

anne isabelle françois

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Nature morte à la noyée. Poésie et photographie aux XX^e et XXI^e siècles

Ein Mensch ist kein Stilleben,
selbst ein Toter nicht.
Oskar Kokoschka

LA tradition artistique représentant la noyée montre le cadavre flottant dans une riche végétation, un environnement naturel en particulier floral au sein duquel, loin de tout réalisme¹, la figure ophélienne « passe » telle un « grand lys blanc » depuis « plus de mille ans »². Il peut donc sembler *a priori* surprenant de mobiliser la nature morte à propos d'un corpus qui paraît prendre à rebours les attendus d'un genre souvent qualifié d'insaisissable³, mais précisément cadré par des impératifs d'arrangement d'un groupe d'objets en entité plastique. En quoi est-il légitime d'y voir des « natures mortes à la noyée », nouvelles variations autour des vanités – à l'instar des natures mortes au crâne de Cézanne ou Richter ? Si « aucun être humain n'est une nature morte,

¹ G. Bachelard, « Le complexe d'Ophélie », [dans :] *Idem, L'Eau et les Rêves*, Paris, LP, 1998, p. 98 : le réalisme « loin d'éveiller des images, bloquerait plutôt l'essor poétique ».

² A. Rimbaud, « Ophélie », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 10. Cf. K. Peterson, « Framing Ophelia : Representation and Pictorial Tradition », [dans :] *Mosaic*, 1998, n° 31, p. 1-23.

³ N. Bryson, *Looking at the Overlooked*, Londres, Reaktion Books, 1990, p. 8 : « the least theorised of the genres ».

pas même un cadavre »⁴, que faire du dialogue explicite établi avec cette tradition, dont les artistes réinvestissent, en les déplaçant, les codes et enjeux ? En quoi entend-on prendre à la lettre l'expression même de « nature morte », une nature inanimée et immobilisée ? La noyée devient-elle un « objet » parmi d'autres de cette nature, jusqu'à s'y fondre ? Inversement, quel est le statut de cette nature, qui prend aussi une forme domestique ?

Il apparaîtra que, si nature morte il y a, cela tient aux effets de composition, avec des incidences décisives en termes de valeur et de portée. Les artistes imposent une émotion esthétique paradoxale devant la beauté de la représentation d'une femme encore vivante ou déjà morte, exhibant l'artificialité médiatique de cette « vie silencieuse » (*Stilleben*). L'une des intentions affirmées tient à la volonté de tirer des objets inanimés une « éloquence » propre, projet qui trouve ici un terrain d'expérimentation et des résonances propices, par la superposition de l'imaginaire de la nature morte picturale et de celui de la noyée. Les artistes problématisent le vocabulaire spécifique aussi bien que la dénomination du genre : le syntagme est alors aussi à comprendre comme nature qui apporte la mort, vie artificiellement arrêtée (*still life*).

PARADOXES ET TENSIONS

À première vue, les représentations de la noyée vont à l'encontre des principaux impératifs du genre. D'abord par la présence même de la morte, alors qu'on s'accorde sur l'exclusion du corps humain⁵ – à l'exception du crâne qui réduit le corps (décharné) au rang d'objet porteur du sens, choisi pour sa matérialité quotidienne. La nature

⁴ O. Kokoschka, *Mein Leben*, Munich, Bruckmann, 1971, p. 72, trad. A.I.F.

⁵ M. Seltzer, « The Still Life », [dans :] *American Literary History*, 1991, n° 3, p. 473 : « necessarily excludes the human subject and the human body ».

morte figure des objets humbles, auxquels on ne prête guère attention, les montrant dans leurs qualités propres⁶, alors que la noyée interdit ce processus d'autonomisation, introduisant au contraire une dimension narrative. Ces objets renvoient à la vie quotidienne, un niveau d'existence qui s'oppose au cadre plus large, monumental et solennel, des événements historiques. Or la noyade met en scène un événement tragique, qui rompt le cours ordinaire des jours, surtout dans le cas d'une fille de la cour mourant dans des circonstances obscures. La noyée (suite au suicide ou à l'accident) n'appartient donc pas au répertoire familier du genre, ces « choses mortes et sans mouvement » (Félibien), objets inanimés arrêtés dans leur évolution⁷ : elle n'est pas un objet trivial ou commun ; elle n'est pas immobile, mais dérive dans l'eau ; elle n'est pas décontextualisée, mais prise dans un horizon narratif ouvrant sur un avant et un après ; elle est représentée en pleine nature, non en intérieur. Enfin la question de la peinture d'après nature de la figure humaine parfois montrée en train de se noyer, pas encore morte, reste également douteuse, quelle que soit la précision de l'exécution.

