Admirer en fermant les yeux : la réception critique de l'œuvre de F. Holland Day à Paris en 1901

Looking Away: the Critical Reception of the Work of F. Holland Day in Paris in 1901

Julien Faure-Conorton

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/7646>

DOI: 10.4000/imagesrevues.7646

ISSN: 1778-3801

Publisher:

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Electronic reference

Julien Faure-Conorton, "Admirer en fermant les yeux : la réception critique de l'œuvre de F. Holland Day à Paris en 1901", *Images Re-vues* [Online], 17 | 2020, Online since 16 September 2020, connection on 30 January 2021. URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/7646> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.7646>

This text was automatically generated on 30 January 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Admirer en fermant les yeux : la réception critique de l'œuvre de F. Holland Day à Paris en 1901

Looking Away: the Critical Reception of the Work of F. Holland Day in Paris in 1901

Julien Faure-Conorton

---

¹ Figure incontournable des études consacrées à la photographie homoérotique, le pictorialiste américain F. Holland Day (1864-1933) est l'auteur d'un œuvre peuplé de nus masculins à la sensualité manifeste et difficilement occultable. Pourtant, lorsqu'on analyse la réception de ses photographies par ses contemporains, on constate que cette sensualité n'est jamais prise en compte pas plus que son goût pour le nu masculin n'est véritablement analysé. Il apparaît ainsi clairement que l'élément constituant l'une des principales caractéristiques de sa production photographique est soigneusement éludé par les commentateurs qui préfèrent détourner

le regard en mettant l'accent sur des aspects plus classiques des épreuves exposées. S'il y a bien sûr plusieurs raisons à cela (au premier rang desquelles l'époque elle-même, le contexte éditorial et le difficile statut du nu en photographie au début du xx^e siècle) et si ce silence peut s'expliquer dans le cadre d'expositions collectives de grande ampleur, où il n'était pas possible de consacrer plus de quelques mots à chaque exposant, il est en revanche plus difficile à comprendre dans le cas d'événements plus spécifiques,

centrés autour d'une personnalité unique. L'exposition des « Œuvres de F. Holland Day et de la nouvelle école américaine » présentée à Londres fin 1900 puis à Paris début 1901 livre ainsi un très bon exemple de la paralysie des critiques face à la sensualité inhabituelle des créations hors normes de l'Américain. Bien qu'évidente, la récurrence du motif du corps masculin n'y est jamais prise en compte ou commentée au-delà de quelques mots alors même qu'elle constitue incontestablement le fait marquant de cette réunion d'épreuves. L'objet de cet article est d'analyser, à travers le prisme de la réception critique de l'exposition parisienne de 1901, l'histoire d'un aveuglement volontaire en examinant la manière dont les contemporains de F. Holland Day occultèrent délibérément la dimension sensuelle et homoérotique de ses photographies pour recentrer le débat sur des spécificités plus « acceptables » de son œuvre, niant au passage l'une de ses principales qualités.

- 2 C'est le 22 février 1901, dans les salons du Photo-Club de Paris, que s'ouvre l'exposition des « Œuvres de F. Holland Day et de la nouvelle école américaine ». Événement marquant de l'histoire du pictorialisme international, cette manifestation va jouer un rôle décisif dans la constitution de la photographie artistique américaine en tant que mouvement – ou « école » – aux yeux des Européens qui, à travers elle, prennent brusquement conscience de sa vitalité, de sa modernité et de son extrême originalité. Véritable électrochoc, la collection rassemblée par F. Holland Day suscite des réactions diverses mais est, d'une manière générale, bien mieux accueillie à Paris qu'à Londres où elle venait d'être présentée et avait déclenché de vifs débats¹. C'est à l'opiniâtreté de Robert Demachy, chef de file du pictorialisme français et grand admirateur d'art américain, que l'on doit la tenue de cet événement majeur dans la capitale française². Day avait d'abord envisagé de présenter cette exposition dans la galerie du Salon des Cent, rue Bonaparte, mais Demachy l'en avait dissuadé, arguant que l'art photographique n'était pas suffisamment reconnu en France pour qu'une manifestation organisée en dehors du Photo-Club de Paris puisse remporter un quelconque succès. Le club venait par ailleurs tout juste de clore une exposition consacrée aux femmes photographes américaines³ qui avait été dans l'ensemble très bien accueillie et dont la teneur avait préparé le public parisien à « un “régal” plus épicé⁴ ». Preuve que Demachy avait vu juste, l'exposition de la « nouvelle école américaine », ouverte durant une quinzaine de jours seulement, attire plus de 2000 visiteurs. Il faut dire que la collection réunie par F. Holland Day est sans équivalent : c'est la première fois que Paris reçoit un ensemble aussi conséquent de photographies artistiques américaines. La sélection offre un aperçu de l'œuvre de 35 photographes en 304 épreuves dont près des deux tiers sont dues à cinq maîtres du pictorialisme : Frank Eugene (17 épreuves dont le fameux *Adam et Ève*), Gertrude Käsebier (29 épreuves dont « *Vous êtes bénie entre toutes les Femmes* »), Edward Steichen (35 épreuves parmi lesquelles *La Mare* et *Solitude*), Clarence H. White (37 épreuves dont *La Femme à la Vénus*) et, enfin, Day lui-même avec 74 numéros au catalogue⁵.
- 3 Malgré une telle affiche et la réunion de nombreux tirages aujourd'hui considérées comme des chefs-d'œuvre du pictorialisme, la réception critique de l'événement est aussi limitée que mitigée. Hormis Demachy, depuis toujours acquis à la cause de l'art photographique américain, les critiques français ne cachent pas leur circonspection face à des épreuves dont les sujets comme l'esthétique sont aux antipodes des leurs et que, dans bien des cas, ils ne comprennent tout simplement pas. Demachy ayant été la cheville ouvrière de la tenue de cet événement au Photo-Club, il laisse le soin à ses

collègues – moins partisans que lui⁶ – d'en faire la critique dans la presse spécialisée. Leurs comptes rendus témoignent autant de leur sincère admiration pour certaines des œuvres découvertes que de leur incapacité à adhérer pleinement au style américain. Reconnaisant d'emblée le caractère « extrêmement intéressant » de l'ensemble et soulignant que « peu de nations seraient à même de constituer un lot de travaux photographiques aussi honorable », Constant Puyo, principale figure du pictorialisme français avec Demachy, indique toutefois dans le *Bulletin du Photo-Club de Paris* ne pas avoir trouvé dans cette exposition une « communauté de tendances » permettant de justifier « ce titre un peu ambitieux d'École américaine » allant même jusqu'à parler d'une « esthétique sans grande ambition, mais réfléchie et bien assise en somme⁷ ». Cet avis mitigé ne l'empêche pas de reconnaître et d'admirer l'incontestable talent de certains de ces photographes, à commencer par Käsebier, White, Eugene et Steichen. Quelques semaines plus tard, Puyo confirme cette opinion dans un autre article, écrit pour le mensuel généraliste *Le Monde moderne*⁸. Parue dans *Photo-Gazette* sous la plume d'Étienne Wallon, autre membre éminent du Photo-Club de Paris, une seconde critique, plus élogieuse, en même temps qu'elle démontre la diversité des opinions face aux œuvres exposées, souligne à quel point cette manifestation constitue une « révélation » et demande au public français un considérable effort d'adaptation :

[La] première surprise [...] ne durait guère, et tel morceau qui tout d'abord causait au visiteur un certain effarement, lui donnait, après un examen plus attentif, une impression toute différente, et parfois très agréable ; [...] mes notes, attestent, en bien des cas, d'un complet revirement⁹.

- 4 On comprend ainsi mieux la réaction de Louis Gastine, directeur du mensuel *La Photographie française*, très critique envers ces épreuves américaines à l'esthétique inhabituelle (selon les standards français) :

Les meilleures œuvres exposées ne sont-elles donc que de chanceuses rencontres ? Alors où est l'Art ?... Il n'est assurément pas dans un parti-pris de noir ou d'effacé, d'effets de lumière ou de contre-jour confinant à la déraison ; ni dans cette préoccupation dominante d'étonner, fût-ce par l'absurde, fût-ce par la laideur¹⁰ !

- 5 Il faut, pour se faire une idée plus complète de la réception de cette manifestation et trouver une réaction sincèrement enthousiaste, se tourner vers Demachy dont l'opinion nous est précisément connue grâce à deux articles destinés au public anglo-saxon. Le premier, écrit à la demande du pictorialiste britannique Alfred Horsley Hinton, rédacteur en chef de l'hebdomadaire *The Amateur Photographer*, ne cherche pas à dissimuler que l'événement a suscité chez certains des « remarques dédaigneuses et hostiles », émanant toutefois exclusivement de photographes de « l'ancienne école¹¹ » et rapidement balayées par l'adhésion d'un public éclairé – photographes comme artistes – ayant su reconnaître, dans le style nouveau de ces épreuves, la marque des maîtres de la peinture américaine contemporaine¹². En un mot, l'exposition a fait « sensation » dans la capitale française. Pour Demachy, sa qualité réside avant tout dans sa « simplicité », une caractéristique qu'il avait déjà mise en avant à l'occasion de l'exposition des femmes photographes américaines. Quant au « style sombre » des épreuves au platine venues d'outre-Atlantique que raillent certains et qui fait couler beaucoup d'encre de part et d'autre de la Manche, Demachy considère qu'il est presque toujours parfaitement maîtrisé et que l'exagération est donc à chercher du côté des critiques. Faisant souffler un vent de renouveau sur le vieux continent, cette réunion

d'épreuves constitue selon lui une véritable leçon artistique de la part d'une jeune école dynamique, audacieuse et pleinement originale¹³. Il apparaît ainsi clairement qu'à ses yeux, le pictorialisme américain est devenu le modèle à suivre, ses efforts allant dans la bonne direction, celle de l'élévation artistique de la photographie par l'interprétation personnelle et sensible. Ainsi conclut-il son propos en ces termes :

« Il n'y a rien de vulgaire ou d'ordinaire dans cette collection où chaque épreuve, réussie ou non, porte la marque d'une réflexion et d'un but. Cela seul suffirait à la placer à un niveau bien supérieur à la plupart des expositions qu'il m'a été donné de voir¹⁴ ».

- 6 C'est sur ce même constat que s'ouvre son autre compte rendu, écrit pour le trimestriel new-yorkais *Camera Notes* :

« Je ne connais aucune autre collection de photographies qui m'a donné, dans son ensemble, une sensation d'art aussi égale et, individuellement, l'impression d'un but et d'une recherche si clairement définis¹⁵ ».

