 2005. Consulté le 26 juillet 2014.
URL : http://etudesphotographiques.revues.org/85.

CHEVILLOT Catherine, « Réalisme optique et progrès esthétique : la fin d'un rêve », *Revue de l'Art*, n°104, 1994. pp. 22-29. Consulté le 19 juillet 2014.
URL :http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_00351326_1994_num_104_1_348122

CHRISTOUT Marie-Françoise, « Guy Ducrey, Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle », *Romantisme*, 1997, n°96. pp. 113-114. Consulté le 19 août 2014.
URL :http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_00488593_1997_num_27_96_3222

DAVID Scott, « Ecrire le nu : la transposition de l'image érotique dans la poésie française au XIXème siècle » in *Romantisme*, 1989, n°63, p. 87 – 101. Consulté le 09 juin 2014.
URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1989_num_19_63_5568

DECORET Anne, « L'exotisme et la danse. Clés d'une recherche » in: *L Homme et la société*, n° 127-128, 1998, p. 159-169. Consulté le 17 août 2014.
URL:http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/homso_00184306_1998_num_127_1_2943

EDELMAN Nicole, « Alain CORBIN, *L'harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie* », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 37 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2008. Consulté le 16 mai 2014.
URL : http://rh19.revues.org/3546

FRIZOT Michel, « *L'Art du nu au XIXe siecle. Le photographe et son modèle* (cat. exp.), textes de S.Aubenas, P.Comar, S. de Decker-Heftler, D. de Font-Réaulx, B.Foucart, L.Mannoni, C.Mathon, H.Pinet, M.Poivert, E.Schwartz, Paris, Hazan-Bibliothèque nationale de France, 1997, 200 p., 200 ill. NB & coul., bibl., 190 F. », *Études photographiques*, 4 mai 1998, mis en ligne le 13 novembre 2002. Consulté le 28 janvier 2014.
URL : http://etudesphotographiques.revues.org/90.

JARDONNET Emmanuelle, « La prostitution à travers les arts : la peinture (chapitre 8), *Le Monde*, article mis en ligne le 7 décembre 2013. Consulté le 24 juin 2014.
URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/12/07/la-prostitution-a-travers-les-arts-la-peinture-chapitre-8_3526620_3246.html

KRAHMER Catherine, « Rodin revu », *Revue de l'Art*, 1986, n°74. pp. 64-72. Consulté le 23 juillet 2014.
URL :http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_00351326_1986_num_74_1_347598

POIVERT Michel , « Le sacrifice du présent », *Études photographiques*, n°8 , novembre 2000, article mis en ligne le 08 février 2005. Consulté le 28 juillet 2014.
URL : http://etudesphotographiques.revues.org/227

RAYANT Stevens, « La censure du dessin de presse pour obscénité. 29 juillet 1881 – 8 juillet 1891 » dans Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat, Actes de la journée d'etude *Actualités de la recherche au XIXème siècle*, master 1 ; années 2012 – 2013, Paris. Mis en ligne en janvier 2014. Consulté le 07 août 2014.
URL : http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/6-Rayant-Censure.pdf

RYKNER Didier, « Un piano sculpté par Carabin restitué au musée des Arts décoratifs », *La Tribune de l'art,* article mis en ligne le 1er février 2012. Consulté le 22 avril 2014.
URL: http://www.latribunedelart.com/un-piano-sculpte-par-carabin-restitue-au-musee-des-arts-decoratifs

THELOT Jérôme, « 'Le Rêve d'un curieux' », *Etudes photographiques*, 6 Mai 1999, [En ligne], mis en ligne le 06 février 2005. Consulté le 16 juin 2014.
URL : http://etudesphotographiques.revues.org/186.

Thèses

FRECHURET Maurice, *L'œuvre de Charles Maurin : un symboliste du réel*, thèse d'histoire de l'art, sous la direction de Pierre Vaisse, Université Lumière de Lyon, 1986.

SIK J. Sarah, *Satire and Sadism: François-Rupert Carabin and the Symbolist Treatment of Female Form in fin-de-siècle France*, thèse d'histoire de l'art, sous la direction de Gabriel. P. Weisberg, Université du Minnesota, 2010.

KIRCHGRABER Renate Foitzik, *Lebensreform und Künstlergruppierungen um 1900*, thèse de philosophie, sous la direction de G. Boehm et G. Brandstetter, Université de Bâle, 2003.

KOENIG Nelly, *L'Ecole des Arts décoratifs de Strasbourg de 1919 à 1939 : entre méthodes allemandes et méthodes françaises*, thèse d'histoire de l'art, sous la direction de Jean-Michel Leniaud, Ecole Nationale des Chartes, 2012.

Œuvres littéraires et philosophiques

d'AUREVILLY, Barbey, *Une vieille maitresse*, 1er éd. Paris, A. Cadot, 1851, Réed, Paris, Gallimard, Collection « folio classique », 1979.

d'AUREVILLY Barbey, *Les Diaboliques*, 1er éd. Paris, Denthu, 1874, Réed. Paris, Gallimard, Collection « folio classique », 2003.

de BALZAC Honoré, *Le chef-d'œuvre inconnu*, 1er éd. Journal *L'Artiste*, 1831, Réed. Paris, Gallimard, Collection « folio classique », 1994.

BATAILLE Georges, *L'Erotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 2011.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, 1er éd, Alançon, Auguste Poulet-Malassis, 1857, Réed. Paris, Hatier, Collection « Classiques & Cie », 2003.

FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, 1er édition, 1905, Leipzig et Vienne, Franz Deuticke, trad. de l'allemand par Philippe Koepel, Paris, Gallimard, Collection « folio essais », 1987.

de GONCOURT Edmond et Jules de, *Manette Salomon*, 1er éd. Paris, A. Lacroix, 1867, Réed. Paris, Gallimard, Collection « folio classique », 1996.

HUYSMANS, Joris-Karl, *En route*, 1er éd. Tresse et Stock, 1895, Réed. Paris, Gallimard, Collection « folio classique », 1996.

LOUYS Pierre, *Aphrodite*, 1er ed. Paris, Mercure de France, 1896, Réed. Paris, Collection « Petite Bibliothèque Payot », 2013.

NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà le bien et la mal*, 1ère éd. Leipzig, C. G. Naumann, 1886, trad. de l'allemand par d'Henri Albert revue par Marc Sauted, Paris, Le Livre de Poche, Collection « Les Classiques de la Philosophie », 1991.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Le Livre de Poche, Collections « Les Classiques de Poche », 2010.

VILLIERS de LISLE-ADAM Auguste, *L'Eve future*, 1er éd. Paris, M. de Brunhoff, 1886, Réed. Paris, Gallimard, Collection « folio classique », 1993.

PLATON, *Le Banquet*, trad. du grec par Paul Vicaire, Paris, les Belles Lettres, Collection « Classiques en poche », 2010.

RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, 1er éd. Leipzig, Insel, 1929, trad. de l'allemand par Claude Mouchard et Hans Hartje, Paris, Le Livre de Poche, 1991.

SCHURE Edouard, *Les Grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Paris, Perrin & Cie, 1889.

ZOLA Emile, *L'œuvre*, 1er éd. Paris, G. Charpentier, 1886, Réed. Paris, Gallimard, Collection « folio classique », 2006.

ZOLA Emile, *Nana*, 1er éd. Paris, G. Charpentier, 1880, Réed. Paris, Gallimard, Collection « folio classique », 2002.