S'il paraît ainsi indéniable que la noyée n'est pas du même ordre que les cruches ou peignes, ni même que les crânes ou fleurs fanées, elle va pourtant être construite comme telle. Par l'arrêtu figuré et les effets de composition, le genre est en effet réinvesti. Le mouvement est délibérément interrompu, suspendu ; précédant la décomposition inéluctable, la figure est pétrifiée, avec un appel à la mémoire dans la tradition des vanités, évoquant la corruption de toute matière et la fragilité de la vie. Si Ophélie « passe », elle n'en est pas moins immobilisée

⁶ N. Bryson, *Looking at the Overlooked*, op. cit., p. 60-61 : « the world minus its capacity for generating narrative interest. [...] a level of material existence where nothing exceptional occurs ».

⁷ *Ibidem*, p. 16 : « represent still-stehende Sachen, things standing still, nature repose, things at rest ».

par l'image, prisonnière d'un moment éternel. S'éloignant du naturalisme, les artistes inventent un langage propre à retracer la mémoire de « l'objet » et nos projections quant à son histoire, tout comme dans la nature morte les objets sont traversés par la vibration des souvenirs. La construction de la noyée en nature morte tient ainsi d'emblée à la corporéité et matérialité du cadavre ainsi qu'à des effets conjugués de disposition, de distribution de la lumière et de style, qui va chercher le plus haut degré de détail⁸. Par l'intensité du regard sollicité est alors produit un malaise, sur le modèle de l'*unheimlich*⁹, qui perturbe les assignations usuelles, où la clé réside dans le pouvoir associatif et suggestif généré par l'image poétique ou photographique.

Placer la noyée au centre de la composition change en effet la perception de la nature environnante. Avant son introduction, elle était non problématique ; après, il y a un nouvel objet : une nature contenant une noyée, vue en termes des propriétés du cadavre. Le fait qu'elle soit morte accentue le caractère certes vivant, mais éphémère, des éléments naturels l'encadrant ; sa position horizontale accentue les lignes de composition. Surtout, son introduction souligne l'artifice de l'organisation, jusqu'à l'idée de simulacre, ce qui passe aussi par le questionnement explicite du *medium*. Il convient dès lors de considérer le cadavre comme un objet, non un individu, peut-être au même titre qu'un bol de fruits, le traitement artistique reposant sur un principe similaire : arrêter les objets au moment de leur transmutation. Ayant perdu leurs caractéristiques *vivantes*, les éléments prennent le caractère de substances, de textures matérielles, la noyée ne faisant pas exception. Ce phénomène est

⁸ *Ibidem*, p. 170 : « high focus and minute transcription are the dominant characteristics ».

⁹ *Ibidem* : « The result is often the production of the uncanny : although everything looks familiar, the scene conveys a certain estrangement and alienation ».

accentué par la tension introduite entre individuation et processus d'indifférenciation, d'anonymisation : comme les objets ordinaires habituels du genre, la noyée n'est plus univoquement identifiée à la figure shakespearienne ; c'est une fille non identifiée (Brecht, Eich), une inconnue (Rudomine, Mendieta), un « je » indéterminé (Atwood), les titres soulignant ce processus (*Untitled* de Crewdson).

C'est donc l'enjeu central de l'espace et de la subjectivation qui se trouve au cœur des œuvres, non comme une donnée, mais comme artifice, le cadre opérant comme un appareil fait pour attirer et centrer l'attention. La construction de la noyée au centre d'une composition qui tient de la nature morte, a pour effet de déstabiliser les repères d'assignation, brouillant des appréhensions et perceptions familières : qu'est-ce qui, dans ces images, est vivant ou mort ? naturel ou artificiel ? Dans des œuvres entre dissimulation et exhibition, montrant des seuils, se fait jour un pouvoir sinon d'évidement du sens, du moins de problématisation intense. L'érosion parfois radicale des frontières défait alors moins des limites qu'elle n'ouvre à la dilatation des marges, jusqu'à l'extension de la nature morte aux dimensions de l'univers. Si, enfin, nous posons que ces œuvres doivent être lues comme des natures mortes¹⁰, c'est parce qu'elles entrent consciemment en dialogue avec la tradition picturale, l'inscription dans un ensemble ouvert et contraint étant d'emblée un des traits distinctifs et invariants du genre¹¹.