- 7 Écrit spécialement pour un lectorat américain, ce second article se présente comme un compte rendu critique approfondi et permet donc de connaître très précisément l'opinion de Demachy sur la collection présentée au Photo-Club. Il explique ainsi avoir été frappé par le sens de la composition et la sobriété des œuvres de Clarence H. White et ne tarit pas d'éloges sur Gertrude Käsebier dont l'œuvre le séduit avant tout en raison de la grande diversité de ses sujets et de ses effets. Combinant les qualités de la photographie à celles de l'eau-forte, les créations de Frank Eugene, d'une absolue nouveauté, le charment tout autant. Quant à Steichen, il est inclassable, et c'est à cette occasion que le Français lui décerne le titre – devenu célèbre – « d'enfant terrible¹⁶ » de l'école américaine. Si les deux critiques rédigées par Demachy livrent à n'en pas douter une vision idéalisée de la réception française de l'exposition conçue par Day, elles permettent toutefois de relativiser la tiédeur qui transparaît dans les autres articles sur le sujet. Bien que l'événement ait reçu la bénédiction de l'éminent critique d'art Robert de La Sizeranne¹⁷, soutien de la première heure du mouvement pictorialiste – dont il était devenu la caution française en matière de légitimité et de valeur artistique – il apparaît donc que l'exposition de la « nouvelle école américaine » ne déclenche pas à Paris un enthousiasme démesuré, si ce n'est du public, du moins de la critique.
- 8 Compte tenu de ce contexte, quel fut l'accueil réservé aux œuvres si singulières de F. Holland Day ? Avant d'examiner cette question, il est nécessaire de définir les contours de l'homoérotisme qui caractérise certaines photographies de l'Américain. Dans *The Homoerotic Photograph*, ouvrage de référence sur le sujet, Allen Ellen Zweig définit l'homoérotisme comme l'expérience « de sentiments de désir, d'intimité, d'admiration ou d'affection entre membre du même sexe » souvent liés mais néanmoins distincts de l'homosexualité elle-même, considérée comme l'expression « physique ou, plus précisément, sexuelle – génitale – [...] de ces sentiments¹⁸ ». Partant de là, il souligne la dimension subjective de l'homoérotisme qui renvoie avant tout « à un sentiment humain, non à une qualité artistique¹⁹ ». Il distingue par ailleurs trois formes d'homoérotisme : celui émanant de l'observateur (empathie, séduction ou excitation pour le sujet représenté) ; celui induit par le sujet lui-même (attitude, pose, ambiguïté des relations entre plusieurs modèles au sein d'une même image) ; et, enfin, celui de l'auteur (intention, sentiments vis-à-vis de son modèle et de sa création). Longtemps, pour ne pas enfreindre les conventions sociales du temps, l'homoérotisme

demeure suggéré, codé ou caché. Il revient donc à l'historien « de décoder dans une image l'homoérotisme implicite entre un photographe et son sujet²⁰ » en s'appuyant notamment pour cela sur des indices historiques et biographiques.

- 9 Dans le cas présent, de tels indices existent. Issu d'une famille fortunée établie dans les environs de Boston, F. Holland Day bénéficie toute sa vie d'une aisance financière qui lui permet de se consacrer pleinement à sa passion pour les arts, la littérature et la photographie. Grand admirateur de l'œuvre d'Honoré de Balzac, il est également l'un des plus importants collectionneurs de *memorabilia* du poète romantique anglais John Keats. En 1893, influencé par sa rencontre avec William Morris²¹, il fonde avec son ami Herbert Copeland la maison d'édition Copeland & Day qui, jusqu'à sa fermeture en 1899, diffuse aux États-Unis les principales figures de l'*Aesthetic Movement* victorien et notamment Dante Gabriel Rossetti (*The House of Life*, 1894), Aubrey Beardsley (*The Yellow Book*, 1894-1897) et Oscar Wilde (*Salome*, 1894, illustré par Beardsley). Voyageant régulièrement en Europe, et en particulier à Londres, Day y fréquente artistes, écrivains et photographes. Fin 1895, il est élu membre du Linked Ring, confrérie britannique de photographes pictorialistes au sein de laquelle il a pour pseudonyme « The Psychologist » (en référence à la nature introspective de ses œuvres²²). Si sa carrière artistique est largement documentée, on dispose en revanche d'assez peu d'informations factuelles sur la vie personnelle et sentimentale de celui qui, dès 1887 (il a alors 23 ans), se déclare marié à son appareil photographique²³. Les indices qui nous sont parvenus (essentiellement sous la forme de correspondances privées) nous éclairent toutefois sur ce point. Ainsi que plusieurs auteurs l'ont montré²⁴, ils attestent de l'homosexualité de Day – en dépit de ce que des premiers travaux ont pu avancer²⁵ – mais également du fait que cette inclination était connue d'une partie de ses proches et en particulier de certains pictorialistes²⁶.
- 10 Les photographies de Day mettant en scène des modèles masculins nus, costumés ou drapés, sont homoérotiques en ce sens qu'elles reflètent sans ambiguïté l'orientation sexuelle de leur auteur (dont on sait qu'il éprouva, pour certains de ces hommes, une attirance autre que purement esthétique). À travers son objectif, le corps masculin – objet pur et idéal de délectation artistique – est sublimé, valorisé, esthétisé, en un mot rendu désirable par l'éclairage, les poses, les accessoires. Ces photographies sont également homoérotiques en raison du contexte intellectuel de leur création et des convictions animant Day, éditeur américain de Wilde et Beardsley et auteur d'un portrait du poète Edward Carpenter, pionnier de la défense des droits des homosexuels et défenseur de « l'amour homogénique²⁷ ». Ce ne sont là que quelques exemples parmi d'autres qui placent le photographe au cœur d'un réseau « homosocial²⁸ » typique de la fin du XIX^e siècle, influencé, nous allons y revenir, par l'idéal antique de « l'amour grec » et l'*Aesthetic Movement*²⁹.
- 11 Dès les années 1970, les historiens de la photographie ont reconnu la dimension homoérotique de l'œuvre de Day et l'ont progressivement prise en compte dans leurs études³⁰. Il est en revanche plus difficile d'évaluer dans quelle mesure les contemporains du photographe étaient conscients de cet homoérotisme, le tabou que représentait alors l'homosexualité les empêchant de s'exprimer ouvertement sur le sujet voire même, pour certains, de concevoir l'existence d'une telle notion. Comme l'a bien souligné Ulrich Pohlmann, « c'est uniquement dans l'espace privé qu'une certaine culture homophile a pu se développer en ce temps-là³¹ ». Toutefois, ainsi que nous allons le voir, certains commentaires d'alors démontrent que cet homoérotisme était

déjà tout à fait perceptible et que, s'il échappait sans aucun doute à certains, il était en revanche parfaitement identifiable pour d'autres. En 1901, l'homoérotisme des photographies de Day n'était donc pas perçu par tous et fut, par conséquent, interprété de diverses manières. Quoi qu'il en soit, il n'était possible de s'exprimer sur le sujet que par allusions plus ou moins directes par respect de la morale et des convenances. Notre postulat est ainsi que la réception des œuvres de Day à Paris en 1901, par ce qu'elle ne dit pas et se refuse à voir, révèle, en creux, une compréhension plus ou moins claire (mais bien réelle) de la dimension homoérotique de telles photographies.

Fig. 1

F. Holland Day, *Nu*, 1898-1899, épreuve au platine, 15,8 x 5,5 cm, Washington, Library of Congress

- 12 Quel fut donc leur accueil par la critique parisienne en ce début d'année 1901 ? Répondre à cette question suppose tout d'abord de déterminer avec précision la nature et le sujet des photographies exposées par Day. Il n'est en effet possible de tirer des conclusions valables qu'en considérant des épreuves réellement soumises au regard des contemporains. Si cela peut sembler une évidence, il n'est toutefois pas inutile de le rappeler, particulièrement dans le cas de Day dont l'un des nus les plus ouvertement érotiques (légendé à tort *Étude pour la Crucifixion*) a longtemps été considéré comme une œuvre « publique » alors qu'il ne fut en réalité jamais exposé par Day ainsi que l'a démontré Patricia J. Fanning, spécialiste du photographe³². Bien que cette étude de nu (Fig. 1), dont la pose est reprise de l'*Esclave mourant* de Michel-Ange tout en s'inspirant du *Sluggard* de Lord Leighton, constitue l'un des exemples les plus manifestes de l'homoérotisme pénétrant l'œuvre de Day, elle ne peut donc être prise en compte dans le cadre d'une étude portant sur la réception critique de ses œuvres par ses contemporains. Les 74 épreuves au platine exposées par Day au Photo-Club de Paris sont parfaitement représentatives des différents aspects de sa production d'alors. S'y

côtoient indifféremment des sujets christiques (*Les Sept Paroles* ; *Étude pour le "Consummatus est"*), des compositions mystiques ("*Beauty is Truth, Truth Beauty*"; *Armageddon*), des études « ethniques » (*Ménélik* ; *Ébène et Ivoire* ; *Tête de Nubien* ; *Chef Africain*) mais également un certain nombre de portraits de femmes et quelques-uns d'hommes. Ce dernier ensemble réunit plusieurs portraits de photographes dont Käsebier, Eugene, Steichen et Demachy. Si l'on parcourt le catalogue de l'exposition en s'interrogeant sur le sexe des modèles figurant sur les différentes épreuves composant l'envoi de Day, il apparaît clairement que le genre masculin y est surreprésenté, dans une proportion bien plus forte que chez les autres exposants réunis à cette occasion et, plus généralement, dans une proportion bien plus forte que dans n'importe quelle exposition d'art photographique de l'époque. Vers 1900, Day est tout bonnement le seul pictorialiste à accorder une telle importance au corps masculin. Ainsi la série consacrée à la Passion du Christ comprend-elle une douzaine de cadres (dont celui des *Sept Paroles* réunit à lui seul autant d'épreuves). Une douzaine d'autres numéros sont des études de modèles masculins, le plus souvent nus, tandis que six portraits environ représentent des hommes (le portrait étant le seul genre dans lequel les femmes sont plus représentées).