¹⁰ Notre hypothèse n'est pas inédite. Cf. A. Rassidakis, « Gottfried Benn, *Morgue* : Poetik der Präsenz », [dans :] P. Hanenberg *et al.* (dir.), *Rahmenwechsel Kulturwissenschaften*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010, p. 207-216, qui lit les poèmes comme des natures mortes baroques.

¹¹ N. Bryson, *Looking at the Overlooked op. cit.*, p. 10 : « Still life painters designed their individual works to appear as still life and to take their place in *series* ».

DIALOGUES ARTISTIQUES

C'est une peinture qui ouvre à cette voie interprétative. Impossible de taire le rôle séminal du tableau iconique de Millais¹², même si, par son extraordinaire luxe de détails, son opulence exceptionnelle, il apparaît plus proche du cabinet de curiosités (*Wunderkammer*) que de la nature morte minimaliste. L'œuvre montre une Ophélie hiératique et extatique, couchée à la surface de l'eau lourde et marécageuse, comme un gisant enchâssé dans une végétation dense qui tient lieu de crypte ou de reliquaire, à la fois irréelle et d'une extrême précision. Millais élève un écrin dans lequel préserver la figure se noyant, représentée comme un précieux objet d'art d'une extrême abstraction, soigneusement exposée dans un microcosme autonome. La peinture préraphaélite, dont la reproduction méticuleuse des moindres détails tient du réalisme photographique, donne l'impression qu'Ophélie devient une autre curiosité botanique ou artistique sous verre, posée dans une espèce d'aquarium de préciosités. Même si le cours d'eau sur la gauche indique une ouverture dynamique, c'est avant tout l'immobilisation de ce moment suspendu qui ressort de l'arrangement. Millais semble souhaiter conserver cet objet très rare dans un cadre approprié, avant sa corruption inéluctable. Cet arrêt fragile émancipe ainsi radicalement la scène hors du contexte de l'intrigue (renvoyée hors-cadre), élevant un instant singulier et éphémère en une permanence infinie¹³.

Le tableau, à la portée inégalée¹⁴, est à l'origine de reprises accentuant l'artificialité de la scène et son inscription dans la tradition de la nature morte – à l'instar de la photo *The Way Home* (2000) de Tom Hunter¹⁵. Par

¹² J. E. Millais, *Ophelia*, 1852, Londres, Tate Gallery.

¹³ Cf. K. Rhodes, *Ophelia and Victorian Visual Culture*, Aldershot, Ashgate, 2008, chap. 3.

¹⁴ Cf. K. Rodenburg, *Ik, Ophelia*, Amsterdam, Uitgeverij Sinds, 2008.

¹⁵ K. Rhodes, « Double Take: Tom Hunter's *The Way Home* (2000) », [dans :] K. Peterson, D. Williams (dir.), *The Afterlife of Ophelia*, New York,

le jeu citationnel, les artistes soulignent le statut à la fois particulier et ordinaire de la noyée, « objet » pas comme les autres et pourtant mis en scène comme appartenant au vocabulaire de la nature morte, dans des arrangements la mettant de fait sur le même plan que les éléments environnants. Cette composition a des effets paradoxaux : certes, cela fait de la noyée une autre « fleur », par son retour à la nature ; mais réciproquement, cela souligne également le caractère « déjà mort » de ces fleurs, évoquant expressément le groupement d'objets des natures mortes picturales. Ainsi de la photographie *Ophélie (L'Inconnue de la Seine)* (vers 1927) d'Albert Rudomine, élaborée par surimpression : poussée vers la marge gauche, comme pour en suggérer la dérive, la tête d'Ophélie paraît flotter au ras de l'eau, affleurant sous les nénuphars¹⁶. L'élément remarquable est ici que la noyée est figurée par un véritable objet, le masque de la fameuse Inconnue de la Seine, ce plâtre qui a orné les habitations européennes pendant des décennies, jouissant d'une adoration proche du fétichisme. On pensera aussi au poème de Brecht *Vom ertrunkenen Mädchen / Sur une jeune noyée* (1920)¹⁷, qui accentue l'anonymisation de la figure et son statut d'objet périssable. Même si le texte met en place une dynamique – par la flottaison du cadavre et sa décomposition progressive – on n'y trouve pas moins réinvesti le langage de la nature morte, en particulier dans le deuxième quatrain, avec la mention des poissons et végétaux qui forment une unité avec la morte, en une disposition qui souligne leur arrangement artistique. Brecht entre aussi en dialogue avec la « nouvelle objectivité »,

Palgrave Macmillan, 2012, p. 213-229.

¹⁶ B. Tillier, *La belle noyée*, Paris, Arkhê, 2011, qui reproduit l'œuvre. L'arrangement est sensiblement le même dans le tableau (perdu) de Joseph Stella, *Ophelia* (vers 1926) : la tête (coupée) de la noyée, entourée de nénuphars stylisés, rappelle explicitement un masque.

¹⁷ B. Brecht, « Vom ertrunkenen Mädchen », *Hauspostille*, Francfort/M., Suhrkamp, 1999, p. 131.

faisant d'autant ressortir le statut d'objet du cadavre¹⁸.

Ce jeu conscient avec la tradition picturale se trouve le plus explicitement dans un des premiers poèmes de Günter Eich. *Bildnis eines Mädchens / Portrait d'une jeune fille* (1930)¹⁹ dit l'évocation sous forme de nostalgie d'une symbiose, réelle ou désirée, entre le sujet et la nature, mobilisant les genres du portrait et de la nature morte. Le « je » lyrique (masculin) exprime l'impossibilité d'abolir la distance qui le sépare de la noyée, avec douloureux explicité dans le dernier quatrain. Le poète décrit, sans l'atteindre, cette morte à jamais inaccessible, avec un voile de tristesse qui recouvre sa beauté figée dans l'éternité. Comme le temps, elle fuit irréversiblement, lui échappe par l'expérience de la mort, aggravant le fossé entre les êtres que le souvenir même, qui devrait permettre de sauvegarder les liens, ne peut empêcher de se creuser. Le poète peut seulement voir (« *Ich sehe* ») sa mort, s'adressant à la noyée pétrifiée dans la tristesse (« *dein Mund ist in Trauer versteint* ») qui elle-même garde des images (« *Bilder* ») sous les paupières à jamais closes, discernant encore clairement une nature morte au cœur du deuxième quatrain : « *dass auf den Tischen / Noch dieselben Geräte stehn / ein Stilleben von Brot und Fischen / ist noch deutlich zu sehn* ». La rime associe l'immobilité (« *stehn* ») et la vision (« *sehn* »), les vers évoquant des objets communs au répertoire (outils, pain, poissons). Le texte se concentre ainsi sur la position du spectateur et, par un effet de mise en abyme, les visions de la noyée, doublement hors de portée, figeant l'ensemble en un tableau qui détaille les caractéristiques de la morte. Même si le poème déplore l'éloignement, accusant, du côté du poète, l'imprécision de l'image et la perte des certitudes, vie et mort, rêve et veille s'entrelaçant dans une même indétermination, la noyée,

¹⁸ Cf. R. Nägele, « Phantom of a Corpse », [dans :] *Modern Language Notes*, 2002, n° 117.5, p. 1069-1082.

¹⁹ G. Eich, « Bildnis eines Mädchens », *Gesammelte Werke I*, Francfort/M., Suhrkamp, 1973, p. 15.

avant d'échapper définitivement à la dernière strophe (« *bist nicht mehr zu ergreifen* »), figurant l'impossibilité de la fixer par l'appréhension rationnelle (*Vorstellung*) et la représentation (*Darstellung*), n'en constitue pas moins une pièce centrale de la nature morte – sous la forme ici d'une nostalgie plus que d'une création réalisée.