Fig. 2

F. Holland Day, *Ménélik*, vers 1897, épreuve au platine, 24,5 x 19,5 cm, New York, The Metropolitan Museum, The Alfred Stieglitz Collection

Metropolitan Museum, CC0 1.0

- 13 Au-delà de cette prédominance du masculin dans l'univers de F. Holland Day, il faut également souligner la sensualité manifeste de nombre de ses sujets comme *Ménélik*, *Le Fumeur* ou certaines des études consacrées à la Passion du Christ. Avec *Ménélik* (Fig. 2), Day propose une vision déconcertante du légendaire premier empereur d'Éthiopie, fils supposé du roi Salomon et de la reine de Saba. Assis sur ce que l'on comprend être un

trône recouvert de draperies et tenant dans ses mains un arc et une lance, le souverain est représenté entièrement nu, le corps uniquement orné de bijoux. Une improbable chaînette enserre son torse et supporte sur son ventre un imposant médaillon ovoïde dont l'extrémité pointe en direction de son sexe, dissimulé par sa jambe droite, au premier plan. Le buste arqué, la tête tournée sur le côté et légèrement penchée en arrière – mettant ainsi en valeur la ligne de son cou – Ménélik offre son corps à une lumière diffuse provenant de la droite. Tout cela confère à la scène une grande sensualité, d'ordinaire réservée au nu féminin dont Day détourne ici les codes (drapé à motif végétal, bijoux) pour les appliquer au genre viril. Mettant en scène le même modèle – J. Alexandre Skeete, étudiant en art à Boston³³ – *Le Fumeur* (Fig. 3) est tout aussi ambigu : nonchalamment assis, il tient délicatement dans ses mains une pipe à long manche. Son corps nu est encadré, à gauche, par une peau de léopard contre laquelle il s'appuie et, à droite, par un drapé blanc qui couvre son bras et sa jambe gauche. Day propose ici une composition savamment équilibrée où, devant un fond gris neutre, il explore les spécificités même du photographique, jouant sur les oppositions entre blanc et noir, tantôt juxtaposés (le modèle et le drapé), tantôt mêlés (la peau de léopard). Une même dichotomie caractérise la composition, le long manche de la pipe venant diviser l'image en deux selon une diagonale à laquelle répond l'oblique du corps du fumeur. Dans cette scène encore, la sensualité est palpable, d'autant plus que, pour ce nu frontal, Day n'utilise pas le drapé pour dissimuler le sexe – comme traditionnellement dans l'histoire de l'art – mais se contente de plonger celui-ci dans la pénombre grâce aux subtilités du tirage au platine (qui autorise ce genre d'effets).

Fig. 3

F. Holland Day, *Le Fumeur*, vers 1897, épreuve au platine, 15,6 x 11 cm, New York, The Metropolitan Museum, The Alfred Stieglitz Collection
Metropolitan Museum, CC0 1.0

Fig. 4

F. Holland Day, *Les Sept Paroles*, 1898, épreuve au platine, 17,9 x 32,8 cm, New York, The Metropolitan Museum, The Alfred Stieglitz Collection
Metropolitan Museum, CC0 1.0

Fig. 5

F. Holland Day, *Je remets mon âme entre vos mains* (*Les Sept Paroles*), 1898, épreuve au platine, 14 x 11,5 cm, New York, The Metropolitan Museum, The Alfred Stieglitz Collection
Metropolitan Museum, CC0 1.0

- 14 Mais l'homoérotisme du regard de Day est loin d'être limité à ses seules études de nus. Dans *Les Sept Paroles* (Fig. 4), sans la présence de la couronne d'épines, certaines expressions sur le visage du Christ – qui plus est incarné par Day lui-même – donneraient à l'idée de « passion » un tout autre sens. Sixième portrait de la série, *Je remets mon âme entre vos mains* – titre évocateur (Fig. 5) – est ainsi porteur d'une puissante tension sexuelle, véritable abandon orgasmique en tous points comparable à celui de *l'Extase de sainte Thérèse* du Bernin (tête renversée en arrière, yeux mi-clos, lèvres entrouvertes). Comme c'est le cas dans d'autres œuvres d'art mettant en scène l'expression de la douleur, « l'intériorité constitutive du sujet est remplacée par la

surface sensible de son corps, produisant une remarquable expérience de perte de maîtrise et de dessaisissement » qui confère à la figure une « forte charge érotique » notamment en raison de « la dislocation soudaine de[s] membres dans un spasme qui engendre l'ouverture de la bouche charnue³⁴ ». Avec cette série d'autoportraits, Day livre ainsi « un modèle de nu sublimé par l'érotisme “fragmentaire” et détourné³⁵ » et donne à voir « un mélange d'extase religieuse et de masochisme narcissique³⁶ ». *La Boîte de Laque* (Fig. 6) est un autre exemple particulièrement révélateur : dans cette scène située dans un intérieur contemporain, un jeune homme vêtu d'une tenue orientale très couvrante nous fixe intensément tandis qu'il tient entre ses mains, à la pose exagérément maniérée, une boîte à peine visible. Derrière lui, l'encadrement d'une porte, un cadre au mur et, l'air de rien, une discrète mais symbolique plume de paon, signe de reconnaissance homosexuel en usage chez les artistes de l'*Aesthetic Movement* victorien dont le photographe était, nous l'avons dit, adepte³⁷. Comme d'autres dans la production de Day, cette mise en scène sophistiquée contient un message codé – dont la boîte de laque peut être interprétée comme le réceptacle – formant une image à lectures multiples qu'on qualifierait aujourd'hui de *crypto-gay*. Apparaissant à la majorité des observateurs comme une simple étude de modèle en costume oriental, *La Boîte de Laque* revêtait, pour un certain public, une signification tout autre, chargée d'un « homoérotisme crypté³⁸ » qui était alors la norme³⁹. La dimension homoérotique des œuvres de F. Holland Day émane donc autant de la nudité des modèles que de leur pose, leur attitude ou leur regard. Selon nous, le jeu des accessoires, la douceur des éclairages et les infimes subtilités du tirage au platine – dont Day était l'un des plus brillants praticiens – jouent également un rôle déterminant dans la création de cette atmosphère unique et si particulière. L'univers de Day semble constamment plongé dans une demi-obscurité qui tient à distance le réel (comme le notèrent ses contemporains⁴⁰) tout en suggérant un fort degré d'intimité avec ses modèles (d'autant plus plausible que les pictorialistes, photographes amateurs⁴¹, prenaient souvent pour sujet leurs proches ou des membres de leur entourage). Par ce traitement adouci, qui cache et dissimule, les formes émergent le plus souvent à peine de la pénombre, rendant les corps d'autant plus désirables qu'ils semblent ne jamais pouvoir être totalement possédés. On est là bien loin de la vision proposée à la même époque par Wilhelm von Gloeden (1856-1931), autre photographe évoluant dans la sphère pictorialiste (mais nettement plus en marge et sans y posséder la renommée qui fut celle de Day). Sa célébration « obsessionnelle⁴² » de la beauté du corps masculin sous le soleil ardent de Taormine (Sicile) ne peut se départir, en dépit du voile de respectabilité offert par la reconstitution « à l'antique », d'un réalisme cru, renforcé par l'usage du tirage sur papier albuminé, procédé offrant un rendu clair et précis de tous les détails du négatif⁴³. Parfois explicitement érotiques, ces créations diffèrent totalement des œuvres de Day qui, pour leur part, jouent subtilement sur le registre de la suggestion tirant parti de l'atténuation et de la dissimulation partielle qu'offre le tirage au platine. Et c'est selon nous dans cette retenue que réside le cœur de ce qu'on peut considérer comme « l'érotisme » des œuvres de l'Américain.

Fig. 6

F. Holland Day, *La Boîte de Laque*, 1899, épreuve au platine, 16,5 x 11,7 cm, New York, The Metropolitan Museum, The Alfred Stieglitz Collection

Metropolitan Museum, CC0 1.0

- 15 En dépit de la présence de photographies telles que *Ménélik*, *Le Fumeur*, *Les Sept Paroles* ou *La Boîte de Laque* dans l'exposition de la « nouvelle école américaine », leur sensualité latente, pas plus que le goût plus que prononcé de Day pour les modèles et le nu masculins, ne sont relevés par les critiques français. Le mot même de « nu » est soigneusement évité⁴⁴. Tout au plus Constant Puyo se contente-t-il de signaler aux lecteurs du *Bulletin du Photo-Club de Paris* que l'Américain est « un portraitiste distingué et [...] un artiste sachant traiter avec habileté le nu masculin⁴⁵ ». Focalisant – comme les autres critiques – son discours sur les sujets religieux pour débattre longuement de leur légitimité et de leur réussite, Puyo détourne l'attention, évitant ainsi l'épineuse question des nombreuses études de nus⁴⁶. Il en est de même dans les articles de Demachy, Gastine et Wallon, ce dernier indiquant seulement à propos de l'ensemble des exposants : « [ils] font aussi du nu, et il est très chaste⁴⁷ ». Cette remarque laconique n'est pas anodine. Dans son ouvrage *The Nude* (1956), sir Kenneth Clark définit le nu non pas comme un sujet mais comme « une forme d'art⁴⁸ » avant d'opérer une distinction entre les concepts de « nudité » et de « nu », le premier renvoyant à la trivialité du réel quand l'autre exprime l'idéal de l'art. Bien que cette analyse ait été remise en cause et nuancée depuis⁴⁹ et ne soit pas nécessairement pertinente en ce qui concerne l'art américain⁵⁰, elle trouve toutefois un écho dans les commentaires formulés par la critique à l'époque du pictorialisme. Les adeptes de ce courant luttant pour établir la légitimité artistique de la photographie, ils ne peuvent se permettre de faux pas et leurs études de nus se doivent d'être inattaquables sur le plan de la morale. Aussi doit-il toujours s'agir de « nus » et non de « nudités » ainsi qu'un critique américain le soulignera à propos de Day : « Toutes ces figures sont plus ou moins dénudées et l'une

des caractéristiques les plus louables de l'art de M. Day est son traitement raffiné du nu. Il n'y a pas la moindre suggestion de nudité dans aucune de ses nombreuses études dans lesquelles se rencontrent des figures déshabillées⁵¹ ». Quand bien même un nu aurait été jugé particulièrement sensuel, voire érotique, les critiques – dans leur grande majorité favorables au mouvement – n'auraient donc pu en faire état au risque de porter préjudice à leur cause. À cette époque, en effet, le nu photographique – dès l'origine sujet épineux⁵² – est encore sous haute surveillance et les réalisations des pictorialistes, bien que non commerciales, n'échappent pas à la règle. Ainsi la Préfecture de Police de Paris s'attache-t-elle avec zèle à contrôler la décence des études de nus devant figurer au Salon annuel du Photo-Club. Cela oblige ses organisateurs à se montrer très prudents dans leur sélection et à demander expressément aux photographes d'exclure de leurs envois « tous les nus qui ne seraient pas strictement académiques⁵³ ». Ce statut problématique explique la proportion relativement faible de nus présentés dans les expositions pictorialistes comme le fait que les titres qui leur sont attribués évitent presque systématiquement le mot « nu » au profit de termes insistant sur la démarche esthétique et la filiation artistique (*Étude*, *Académie*, *Torse*) quand ce n'est pas une référence littéraire ou mythologique (*Nymphe aux rochers*, *Bacchante*, *Psyché*, *Une naïade*). Enfin, les nus sont généralement peu commentés dans les comptes rendus de Salons⁵⁴.