PRENDRE LA PLACE DE LA MORTE

Si l'artiste masculin constitue l'instance regardante dans ces occurrences, les perspectives et modalités d'appropriation sont modifiées dans deux relectures féminines et féministes²⁰. La première est une photographie d'Ana Mendieta, *Imagen de Yagul* tiré de la série *Siluetas Works in Mexico 1973-1977*, où l'artiste américano-cubaine à son habitude remodèle sa propre figure par son immersion ou absorption dans le paysage. Dans une tombe amérindienne ouverte de l'ancienne cité de Yagul (qui se trouve près de Mitla, lieu de repos de morts dans la culture précolombienne), son corps nu est couché dans la terre, encadré par une formation de pierres qui l'encapsule. Il est recouvert de touffes de fleurs blanches et de longues herbes vertes, particulièrement denses au niveau de la poitrine et du visage, ce qui interdit de discerner ses traits parmi l'arrangement floral. Le spectateur ne voit précisément que les contours du corps, ses bras et ses jambes. Dans cette image saisissante – qui joue sur la verticalité à l'opposé de la tradition de la noyée horizontale –, l'artiste enjoint le spectateur de prendre la place de la morte. Les critiques voient habituellement cette photo comme une expression de fertilité et de retour à la terre nourricière : les fleurs et branches jaillissent du corps féminin²¹. Mais on peut aussi

²⁰ La tradition est non neutre du point de vue genré : N. Bryson, *Looking at the Overlooked, op. cit.*, chap. 4 : « Still Life and "Feminine" Space ».

²¹ J. Blocker, *Where is Ana Mendieta?*, Durham, Duke UP, 1999, p. 37 : « themes of death and rebirth staged in an earthen, womb-like cavity. Here, the category woman is sanctioned by the first woman, by Mother

y lire une nouvelle expression du motif de la vanité : une figure pétrifiée, ce qu'indique l'environnement minéral, les roches tenant lieu d'objets disposés dans le cadre, exposée et immobilisée par l'image, un cadavre parsemé de fleurs, coupées peut-être, en tout cas condamnées à faner. Ce processus inexorable, bien qu'arrêté par le moment photographique, est figuré, de manière paroxystique, par une figure ophélienne réduite à zéro, dans une image de pure absence²².

C'est la même dialectique présence/disparition, réification/subjectivation, et le dialogue avec la nature morte qu'on trouve dans un des poèmes les plus connus de Margaret Atwood : *This Is a Photograph of Me / Ceci est une photographie de moi* (1966)²³. Le texte suit le mouvement du regard, balayant l'espace de la photo et discernant au fur et à mesure tel ou tel élément. L'ouverture, innocente en apparence, décrit la qualité de la photo vieillie (« *It was taken some time ago* »), qui semble montrer une scène ordinaire : disposée à gauche une « chose » (« *you see in the left-hand corner / a thing that is like a branch* ») ; d'autres à droite et au fond. Le poème ensuite opère un tournant vers le dramatique et l'étrange, avec un emploi magistral de la parenthèse, matérialisation d'un enfermement et du lac dans lequel le « je » se trouve noyée :

The photograph was taken / the day after I drowned. // I am in
the lake, in the center / of the picture, just under the surface.
[...] If you look long enough / eventually, / you will be able to
see me.

Centré sur les enjeux de perception et de médiatisation, les modalités d'appréhension et de réification du sujet, le poème

Earth ».

²² Cf. R. Perni : « At the Margins : Ophelia in Modern and Contemporary Photography », [dans :] K. Peterson, D. Williams (dir.), *The Afterlife of Ophelia*, op. cit., p. 193-211.

²³ M. Atwood, « This is a Photograph of Me », *Selected Poems*, Boston, Houghton Mifflin, 1987, p. 8.

devient ainsi proprement un *e s p a c e* où la place de l'objet n'est pas une donnée, mais le résultat d'un processus de composition et de construction. L'auteure met son lecteur au défi de *voir* le sujet comme le souligne le dernier vers (« *you will be able to see me* »), de l'extraire de la position assignée d'objet dans un arrangement préconçu et figé, de passer outre les attendus d'immobilité et de stabilité, pour réinscrire les éléments dans un continuum plus labile et instable. Bref, le principe de la nature morte – qui sert ici d'horizon d'inscription et de repoussoir – demande à être révisé : fausse sécurité, l'artifice doit s'ouvrir à de nouvelles interprétations permettant d'extraire la morte de la vie silencieuse et inanimée imposée par les arts et la culture. L'effet est de désorienter le lecteur, mais aussi de proposer un plaidoyer pour l'entre-deux, la révélation progressive. Il faut savoir regarder sous la surface de l'eau, au-delà de l'apparence photographique et des surfaces déceptrices, pour trouver le « je », piégé dans un instant et ainsi réduit à un statut de pur objet, privé d'intériorité et de subjectivité. Créant un poème qui bouscule la nature morte, Atwood enjoint de substituer l'arrangement *s p a t i a l* par un impératif *t e m p o r e l*.