- 16 Le silence des critiques vis-à-vis des nus de Day peut donc s'expliquer par ce contexte contemporain. Cette explication n'est toutefois pas suffisante. L'intérêt spécifique de Day pour le nu était en effet connu des pictorialistes français avant même l'exposition de 1901, l'Américain ayant écrit en 1898 un article sur le sujet pour *The American Annual of Photography*, article qui avait immédiatement fait l'objet d'une traduction française publiée dans l'*Annuaire général et international de la photographie*⁵⁵. Défendant le droit des photographes artistes à traiter le nu, cet essai affirmait notamment : « pas plus aujourd'hui que du temps de Praxitèle ou du Titien, nous ne devons mettre en doute la légitimité du nu dans l'art⁵⁶ ». Si le difficile statut du nu en photographie vers 1900 ne constitue pas une explication suffisante pour justifier le silence des commentateurs, c'est également parce que, nous l'avons dit, l'homoérotisme des œuvres de l'Américain dépasse de loin la simple représentation du nu. Or, aucune référence n'est jamais faite à une quelconque forme de « sensualité » dans son œuvre. Au contraire, les critiques disent ressentir, face à ses épreuves, « une impression très pure et très sincère : le réel disparaît devant l'idéal »⁵⁷. Ainsi, commentant *Le Fumeur*, Étienne Wallon se borne-t-il à souligner « l'habileté avec laquelle est traitée la figure »⁵⁸. Seul Louis Gastine, dans *La Photographie française*, se risque à qualifier *La Boîte de Laque* de « tête d'expression [...] fort suggestive »⁵⁹, sans pour autant développer le fond de sa pensée. Plus surprenant encore, la surreprésentation du genre masculin est tout bonnement ignorée et passée sous silence. Ainsi que cela a été souligné par Allen Ellenzweig, il faut certainement, pour comprendre ce comportement, prendre en considération le fait que ces photographies étaient jugées par des hommes dans leur immense majorité hétérosexuels, pour lesquels l'érotisme était par essence féminin et qui n'entrevoient donc que très partiellement la sensualité dont étaient chargées les représentations masculines de Day⁶⁰.
- 17 Pour bien comprendre le traitement particulier réservé par la critique française aux œuvres de l'Américain, il est intéressant d'en comparer la réception à celle des *Études de femmes, nu, drapé, costume* exposées seulement un an plus tard – en mars 1902 – par ceux

qu'on désignait alors comme le *Trio des nudistes* du Photo-Club de Paris : Paul Bergon, René Le Bègue et Achille Lemoine. Dans leur cas, la question du nu – exclusivement féminin cette fois – est traitée sans détour par tous les critiques sans exception et l'idée que de telles images puissent posséder une connotation érotique est clairement actée par l'empressement même avec lequel cette potentielle lecture est désamorcée. Ainsi peut-on lire qu'aucune « impression fâcheuse de “déshabillé” »⁶¹ n'entache ces études qui conservent « l'entière chasteté des œuvres d'art »⁶². C'est là pour les critiques un exploit tant le nu photographique constitue « une mer aux écueils les plus dangereux » :

Si le nu et le déshabillé sont déjà sujets fort difficiles dans la peinture pour ne pas tomber de la trivialité en la polissonnerie, ce sont sujets encore bien plus difficiles pour la photographie qui voit par l'entremise de son objectif, c'est-à-dire d'un œil un peu trop scrutateur et transcrivant ce qu'il voit avec un naturalisme exacerbé⁶³.

18 Et un autre critique d'ajouter :

Ce n'est pas que leurs collections soient précisément indiquées pour l'illustration des livres destinés à la jeunesse, mais il est remarquable que dans un ensemble aussi nombreux et aussi varié [...] rien en somme ne soit choquant⁶⁴.

19 Dans le cas de Day, aucun commentaire de la sorte n'avait été formulé.

Fig. 7

F. Holland Day, *Ébène et Ivoire*, vers 1897, épreuve au platine, 18,3 x 20 cm, New York, The Metropolitan Museum, The Alfred Stieglitz Collection

Metropolitan Museum, CC0 1.0

- 20 Il faut encore souligner que l'absence de prise en compte d'une question aussi évidente ne saurait être attribuée au fait qu'elle aurait déjà été traitée en de précédentes occasions. L'exposition de la « nouvelle école américaine » marqua en effet la première présentation à Paris d'épreuves originales de Day dont l'œuvre était auparavant connu du public français uniquement par le biais de reproductions parues dans la presse photographique internationale. Le contexte parisien était par conséquent fort différent de ce qu'il avait pu être quelques mois plus tôt à Londres où, depuis 1896, Day exposait chaque automne au *Photographic Salon*. Il avait ainsi eu l'occasion de familiariser le public londonien avec les différentes facettes de sa production à travers des épreuves telles que *The Ethiopian Chief*, *The Entombment*, *Beauty is Truth* ou encore *Bronze and Ivory* (Fig. 7). Exposée en 1897, cette dernière avait fait sensation, l'annuel *Photograms of the Year* considérant même cette « étude de contraste » à la « composition parfaite » comme l'un des « clous » du *Photographic Salon*. Que ce chef-d'œuvre du pictorialisme, dont la composition est une citation directe du *Jeune homme nu assis au bord de la mer* d'Hippolyte Flandrin (devenu très tôt un emblème homoérotique⁶⁵) et dans lequel un homme nu tient dans ses mains une statuette d'homme nu, soit réduit à une simple « étude de contraste » est révélateur du regard alors porté sur les œuvres de Day, même s'il faut souligner que le critique se risquait à ce commentaire : « les courbes douces et les plans arrondis de la peau, contrastant avec les contours nets et la surface rigide de l'ivoire, sont rendus de façon exquise⁶⁶ ». À Paris, *Ébène et Ivoire* ne sera pas commentée, Constant Puyo se bornant à évoquer à son propos « une idée-sensation, une idée de valeurs ou de lignes⁶⁷ ».
- 21 Ne voulant – ou ne pouvant – se confronter au sens profond des créations de Day, les critiques français laissent souvent transparaître dans leurs articles leur désarroi face à cette situation inhabituelle. Ainsi Puyo avoue-t-il d'emblée :

Comment m'y prendre ? Comment – non point juger ses œuvres, je n'y songe pas – mais dire l'impression qu'elles me laissent et en quoi elles soulèvent les questions les plus élevées qui se puissent poser en matière photographique⁶⁸.

- 22 Plusieurs autres réflexions du Français sonnent comme des références très claires – bien qu'inconscientes – au sens caché dont étaient porteuses les images en question. Ainsi trouve-t-on sous sa plume des propos aussi édifiants que « le mystère naît de l'inexprimé, c'est une fleur qui s'épanouit dans l'ombre »⁶⁹ ou encore « disons le moins possible, juste assez pour suggérer et non plus pour décrire ». Plus loin, il ajoute : « ces épreuves sont mieux que d'un photographe habile ; elles sont, de toute évidence, l'œuvre d'un artiste conscient du très haut dessein qu'il osait concevoir ». Et de s'exclamer enfin, avec ultime : « je m'effraye moi-même en essayant de définir le dessein de M. Day »⁷⁰. Dans son article pour *Camera Notes*, Demachy analyse longuement et avec passion l'ensemble exposé par Day, allant même jusqu'à regretter de ne pouvoir lui consacrer une étude entière tant « ses épreuves mériteraient d'être commentées et étudiées une par une » car « aucune d'elle n'est le fruit du hasard ». Son compte rendu évoque ainsi la « fascination » provoquée par les œuvres de l'Américain et loue sa versatilité et « l'extraordinaire variété de traitement et d'effet » de ses compositions, où prédomine le « sentiment ». S'arrêtant tour à tour sur l'habileté de Day à traiter ses sujets en tonalité sombre, à placer les accents de lumière ou à harmoniser les lignes et les courbes, il note également certains détails révélateurs comme son talent à traduire « le langage de la main » – un élément qui, comme le montrent *Le Fumeur* ou *La Boîte de Laque*, peut s'avérer chez Day porteur d'une dimension érotique ou, du moins,

sensuelle. En dépit d'une analyse fine et détaillée, aucune allusion n'est faite à la nudité ou au caractère éminemment masculin de l'ensemble. Comme les autres critiques, Demachy focalise avant tout son attention sur la série consacrée à la Passion du Christ et ses commentaires reflètent le souci des contemporains de détacher ce cycle de toute réalité tangible (alors même qu'il s'agissait d'autoportraits de Day) : « c'est grâce à l'absence de l'idée de modèle que *Les Sept Paroles* a été jugée la plus suggestive de toute la série »⁷¹. Pour Étienne Wallon, ces compositions religieuses, tantôt d'un « réalisme très noble », tantôt « idéales », visent à « nous élever au dessus de la réalité » en « cherchant l'émotion dans la simplicité des lignes et de la composition »⁷². Quant à Constant Puyo, il déclare que *Les Sept Paroles* sont « avant tout, des études d'expression réussies, mais d'un faire très franc et très normal, vigoureux même »⁷³. Comme l'atteste le vocabulaire employé – très vague – la critique tourne là encore autour du sujet sans jamais oser s'y confronter frontalement. Ainsi ne voit-on à aucun moment poindre une réflexion sur les motivations ayant poussé Day à entreprendre une série d'une telle ampleur ni à la traiter avec une telle intensité dramatique et, en même temps, une telle sensualité. La singularité de sa représentation de la Passion du Christ ne pouvait pourtant échapper aux critiques français, le sujet ayant déjà été tenté par d'autres photographes, notamment le Belge Léon Bovier dont le très académique et austère *Christ au tombeau* avait été en 1896 l'un des envois marquants du Salon du Photo-Club de Paris. Il est également à noter que les photographies christiques de Day ne suscitent pratiquement pas de comparaisons avec les maîtres de la peinture, preuve qu'elles offraient d'un sujet parmi les plus traités de l'histoire de l'art une vision inédite et sans équivalent. Sur ce point, Demachy commente :

Personnellement, j'ai trouvé un sentiment religieux plus intense et plus respectueux dans les photographies de M. Day que dans 60 % des sujets similaires accrochés dans les églises et les musées⁷⁴.