Le dernier exemple, très commenté, constitue la reprise la plus explicite de la nature morte. Cela tient expressément au fait que la figure est (ré)intégrée à un cadre domestique, ce qui est un déplacement significatif de la tradition ophélienne, mais constitue un recentrement décisif par rapport à la série des natures mortes²⁴. *Untitled (Ophelia)* (2001) de Gregory Crewdson²⁵ montre l'intérieur d'une maison d'une banlieue américaine typique de la classe moyenne. La salle de bain y déborde les limites de sa propre pièce, envahissant tout : au milieu de la composition, une jeune femme blafarde en liquette blanche, les yeux ouverts

²⁴ Ce « retour » à la domesticité était déjà sensible chez Brecht : *Hauspostille* ou *Sermons domestiques*.

²⁵ G. Crewdson, R. Moody, *Twilight: Photographs by Gregory Crewdson*, New York, Harry N. Abrams, 2002.

tournés vers le spectateur, est couchée dans une eau noire. Autour d'elle, on voit distinctement les meubles émergeant dans ce salon inondé : un fauteuil et une lampe à droite, un canapé et une table basse à gauche, une bibliothèque et une horloge en arrière-plan. Au centre, un escalier mène à l'étage supérieur, les photos de famille au mur épousant le mouvement de la rampe. Avatars modernes des bougies des natures mortes, pas moins de trois lampes allumées, doublées par les reflets de l'eau stagnante, sont visibles dans l'œuvre prise en grand angle. La surface plane réfléchissante est aussi rappelée par le miroir au mur, autre motif traditionnel de vanités.

Cette noyée anonyme, symbole de l'uniformité létale de la *suburb*, baignée d'une lumière de crépuscule (du titre de la série), ce moment entre chien et loup qui ajoute à l'inquiétante étrangeté, est indéniablement une figure ophélienne, mais elle ne mérite plus ce nom. Tout est désormais privé d'individuation (*Untitled*), bien que d'une précision extrême dans l'exécution²⁶. L'image souligne sa nature de cadavre (par sa pâleur extrême, le regard vide) ; la noyée n'est qu'un objet parmi d'autres piégée dans le « rêve américain » standardisé. Cela contribue également à la décontextualisation et autonomisation de la scène en accord avec les attendus du genre : ici pas d'ouverture sur un avant ou un après, comme reste indéterminée l'identité de la femme. L'image même « flotte » dans une atemporalité soulignée par le choix du crépuscule, déconnexion temporelle autant que spatiale, élevant la scène en un absolu profondément perturbant²⁷. En immortalisant cet

²⁶ Crewdson est connu pour son recours aux moyens cinématographiques : entouré d'une équipe digne d'un tournage, il développe ses photos lors de véritables phases de post-production. Chaque détail est méticuleusement mis en scène, avec des effets spéciaux pour les éclairages.

²⁷ L'artiste le souligne : « Since a photograph is frozen and mute, since there is no before and after, I don't want there to be a conscious awareness of any kind of literal narrative », <http://theamericanreader.com/interview-with-photographer-gregory-crewdson/> consulté le 14/4/2014.

instant suspendu, moment figé glaçant, l'artiste entend à la fois renvoyer à la vie la plus ordinaire et « défamiliariser », « estrangiser »²⁸ notre regard sur cette réalité – ce qui est aussi à l'œuvre dans les natures mortes. Dans le même entretien publié en ligne, Crewdson établit lui-même ce pont avec le genre (*still images*), soulignant le pouvoir de suggestion ressenti face à un spectacle déstabilisant arrangé avec un soin presque maniaque²⁹.

CONCLUSION

Ces reconfigurations, travaillant les contrastes et tensions, rappelant l'artificialité des compositions et le caractère éphémère de la scène, soulignent à quel point la nature morte est un genre codé au caractère illusionniste, questionnant ses conventions et les valeurs véhiculées. Certes les cadrages évoquent des représentations topiques, les objets introduits renvoient à un vocabulaire connu, les images sont prises dans des réseaux. Mais si les œuvres exhibent des noyées figurées avec une degré d'exécution extrême, figées et inanimées dans un arrêt éternel, de fait réifiées par le langage artistique de la nature morte, elles les mettent aussi en mouvement par le regard conjugué des artistes et récepteurs, problématisant la réduction de la femme au rang d'objet usuel. D'où un double statut qui fait de ces œuvres, établissant un dialogue avec la nature morte et assignant une fonction nodale à la perception, à la fois une stase et un envoi.