- 23 Cette absence d'analyse plus poussée semble d'autant moins justifiée que les sujets religieux exposés par Day sont très bien accueillis à Paris, ne donnant lieu à aucune controverse, contrairement à Londres où ils avaient déclenché de houleux débats dans la presse photographique. La fascination de Day pour les sujets religieux – et plus précisément la Passion du Christ – s'inscrit dans un intérêt plus large pour les figures homoérotiques de martyrs, qu'ils soient catholiques (saint Sébastien) ou païens (Orphée)⁷⁵. Emblématique de son œuvre, cette lutte entre Éros et Thanatos, beauté idéale et souffrance, est pleinement autobiographique (comme le clame son choix d'incarner lui-même la figure du Christ dans *Les Sept Paroles*). Elle constitue sa réponse à l'homophobie dont lui et ceux partageant ses inclinations étaient victimes⁷⁶.

Fig. 8

F. Holland Day, *Armageddon*, similigravure publiée dans *Photo-Gazette* (25 avril 1901)
Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce

Fig. 9

F. Holland Day, "Beauty is Truth, Truth Beauty", similigravure publiée dans le *Bulletin du Photo-Club de Paris* (avril 1901)

Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce

- 24 À n'en pas douter, l'évidente paralysie des commentateurs face aux œuvres de Day trouve également son origine dans l'association et la présentation côte à côte d'images en apparence antinomiques et incompatibles – images pieuses, nus masculins et modèles noirs – le tout traité avec une égale dignité et une sensualité assumée. Ce

cumul de choix iconographiques inhabituels – de vraies « bizarreries » pour l'époque et le contexte – est incontestablement de nature à désarmer les critiques. Si Day n'avait exposé que des compositions religieuses, des nus masculins ou des modèles noirs, son œuvre leur eut sans aucun doute semblé plus facile à appréhender, à classer et à caractériser. Mais en s'attaquant de front et simultanément à des sujets aussi « différents » et « brûlants » (que ce soit pour des raisons théologiques, culturelles, politiques ou sociales), Day brouille volontairement les frontières muselant ainsi une critique qui, dépassée, ne sait plus sous quel angle aborder la question. Ainsi que l'ont parfaitement montré plusieurs études consacrées au photographe⁷⁷, ces différentes séries, à première vue déconnectées et sans rapport, sont en réalité porteuses d'un sens caché commun compréhensible uniquement par certains publics. L'axe central de ce discours subliminal tourne autour de la visibilité – ou plutôt de l'invisibilité – des minorités, qu'elles soient sexuelles ou ethniques. Dans l'œuvre de Day, les préjugés racistes contemporains sont mis à mal par la révérence avec laquelle les modèles non européens sont mis en scène, qu'il s'agisse d'afro-américains, d'indiens d'Amérique ou d'asiatiques⁷⁸. En cela, l'une de ses réalisations les plus « révolutionnaires » est incontestablement *Armageddon* (Fig. 8), triptyque figurant, au centre, un homme noir assis de face, le torse largement dénudé ; à gauche, un jeune homme blanc recroquevillé sur lui-même dans la pénombre d'un sous-bois ; à droite, une androgyne jeune femme blanche alanguie dans l'herbe d'une prairie ensoleillée. Selon les explications données par Day lui-même à Étienne Wallon, ce triptyque du Jugement Dernier représente la Justice séparant les Pêcheurs des Justes. Or, c'est traditionnellement le Christ qui opère un tel partage et le modèle choisi par Day en possède pleinement la prestance et la posture. Un Christ noir en majesté ; l'Homme noir présidant au destin de l'Homme blanc : un tel discours était évidemment inaudible pour les contemporains pour qui l'intérêt de Day pour les modèles noirs ne pouvait relever que d'un goût « exotique » pour les « types »⁷⁹, intérêt motivé par l'effet produit par les jeux de contrastes lumineux sur la peau sombre de ses modèles⁸⁰. Inutile de dire qu'il était encore moins question de voir dans tout cela une quelconque dimension érotique. C'est ainsi que Wallon se contente de commenter *Armageddon* en ces termes : « tout cela est vraiment très beau, très pur et très grand ». Et d'ajouter : « je n'insiste pas sur l'habileté avec laquelle est traitée la figure centrale⁸¹ ». De ce même triptyque, Puyo écrit pour sa part : « la noire figure du fils de Cham⁸² devient symbole ». Symbole de quoi selon lui ? Nous ne le saurons jamais. Ailleurs, il glisse ce commentaire en apparence anodin mais dont la formulation est révélatrice : « M. Day se complaît visiblement dans le rendu de cette chair luisante, aux noirs profonds⁸³ ». Enfin, en bon homme blanc de la fin du XIX^e siècle, il cherche à faire sourire ses lecteurs en qualifiant les études de modèles noirs exposées par Day de « cycle du Nègre », une « plaisanterie innocente » selon lui. Ce n'est pas tant l'emploi du mot « nègre » – d'usage courant à l'époque et qu'on retrouve d'ailleurs chez d'autres critiques de cette exposition⁸⁴ – qui est ici choquant mais plutôt la complète objectification de l'homme noir que ce commentaire révèle. Face à de tels propos, on comprend mieux le gouffre qui séparait les conceptions progressistes et les intentions artistiques de Day de la manière dont elles étaient reçues et interprétées⁸⁵. Si *Armageddon* incarne l'émancipation de l'homme noir, son pendant en matière de minorités sexuelles est sans conteste *“Beauty is Truth, Truth Beauty”* (Fig. 9) dont le titre est la citation des deux derniers vers du fameux poème *Ode on a Grecian Urn* de John Keats (“Beauty is truth, truth beauty,” – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know). Dans cette œuvre composée de deux cadres distincts

superposés, Day combine, dans la partie basse, de format panoramique, un Christ mort – suivant une composition proche de celle proposée par Léon Bovier en 1896 – et, dans la partie haute, un cadre cintré renfermant la représentation d'un hiératique éphèbe blanc dont la pose fait écho à celle de la figure centrale d'*Armageddon*. Vêtu d'un drapé laissant son torse et l'une de ses jambes nus et tenant dans ses mains un globe en verre et un bouquet de fleurs artificielles, le jeune homme nous fixe intensément. Avec cette composition « consacrée à la gloire de la beauté »⁸⁶ – seul commentaire qu'ose Étienne Wallon à son propos – Day délivre incontestablement un message fort qui n'est pas sans rappeler la devise de Copeland & Day : « Comme un Lys parmi les Ronces »⁸⁷. Selon l'historien de l'art James Crump, "*Beauty is Truth*" ne constitue pas « une "déclaration idéologique" tirée "directement de Keats", mais [une] passerelle vers une conception philhellénique de la beauté masculine que Day et ses pairs cherchent dans la littérature de leur temps »⁸⁸. L'amour chrétien se trouve ainsi détrôné et dominé par l'amour païen, Crump voyant même dans la figure centrale de l'éphèbe une personnification de la luxure sous les traits du poète romain Pétrone. Ainsi que l'ont montré les études consacrées au rapport de Day à la sexualité, ses photographies s'inscrivent pleinement dans le contexte de ce qu'on appelle alors « l'amour grec ». À la fin du XIX^e siècle, tout un discours homosexuel plus ou moins crypté est développé par différents auteurs autour de cet idéal antique d'une société dans laquelle cette inclination n'était ni rejetée, ni pénalisée. Day lui-même n'est pas en reste, notamment lorsqu'il déclare dans son article de 1898 consacré au nu :

Depuis l'époque de l'art grec, où la Beauté tout uniment *pure* se faisait le reflet de la Beauté et de la Pureté des mœurs du même âge, notre race humaine semble avoir constamment rétrogradé dans sa conception de la Vie et de l'Art⁸⁹.

- 25 Relevant pleinement de l'*Aesthetic Movement* victorien, ces questions sont, vers 1900, tout à fait ancrées dans l'esprit du public anglo-saxon, au vu notamment des retentissants procès d'Oscar Wilde – auquel Day vouait un véritable culte – en 1895. De telles connexions étaient en revanche moins évidentes à établir pour le public français ce qui n'est sans doute pas pour rien dans la meilleure réception que connut l'exposition de la « nouvelle école américaine » à Paris. C'est en référence à ce contexte particulier que le style de Day est alors souvent qualifié, dans la sphère anglo-saxonne, à l'aide d'euphémismes tels que « décadent », « excentrique », « purement grec », « païen » ou encore « sentimental »⁹⁰. Seul le très conservateur *British Journal of Photography* se risque à une allusion beaucoup plus directe, affublant Day du titre de « leader de l'école Oscar Wilde »⁹¹.
- 26 Aucun sous-entendu de cette nature ne sera formulé par les critiques français. Cela ne veut pas pour autant dire qu'ils étaient des oies blanches incapables de percevoir la dimension homoérotique des œuvres de l'Américain. En ce début d'année 1901, le Photo-Club de Paris venait d'accueillir l'exposition des artistes américaines au sujet de laquelle Demachy avait eu ce mot révélateur :

Cette exposition [...] n'a pas grand caractère féminin, à l'encontre des expositions de peinture du même genre qui ne laissent aucun doute sur la parenté de la plupart des œuvres, soit à cause d'une certaine mièvrerie de sujets et de pose ou d'une facture un peu ronde, j'oserais même dire quelquefois « rondouillarde », où l'on semble retrouver, inconsciente, la courbe sinueuse de la ligne féminine. Ici nous ne pouvions nous attendre à

un dessin différent de celui du sexe anguleux⁹², l'objectif banal étant du genre neutre, mais nous croyions y trouver quelque caractère spécial. Il n'en a rien été et ce n'est pas pour nous déplaire⁹³.