²⁸ C. Ginzburg, « L'estrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », *À distance*, P.-A. Fabre (trad.), Paris, Gallimard, 2001, p. 21 : sortir des « postulats qu'on croyait évidents [...] usés par les habitudes perceptives ».

²⁹ Pour approfondir : J. Drucker, *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 2005, p. 1-11.

BIBLIOGRAPHIE :

- Atwood M., *Selected Poems. 1965-1975*, Boston, Houghton Mifflin, 1987.
- Bachelard G., *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, LP, 1994.
- Blocker J., *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham, Duke UP, 1999.
- Brecht B., *Hauspostille*, Francfort/M., Suhrkamp, 1999.
- Bryson N., *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Londres, Reaktion Books, 1990.
- Crewdson G., Moody R., *Twilight: Photographs by Gregory Crewdson*, New York, Harry N. Abrams, 2002.
- Drucker J., *Sweet Dreams : Contemporary Art and Complicity*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 2005.
- Eich G., *Gesammelte Werke I : Die Gedichte. Die Maulwürfe*, Francfort/M., Suhrkamp, 1973.
- Freud S., « Das Unheimliche », [dans :] *Idem, Studienausgabe IV : Psychologische Schriften*, Francfort/M., Fischer, 1970.
- Ginzburg C., « L'étrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », [dans :] *Idem, À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, P.-A. Fabre (trad.), Paris, Gallimard, 2001.
- Kokoschka O., *Mein Leben*, Munich, Bruckmann, 1971.
- Nägele R., « Phantom of a Corpse : Ophelia from Rimbaud to Brecht », [dans :] *Modern Language Notes*, 2002, n° 117.5.
- Peterson K., « Framing Ophelia : Representation and Pictorial Tradition », [dans :] *Mosaic*, 1998, n° 31.
- Peterson K., Williams D. (dir.), *The Afterlife of Ophelia*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- Pirrenne R. et Streitberger A. (dir.), *Heterogeneous Objects. Intermedia and Photography after Modernism*, Leuven, Leuven UP, 2013.
- Rassidakis A., « Gottfried Benn, *Morgue* : Poetik der Präsenz », [dans :] P. Hanenberg et al. (dir.), *Rahmenwechsel Kulturwissenschaften*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010.
- Rhodes K., *Ophelia and Victorian Visual Culture: Representing Body Politics in the Nineteenth Century*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- Rimbaud A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972.
- Rodenburg K., *Ik, Ophelia*, Amsterdam, Uitgeverij Sinds, 2008.
- Schwenger P., « Still Life : A User's Manual », [dans :] *Narrative*, 2002, n° 10.2.
- Seltzer M., « The Still Life », [dans :] *American Literary History*, 1991, n° 3.
- Tillier B., *La belle noyée. Enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine*, Paris, Arkhè, 2011.
- Wildschut F., Clevis K. (dir.), *Ophelia: Sehnsucht, Melancholia, and Desire for Death*, Amsterdam, Uitgeverij de Buitenkant, 2009.

Still Life with Drowned Girl | abstract

Is a (female) corpse just another object like any other to be set in a still life? What displacements and reconfigurations occur when still life imperatives cross the Ophelian artistic tradition? The article examines poetical and photographic reinvestments of the 20th and 21st centuries, in a comparative perspective, the tensions and paradoxes at stake that allow us nonetheless to read these images as contemporary still lifes “with Drowned Girl”. In an explicit dialogue with previous works of still life, the poems and photographs examined combine minute transcription, high focus and sense of the uncanny, a tension between spatiality and temporality, offering highly conscious artworks as means of raising both gender and *genre* issues.

Keywords | still life, photography, poetry, drowned girl, Ophelia

Anne Isabelle François, ancienne élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, agrégée de lettres modernes, docteur de l'École pratique des Hautes Études (EPHE) et de l'Université de Dresde, est maître de conférences de littérature comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Sorbonne Paris Cité). Spécialiste des littératures allemande et anglaise des xx^e et xxi^e siècles ainsi que des relations entre texte et image, elle poursuit ses recherches, dans une perspective de *Gender* et de *Cultural Studies*, sur l'imaginaire occidental au sein du Centre d'Études et de Recherches Comparatistes (CERC – EA 172).