- 27 De tels propos, outre le fait qu'ils rappellent qu'on considère alors qu'il y a, en art, des caractères « féminins » et d'autres « masculins », prouve que la question du sexe et du genre entre pleinement en compte dans l'appréciation et l'analyse critique des photographies artistiques. L'aveuglement dont font preuve les Français vis-à-vis de la production si singulière de Day n'en est donc que plus révélateur et démontre qu'ils avaient compris mais ne pouvaient rien dire (du moins, pas directement). Définir l'objectif comme appartenant au « genre neutre » revient par ailleurs à considérer que le « caractère » du sujet et de son traitement sont dus à la personnalité du photographe ce qui, dans le cas de Day, ne fait que confirmer une volonté d'ignorer l'évidence. C'est ainsi que, comme nous l'avons vu, les comptes rendus français laissent transparaître l'embarras des critiques face au caractère atypique et inclassable de cette production.
- 28 La manière dont les critiques français choisissent de qualifier Day lui-même est également édifiante. Si Étienne Wallon se contente de reconnaître en l'Américain une « personnalité extrêmement intéressante », ajoutant même « une des plus intéressantes sans nul doute que nous ayons encore rencontrées parmi les adeptes de l'art photographique »⁹⁴, Constant Puyo pour sa part lui décerne le titre nettement plus évocateur de « poète mystique »⁹⁵, expression dont il use dans ses deux articles sur le sujet⁹⁶. Mais c'est probablement Robert Demachy qui se montre le plus transparent en qualifiant son homologue de « raffiné », employé ici non pas comme qualificatif mais comme nom :

M. Day est ce qu'on appelle en français « un raffiné », un homme au goût subtil et délicat, qui trouve un plaisir particulier dans certains tons colorés et dans certaines combinaisons de lignes et de courbes, qui soit passent inaperçu aux yeux du public ordinaire, soit séduisent leur esprit après une observation répétée et prolongée⁹⁷.

- 29 En 1901, qualifier un homme de « raffiné » – qui plus est Day et son univers masculin – ne pouvait être anodin. Ce terme rappelle d'ailleurs celui de « cultivé » que l'on trouve employé par Oscar Wilde dans la préface du *Portrait de Dorian Gray*⁹⁸. Il ne faut pourtant voir aucune malice dans cette expression, Demachy admirant très profondément son ami américain qu'il considère comme un véritable « apôtre »⁹⁹ de l'art photographique. Outre l'éloge qu'il fait de son œuvre à travers ses écrits publiés, sa correspondance privée¹⁰⁰ témoigne elle aussi de la sincérité des sentiments de celui qui, en cette année 1901, « ne jure plus que par Day »¹⁰¹. Cet exemple résume parfaitement l'ambiguïté de la réception critique des œuvres de Day, toujours sur le fil entre dire, ne pas dire, sous-entendre. Cela est vrai en France mais également en Angleterre et aux États-Unis. L'idée que ses œuvres, à la « suggestivité insaisissable », contiennent un « sens caché » revient ainsi régulièrement sous la plume des commentateurs¹⁰². Parmi toutes les appréciations consacrées à l'œuvre de Day, il en existe une qui sort du lot par la franchise de son discours. Due au critique américain Sadakichi Hartmann – qui connaissait intimement Day – elle incarne le discours le plus direct qu'il était possible de tenir, au tournant du siècle, pour évoquer publiquement l'homoérotisme de son œuvre (preuve une nouvelle fois que cette dimension pouvait alors parfaitement être perçue). Dès le premier paragraphe de cet essai intitulé « Un photographe décoratif : F.H. Day », Hartmann fait usage de tout un vocabulaire connoté ou à double sens

(« délicatesse », « raffinement », « subtilité », « fascinations rêveuses »), avant d'asséner :

Autant dire que ce n'est pas le genre d'œuvre qui peut plaire à tout le monde. Elle séduit plutôt l'intellectuel et le raffiné ; ceux qui, en un mot, peuvent comprendre et sentir – comme ceux qui aiment et sont sensibles à l'œuvre de M. Day¹⁰³.

- 30 On retrouve ici l'emploi de « raffiné » que Demachy élira lui-même l'année suivante pour son propre article. Plus loin, Hartmann déroule ce propos ostensiblement érotique :

Qu'importe le sang qui s'écoule sous la peau, le réseau de veines gonflées et palpitantes ? Qu'importe la vue de ces muscles tendus, pleins de vie, si la part invisible, le mystère de l'être vivant, est absent de l'image ; si je ne peux pas entrer en communication avec son esprit ? Avec quel éclat et quelle vérité les yeux peuvent briller m'importe peu si j'ignore tout de la pensée, de l'envie, qui les animent¹⁰⁴.

- 31 Après ces réflexions particulièrement osées, Hartmann revient dans un registre plus traditionnel, qualifiant notamment les « gracieuses » études de nus de « figures du passé » et de « gloires depuis longtemps disparues », manière courante de tenir à distance leur potentiel attrait charnel tout en faisant discrètement référence à « l'amour grec ».

Fig. 10

Clarence H. White, *F. Holland Day et un modèle*, 1902, épreuve au platine, 24,2 x 18,8 cm, New York, The Metropolitan Museum

Metropolitan Museum, CC0 1.0

- 32 La réception critique de l'œuvre de F. Holland Day par ses contemporains constitue donc une affaire complexe où le sens véritable des mots est à chercher entre les lignes comme la signification profonde de ses photographies est à chercher dans la pénombre qui, bien souvent, les enveloppe. En 1902, Clarence H. White réalise un étonnant portrait de Day (Fig. 10) dans lequel il est aujourd'hui tentant de projeter une allégorie de la prise en compte publique de son orientation sexuelle telle qu'elle transparaît des différents écrits que nous venons d'évoquer. Dans un intérieur faiblement éclairé et vide de tout accessoire, Day se tient debout face à l'objectif, un bras replié devant le buste, tenant élégamment dans sa main une cigarette à demi consumée. Debout derrière lui, émergeant à peine de la pénombre, se tient un homme noir nu, modèle de ses photographies « ethniques ». L'aspect irréel de l'ensemble est renforcé par un flou tellement accentué qu'on peut difficilement déterminer si le photographe a les yeux ouverts ou clos. Le photographe et son modèle, l'artiste et son œuvre, l'homme et son désir amoureux ; ce sont toutes ces relations que suggère ce portrait symbolique. La tonalité sombre de l'ensemble et le caractère éthéré du modèle – muse à ce point fantomatique qu'on s'interroge sur la réalité même de sa présence¹⁰⁵ – résument on ne peut mieux l'attitude de la critique vis-à-vis de l'œuvre de Day dont un certain niveau de lecture ne pouvait être extrait de la pénombre et révélé au grand jour. Ce qui se dresse ici derrière F. Holland Day, c'est bien la personnification de son homosexualité, une part de son être perceptible mais condamnée à demeurer dans les limbes des demi tons¹⁰⁶.
- 33 L'étude de la réception critique des photographies de F. Holland Day lors de leur présentation à Paris en 1901 dans le cadre de l'exposition de la « nouvelle école américaine » met en évidence la difficulté qu'éprouvèrent les commentateurs à juger de façon libre et franche les réalisations du « poète mystique » de Boston. Limitant leur appréciation à des questionnements d'ordre strictement iconographiques, esthétiques ou théologiques, ils prirent soin de passer sous silence certaines des caractéristiques les plus évidentes de ses œuvres : non seulement leur sensualité affichée voire leur érotisme (le plus souvent feutré mais parfois plus direct) mais surtout son goût singulier pour les hommes nus et l'évidente surreprésentation du genre masculin dans sa production. La formulation de leurs propos comme le choix du vocabulaire employé pour décrire le photographe et ses créations laissent entrevoir leur embarras à caractériser des images et un être aussi éloignés des standards contemporains (du pictorialisme comme de la société). Toutefois, certains indices prouvent que, s'ils étaient moins familiers des questions liées à « l'amour grec » et à l'*Aesthetic Movement* victorien que le public anglais ou américain, ils n'en étaient pas moins parfaitement conscients de la nature profonde des œuvres de Day, reflets de l'émergence d'une « sous-culture homosexuelle »¹⁰⁷ dans l'esthétique photographique. En fin observateur de la nature et de l'évolution de la photographie artistique, Demachy avait conclu son article dans *Camera Notes* par ces mots :

M. Day est l'un des rares photographes qui a quelque chose à dire, et il sait exactement comment le dire. Sa voix n'est pas effrontée, et bien que discrète, elle est persuasive et subtile, et laisse une impression plus durable que de plus bruyantes harmonies. Je doute fort qu'elle ait une influence directe notable sur le photographe moyen, en raison même de cette subtilité, mais, par le biais de plus hautes sphères de pratiquants, elle finira par infiltrer et enrichir les strates inférieures¹⁰⁸.

- 34 C'est donc en fermant les yeux que les contemporains de F. Holland Day admirèrent ses visions artistiques que les conventions du temps ne les autorisaient pas à reconnaître pour ce qu'elles étaient : les regards à la fois poétiques et homoérotiques d'un esthète animé par la quête absolue d'un idéal de beauté et de vérité – *"Beauty is Truth, Truth Beauty"*.

NOTES

1. L'exposition se tint à la Royal Photographic Society du 10 octobre au 8 novembre 1900.
2. Ce choix constituait un pari risqué : « [This exhibition] has been heralded by a very terrible reputation. Severe and sarcastic articles, if not critical, have appeared in London and elsewhere [...] My misgivings on [its] success were great, but without foundation, for the French public seems to have taken kindly to the transatlantic school of pictorial photography. » (Robert DEMACHY, « Exhibition of the new American school of artistic photography at the Paris Photo-Club », *The Amateur Photographer*, vol. 33, n°861, 5 avril 1901, p. 275).
3. Cette « Exposition des artistes américaines » fut présentée au Photo-Club de Paris du 24 janvier au 13 février 1901. Elle avait été conçue et assemblée par Frances B. Johnston, photographe professionnelle installée à Washington. À ce sujet, voir : Bronwyn A.E. GRIFFITH (dir.), *Les Ambassadrices du Progrès : photographes américaines à Paris, 1900-1901*, Giverny (Musée d'art américain), Paris, Adam Biro, 2001.
4. Lettre de Robert DEMACHY à Alfred STIEGLITZ, 6 février 1901, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale [BL] (traduction de l'auteur).
5. On note ici l'absence d'Alfred Stieglitz qui, voyant dans cette exposition une remise en cause de son statut de chef de file du pictorialisme américain, refusa d'y prendre part et fit son possible pour en empêcher la tenue et en minimiser l'importance. Il alla même jusqu'à publier une note dans sa revue *Camera Notes* affirmant que les épreuves exposées n'étaient que des essais, des tirages de second choix non destinés à être montrés au public. Cette affirmation fut par la suite contredite par Edward Steichen qui, ayant assisté de près à la mise en place de l'exposition à Londres comme à Paris, affirma n'avoir jamais vu de meilleures épreuves de l'école américaine que celles réunies par Day (à ce sujet, voir : Patricia J. FANNING, *Through an uncommon lens. The life and photography of F. Holland Day*, Amherst, University of Massachusetts, 2008, p. 128).
6. « I have been accused of being over-enthusiastic towards the American school. » (R. DEMACHY, « Exhibition of the new American school », *op. cit.*, p. 277).
7. Constant PUYO, « L'exposition de M. H. Day et de la "Nouvelle école américaine" », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 11, avril 1901, p. 115-138.
8. Constant PUYO, « La photographie artistique aux États-Unis », *Le Monde Moderne*, t. 13, mai 1901, p. 641-649.
9. Étienne WALLON, « F. Holland Day et la nouvelle école américaine au Photo-Club », *Photo-Gazette*, vol. 11, 25 mars 1901, p. 82.
10. Louis BORDAT [Louis GASTINE], « La nouvelle école américaine de photographie », *La Photographie française*, vol. 13, avril 1901, p. 10. Contrairement à Demachy, Puyo et Wallon, Gastine ne faisait pas partie du Photo-Club de Paris. Il se montrera toujours hostile au pictorialisme américain.

11. Par cette expression, Demachy désigne ceux de ses contemporains qui rejetaient les préceptes pictorialistes et l'idée que la photographie pouvait être un mode d'expression artistique.
12. Cf. R. DEMACHY, « Exhibition of the new American school », *op. cit.*, p. 275-277 (traductions de l'auteur).
13. « It has produced a feeling of confidence in the future of photography as an art. » (*Id.*, p. 276).
14. *Ibid.*, p. 277 (traduction de l'auteur).
15. Robert DEMACHY, « The American New School of Photography in Paris », *Camera Notes*, vol. 5, n°1, juillet 1901, p. 33 (traduction de l'auteur).
16. « Mr. Steichen is evidently the “enfant terrible” of the American school [...] His exuberance is always genuine and interesting, but some of his works have the same effect on old-fashioned photographers as a red flag on a bull. » (R. DEMACHY, « American New School », *op. cit.*, p. 40).
17. Cf. R. DEMACHY, « American New School », *op. cit.*, p. 42.
18. Allen ELLENZWEIG, *The Homoerotic Photograph*, New York, Columbia University Press, 1992, p. 2 (traduction de l'auteur).
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*, p.3.
21. Cf. Pam ROBERTS (dir.), *F. Holland Day*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2000, p. 14.
22. Cf. Patricia J. FANNING, *Through an uncommon lens*, *op. cit.*, p. 89.
23. « You must know that I was very much infatuated last season, and this Summer, I have been married – now don't open your eyes, only to my camera – and have become a full-fledged amateur in the art of photography, and a most delicious time I've had of it, too. » (Lettre de F. Holland DAY à Ada LANGLEY (5 octobre 1887) citée dans : P. ROBERTS, *F. Holland Day... op. cit.*, p. 13). L'emploi d'un vocabulaire d'ordinaire réservé au sentiment amoureux est ici particulièrement révélateur de la nature du rapport de Day au médium photographique.
24. Cf. Patricia J. FANNING, « F. Holland Day and “the Beautiful Boy” : The Story of Thomas Langryl Harris and Day's Nude Study », *History of Photography*, vol. 33, n°3, août 2009, p. 249-261. Voir également : Trevor FAIRBROTHER, *Making a Presence: F. Holland Day in Artistic Photography*, Andover (Addison Gallery of American Art), New Haven, Yale University Press, 2012, p. 111-123.
25. Dans les années 1970, certains auteurs ont voulu voir une relation amoureuse dans la très forte amitié unissant Day à la poétesse américaine Louise Guiney (1861-1920), une théorie invalidée par des études ultérieures et notamment par Patricia Fanning dans « 'The Frame We Have Invented': Culture, Biography, and the Friendship of Fred Holland Day and Louise Imogen Guiney », *New Perspectives on F. Holland Day*, North Easton, Stonehill College, 1998, p. 7-16.
26. C'est ainsi qu'en 1906, lorsque Edward Steichen contacte Day pour solliciter le prêt d'œuvres du peintre Thomas Langryl Harris (dont Day avait été très épris et qui s'était suicidé en 1901), il écrit : « Je sais que vous chérissez ces choses non pas seulement pour leur valeur artistique et je réalise pleinement ce que je vous demande [...] Maintenant, soyez franc avec moi et ne me ménagez pas si je vous ai offensé en vous demandant quelque chose qui vous est aussi sacré » (Lettre d'Edward STEICHEN à F. Holland DAY (24 janvier 1906) citée dans : P. FANNING, « F. Holland Day and “the Beautiful Boy” », *op. cit.*, p. 249 – traduction de l'auteur).
27. À ce propos, voir : T. FAIRBROTHER, *Making a Presence*, *op. cit.*, p. 114.
28. Cf. Eve KOSOFKY SEDGWICK, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.
29. Cf. Christopher REED, *Art and Homosexuality: A History of Ideas*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 106-110.
30. Cf. T. FAIRBROTHER, *Making a Presence*, *op. cit.*, p. 114 (note 7).
31. Ulrich POHLMANN, « Entre studio et jardin d'Éden », *Masculin – Masculin : l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, Paris (musée d'Orsay), Paris, Flammarion, 2013, p. 175.
32. P. FANNING, « F. Holland Day and “the Beautiful Boy” », *op. cit.*, p. 249-261.

33. Cf. Patricia J. FANNING, *Through an uncommon lens*, op. cit., p. 82.
34. Giovanni CARERI, « Un regard mordu par un lézard. Note sur un tableau du Caravage », Luca ACQUARELLI (dir.), *Au prisme du figural : le sens des images entre forme et force*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 154-155.
35. Damien DELILLE, « Dans la douleur », *Masculin – Masculin*, op. cit., p. 207.
36. U. POHLMANN, « Entre studio et jardin d'Éden », op. cit., p. 178.
37. Sur la question des symboles, voir notamment : Clare BARLOW (dir.), *Queer British Art, 1861-1967*, Londres (Tate Britain), Londres, Tate Publishing, 2017.
38. D. DELILLE, « L'objet du désir », *Masculin – Masculin*, op. cit., p. 251.
39. Cf. Colin CRUISE, « Coded Desires », *Queer British Art, 1861-1967*, op. cit., p. 25-29.
40. « Les visages sortent à peine de l'ombre, l'éclairage semble irréel, et, par là, la personnalité du modèle, gros écueil du procédé, s'évanouit totalement ; seule subsiste une impression d'ensemble. » (C. PUYO, « La photographie artistique aux États-Unis », op. cit., p. 648).
41. L'expression doit ici se comprendre dans le sens qu'elle possédait alors, à savoir qu'on désignait comme « amateurs » des photographes pratiquant le médium pour leur simple plaisir (par opposition aux professionnels qui vivaient de la vente de leur production).
42. U. POHLMANN, « Entre studio et jardin d'Éden », op. cit., p. 174.
43. Au sujet de l'homoérotisme des œuvres de Wilhelm von Gloeden, voir : A. ELLENZWEIG, *The Homoerotic Photograph*, op. cit., p. 35-64.
44. « Portraits, études ou compositions, l'exposition de M. F. Holland ne comprend à peu près que de la "figure" » (L. BORDAT, « La nouvelle école américaine », op. cit., p. 6).
45. C. PUYO, « L'exposition de M. H. Day », op. cit., p. 131.
46. Après avoir longuement commenté les sujets religieux, Puyo conclut : « L'espace me manque pour dire tout le bien que je pense des autres œuvres de M. Day, de ses études de figure, de ses portraits, dans lesquels, parfois, son originalité se montre quelque peu révolutionnaire. » (*Ibid.*, p. 137-138).
47. E. WALLON, « Day et la nouvelle école américaine », op. cit., p. 82.
48. Kenneth CLARK, *Le Nu*, trad. M. Laroche, Paris, Hachette, 1987, t. 1, p. 21.
49. Bernard VOUILLOUX, « La question du nu », *Le Tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002, p. 257-278.
50. Jonathan WEINBERG, « Dénudé, mais non exhibé : le nu masculin dans l'art américain », *Masculin – Masculin*, op. cit., p. 242.
51. William M. MURRAY, « F. H. Day's Exhibition of Prints », *Camera Notes*, vol. 2, n°1, juillet 1898, p. 22 (traduction de l'auteur).
52. À ce propos, voir : Sylvie AUBENAS (dir.), *L'Art du nu au XIX^e siècle : le photographe et son modèle*, Paris Bibliothèque nationale de France, Hazan, 1997.
53. Lettre de Robert DEMACHY à Alfred STIEGLITZ, 31 décembre 1903, BL (traduction de l'auteur).
54. À ce sujet, voir : Julien FAURE-CONORTON, « Le nu d'atelier dans l'œuvre photographique de Robert Demachy », *Histoire de l'art*, n°66, avril 2010, p. 95-106.
55. Cf. F. Holland DAY, « Photography applied to the undraped figure », *The American Annual of Photography*, vol. 12, 1889, p. 186-197 ; F. Holland DAY, « Le nu en photographie », *Annuaire général et international de la photographie*, vol. 7, 1898, p. 189-198.
56. F. H. DAY, « Le nu en photographie », op. cit., p. 192.
57. E. WALLON, « Day et la nouvelle école américaine », op. cit., p. 83.
58. *Ibid.*, p. 103.
59. L. BORDAT, « La nouvelle école américaine », op. cit., p. 8.
60. Cf. A. ELLENZWEIG, *The Homoerotic Photograph*, op. cit., p. 43.
61. Étienne WALLON, « Une exposition particulière », *Photo-Gazette*, vol. 12, 25 mars 1902, p. 90.

62. Frédéric DILLAYE, « Expositions d'amateurs », *Les Nouveautés photographiques*, vol. 11, 1903, p. 94.
63. *Id.*
64. E. WALLON, « Une exposition particulière », *op. cit.*, p. 90.
65. Sur ce point, voir : U. POHLMANN, « Entre studio et jardin d'Éden », *op. cit.*, p. 176.
66. Gleeson WHITE, « The Two Great Exhibitions – II. The Photographic Salon », *Photograms of the Year*, vol. 3, 1897, p. 104 (traduction de l'auteur).
67. C. PUYO, « La photographie artistique aux États-Unis », *op. cit.*, p. 644.
68. C. PUYO, « L'exposition de M. H. Day », *op. cit.*, p. 130-131.
69. Puyo réutilisera cette formule dans *Le Monde Moderne* : « La forme, trop précise, tue le rêve ; c'est dans l'ombre qu'éclot plus aisément la fleur du mystère. » (C. PUYO, « La photographie artistique aux États-Unis », *op. cit.*, p. 647-648).
70. C. PUYO, « L'exposition de M. H. Day », *op. cit.*, p. 132, 133 et 135.
71. R. DEMACHY, « American New School », *op. cit.*, p. 41 (traductions de l'auteur).
72. E. WALLON, « Day et la nouvelle école américaine », *op. cit.*, p. 102.
73. C. PUYO, « L'exposition de M. H. Day », *op. cit.*, p. 133.
74. R. DEMACHY, « Exhibition of the new American school », *op. cit.*, p. 277 (traduction de l'auteur).
75. Cf. A. ELLENZWEIG, *Homoerotic Photograph*, *op. cit.*, p. 55-59. Les figures d'Orphée et de saint Sébastien appartenant à des séries postérieures à l'exposition de 1901, nous ne les prenons pas en compte dans cette étude. Réalisées à une époque très particulière de la vie de Day – après la perte de la totalité de sa production dans l'incendie de son atelier en 1904 – elles sont d'un homoérotisme nettement plus affirmé que celui qui transparaît dans ses œuvres antérieures. Elles furent cependant peu diffusées à l'époque, Day s'étant alors mis en retrait de la scène pictorialiste.
76. « Day internalized and refigured homophobia in his tension-filled images of desire and self-martyrdom. » (James CRUMP, *F. Holland Day: Suffering the Ideal*, Santa Fe, Twin Palms Publishers, 1995, p. 16).
77. À ce propos, voir les travaux d'Allen Ellenzweig et de James Crump (cf. notes précédentes).
78. Le goût de Day pour « l'ailleurs » ne répond pas au schéma classique de l'orientalisme qui caractérise le XIX^e siècle pas plus qu'à une posture colonialiste. Progressiste et sensible au sort des minorités, Day œuvra activement pour aider les immigrés de Boston, une philanthropie qu'il avait héritée de sa mère, elle-même très versée dans les œuvres caritatives (cf. P. ROBERTS, *F. Holland Day*, *op. cit.*, p. 12). Sur ce point, voir également : Robert ALDRICH, *Colonialism and Homosexuality*, Londres, Routledge, 2002.
79. « M. Holland Day paraît s'intéresser beaucoup à ces études de types, noirs, chinois, japonais, indiens » (E. WALLON, « Day et la nouvelle école américaine », *op. cit.*, p. 103).
80. « Mr Holland Day has shown how much finer for photographic purposes is the "black" nude compared with the white. The sudden contrast between the face and the hair, for instance, cease to exist in this subject; the whole figure keeps its "value," and accords far more with its surroundings. » (G. WHITE, « The Two Great Exhibitions », *op. cit.*, p. 104).
81. E. WALLON, « Day et la nouvelle école américaine », *op. cit.*, p. 103.
82. Cette expression, alors d'usage courant, fait référence au récit biblique de l'ivresse de Noé qui conduit à la malédiction de son fils cadet Cham dont plusieurs exégèses font des descendants les fondateurs d'une prétendue « race noire » frappée d'anathème (donc inférieure).
83. C. PUYO, « L'exposition de M. H. Day », *op. cit.*, p. 131-132.
84. Gastine qualifie ainsi *Armageddon* de « figure de nègre, d'un beau style » (L. BORDAT, « La nouvelle école américaine », *op. cit.*, p. 8).
85. Sur ce sujet, voir : Barbara L. MICHAELS, « New Light on F. Holland Day's Photographs of African Americans », *History of Photography*, vol. 18, n°4, 1994, p. 334-347.

86. E. WALLON, « Day et la nouvelle école américaine », *op. cit.*, p. 102.
87. « Like a Lily among Thorns » (cf. J. CRUMP, *Suffering the Ideal*, *op. cit.*, p. 7).
88. J. CRUMP, *Suffering the Ideal*, *op. cit.*, p. 14.
89. F. H. DAY, « Le nu en photographie », *op. cit.*, p. 189.
90. Cf. J. CRUMP, *Suffering the Ideal*, *op. cit.*, p. 11.
91. « The leader of the Oscar Wilde School » (cité dans : Estelle JUSSIM, *Slave to Beauty: the eccentric life and controversial career of F. Holland Day, Photographer, Publisher, Aesthete*, Boston, David R. Godine, 1981, p. 91).
92. Demachy désigne ainsi le genre masculin, par opposition à une supposée « rondeur » féminine.
93. Robert DEMACHY, « L'exposition des artistes américaines », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. 11, avril 1901, p. 107-108.
94. E. WALLON, « Day et la nouvelle école américaine », *op. cit.*, p. 103.
95. C. PUYO, « L'exposition de M. H. Day », *op. cit.*, p. 132.
96. « Il a entrepris d'insuffler [à la photographie] une âme de poète » (C. PUYO, « La photographie artistique aux États-Unis », *op. cit.*, p. 647).
97. R. DEMACHY, « American New School », *op. cit.*, p. 41 (traduction de l'auteur).
98. « Those who find beautiful meanings in beautiful things are the cultivated » (cité dans : A. ELLENZWEIG, *Homoerotic Photograph*, *op. cit.*, p. 39).
99. « I was quite charmed and refreshed to meet a really convinced and enthusiastic worker – a sort of apostle really. » (Lettre de Robert DEMACHY à Alfred STIEGLITZ, 6 février 1901, BL).
100. « Day's work is remarkable – Steichen's also in a different way. » (Lettre de Robert DEMACHY à Alfred STIEGLITZ, 6 février 1901, BL). Dès 1898, alors qu'il ne le connaissait pas encore, il déclarait déjà : « M^r Day is very interesting. I like his style very much. » (Lettre de Robert DEMACHY à Alfred STIEGLITZ, décembre 1898 / janvier 1899, BL).
101. « [Day] made himself very popular here. Demachy swears by him I am told. » (Lettre de Gertrude KÄSEBIER à Alfred STIEGLITZ, 21 août 1901, BL).
102. En 1900, Day est présenté par le mensuel américain *Photo-Era* comme « un homme pétri d'idéaux artistiques » ayant recours à « des effets étranges », « des méthodes osées » et « un traitement audacieux ». L'auteur de l'article évoque par ailleurs « le sens caché, la composition subtile [et] l'insaisissable suggestivité du détail » qui caractérisent les œuvres de l'Américain (Herbert Whyte TAYLOR, « F. Holland Day: An Estimate », *Photo Era*, vol. 4, Mars 1900, p. 78 – Traductions de l'auteur).
103. Sadakichi HARTMANN, « A Decorative Photographer : F. H. Day », *The Photographic Times*, vol. 32, mars 1900, p. 102.
104. *Ibid.*, p. 102-103.
105. Le caractère fantomatique de cette « présence » confère à l'image une dimension ésotérique qui n'est pas sans rappeler celle qui parcourt la photographie spirite (sur ce sujet, voir : Clément CHÉROUX (dir.), *Le Troisième œil : la photographie et l'occulte*, Paris (Maison européenne de la photographie), Paris, Gallimard, 2004).
106. Au sujet de ce portrait et du traitement du nu masculin dans le pictorialisme américain, voir : Anne MCCAULEY (dir.), *Clarence H. White and his World: The Art & Craft of Photography, 1895-1925*, Princeton (Princeton University Art Museum), New Haven, Yale University Press, 2017, p. 193-229.
107. A. ELLENZWEIG, *Homoerotic Photograph*, *op. cit.*, p. 35.
108. R. DEMACHY, « American New School », *op. cit.*, p. 42 (traduction de l'auteur).

ABSTRACTS

A key figure of the studies dedicated to the homoerotic photograph, American pictorialist F. Holland Day (1864-1933) patiently built a poetic world inhabited by obviously sensual male nudes. Yet, the critical reception of his work by his contemporaries shows no acknowledgment of this sensuality no more than it takes into account his taste for the nude. The “Exhibition of the Work of F. Holland Day and the American New School”, shown in Paris in 1901, reveals the paralysis of the critics when confronted to the unusual eroticism of Day’s nonstandard aesthetic. Despite its obviousness, his constant fascination for the male body is thoroughly ignored. Examining the critical reception of the Parisian exhibition of 1901, this article aims to study the willful blindness of the critics and the way Day’s contemporaries completely overlooked the sensuality and homoeroticism of his photographs to refocus the debate on the more conventional characteristics of his work, thus denying it one of its main specific features.

Figure incontournable des études consacrées à la photographie homoérotique, le pictorialiste américain F. Holland Day (1864-1933) est l’auteur d’un œuvre peuplé de nus masculins à la sensualité manifeste. Pourtant, l’analyse de la réception de ses photographies par ses contemporains révèle que cette sensualité n’est jamais prise en compte pas plus que son goût pour le nu n’est véritablement analysé. L’exposition des « Œuvres de F. Holland Day et de la nouvelle école américaine », présentée à Paris en 1901, illustre cette paralysie des critiques face à l’érotisme inhabituel des créations hors normes de l’Américain. Bien qu’évidente, la récurrence du motif du corps masculin n’y est jamais prise en compte. À travers le prisme de la réception critique de cette exposition, cet article présente l’histoire d’un aveuglement volontaire et examine la manière dont les contemporains de Day occultèrent délibérément la dimension sensuelle et homoérotique de ses photographies pour recentrer le débat sur des spécificités plus « acceptables » de son œuvre, niant au passage l’une de ses principales qualités.

INDEX

Mots-clés: F. Holland Day (1864-1933), Homosexualité, Homoérotisme, Pictorialisme, Aesthetic Movement, Photo-Club de Paris, Nouvelle école américaine, Exposition, Réception critique, Robert Demachy (1859-1936), Constant Puyo (1857-1933), Nu masculin, Religion, Christianisme, Nouveau Testament, Passion du Christ, Noirs américains, Droits civiques, Racisme, Homophobie
Keywords: F. Holland Day (1864-1933), Homosexuality, Homoeroticism, Pictorialism, Aesthetic Movement, Photo-Club of Paris, Nouvelle école américaine, exhibition, critical reception, Robert Demachy (1859-1936), Constant Puyo (1857-1933), Masculine nude, Religion, Christianity, New Testament, Passion of Christ, Black americans, Civil Rights, Racism, Homophobia

AUTHOR

JULIEN FAURE-CONORTON

Historien de l’art spécialisé en histoire de la photographie, auteur d’une thèse portant sur la vie et l’œuvre du pictorialiste français Robert Demachy (1859-1936), Julien Faure-Conorton est chercheur et commissaire d’exposition. Il est notamment l’auteur du catalogue *Visions d’Artistes : photographies pictorialistes, 1890-1960* (Cahiers du Temps, 2018), publié à l’occasion de l’exposition

au Musée Nicéphore Niépce, et de l'anthologie *Paris-Métro-Photo* (Actes Sud, 2016). Il enseigne à l'École du Louvre et au Paris College of Art.