

L'obscurité radiante du simulacre.

Notes sur *Le salon de coiffure* de Léon Spilliaert

“The radiant obscurity of the simulacrum.

Notes on *Le Salon de Coiffure* by Léon Spilliaert”

Stella PAPAZISI

Doctorante en Histoire des Arts,
Université Rennes 2, France

Abstract

If light has stood as a metaphor for truth, shadow has long been associated with ambiguity and the unknown. Imbued with a philosophy of negation, symbolist art presents a particular interest for an aesthetics of obscurity as a means to suggest alienation in modern society, subjective temporality and subconscious states of mind. Crepuscular visions, bearing the influence of Whistler and Redon, are typical of a certain kind of symbolist painting in late 19th century Belgium. These are often scenes of mysterious, silent interiors that allude to existential emptiness, revealing a darker side of the modern city linked to identity or memory disturbances and profound solitude. If *chiaroscuro* constitutes a prevalent choice for painters like Léon Spilliaert (1881-1946), it would be in order to accentuate existential doubt and the inner drama of *the disenchantment of the world*. Painted in 1909, the dimly lit *Salon de Coiffure* brings to mind a peculiar shadow theater of ontological indeterminacy, reminiscent of Plato's allegory of the cave. Spilliaert shows us in a poetic way and through the strange life of objects what Jean Baudrillard will later formulate, namely that it is the light of the artificial truth of the simulacrum that will eventually prevail.

Si la lumière est « la métaphore de la vérité¹ », comme Hans Blumenberg l'écrivait en 1957, l'ombre serait le *topos* de l'ambiguïté, de la négation, signe de l'illisibilité du monde. Rappelons que le commencement de la peinture fut « en négatif ». Dans son *Histoire Naturelle*, Pline l'Ancien traite de la question « obscure » des origines de la peinture pour affirmer qu'elle commence avec « le contour de l'ombre humaine » (Pline l'Ancien, XXXV, 15²). Il est significatif de retenir que selon ce mythe d'origine de la représentation

¹ Hans Blumenberg, « Licht als Metaphor der Wahrheit », *Studium generale*, X, 1957, pp. 432-447 (trad. fr. du texte revu et augmenté : « La lumière comme métaphore de la vérité », in *Lumières*, textes rassemblés par M. Bouchier, Paris, Éd. Ousia, 2002, pp. 201-230).

² Cité dans Victor Stoichita, *Brève Histoire de l'ombre*, p. 11.

artistique occidentale, la peinture naît, dans le noir, sous le signe d'une absence. En outre, l'ombre était la forme la plus ancienne sous laquelle les civilisations antiques, dont les égyptiens, s'imaginaient l'âme¹. Depuis, il ne serait pas exagéré de le noter, la dialectique du rapport de la lumière et de l'ombre, ainsi que leurs connotations symboliques, jalonnent l'histoire de l'art.

1. Le Symbolisme et la négation de la lumière

Sous le poids d'une profonde crise métaphysique, la curiosité des Symbolistes pour l'exploration du subconscient et des réalités au-delà des apparences trouve une expression privilégiée dans l'atmosphère nocturne, offerte à l'introspection silencieuse. Dans les ténèbres règnent l'anonymat, la vision altérée et la stase, corollaires de ce détachement du monde, si cher à une certaine modernité qui cherche dans l'utopie sa véritable histoire et dans l'ombre ses éclats intérieurs. Aux antipodes des couleurs extraverties des Impressionnistes, la prédilection des Symbolistes pour la noirceur et les couleurs suggestives allait de pair avec leur recours à une temporalité subjective, imprégnée d'onirisme et interrogeant le non-être, ce qui tranchait, du moins en apparence, avec les lumières artificielles de l'idéologie du progrès.

Des visions vespérales, marquées par la réception de James Whistler et d'Odilon Redon, aussi bien que d'Edgar Allan Poe², dominant dans la peinture symboliste belge de la fin du XIX^e siècle. Il s'agit d'un art, situé au carrefour des influences française, anglaise et germanique, qui se distingue par une valorisation de l'interiorité, souvent à travers le traitement des thèmes mystiques ou esotériques (comme dans le cas de Jean Delville). Outre les paysages désertiques et quasi monochromes d'un Degouve de Nuncques, on y trouve également des scènes d'intérieurs mystérieux qui font allusion au vide existentiel, révélant un aspect sombre de la cité moderne, lié à l'aliénation, aux troubles de l'identité et de la mémoire.

Si, comme le remarque Jean Clair, l'ambition romantique consistait surtout à atteindre une équivalence « entre *Innenwelt* et *Umwelt*³ », autrement dit un équilibre entre la *psyché* et la *physis*, le Symbolisme, mettant l'accent sur le recueillement sur soi, souhaite montrer que l'état d'âme devient un paysage, quoique ce dernier soit vide, sans milieu⁴. Si le *chiaroscuro* constitue alors une sorte de choix forcé pour certains peintres dont Léon Spilliaert (1881-1946),

¹ *Ibid.*, p. 19.

² Sur la réception de Poe par les cercles avant-gardistes bruxellois, voir J.P. Vander Motten, « Poe and the Belgian Aesthetic Movement. », *Poe Studies/Dark Romanticism*, vol. 33, no. 1/2, 2000, pp. 54–63. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/45297352 (Consulté le 29 Avril 2021).

³ Jean Clair, *Éloge du visible. Fondements imaginaires de la science*, Éditions Gallimard, 1996, p. 86.

⁴ *Id.*

ce serait pour mieux exprimer l'angoisse métaphysique, et suggérer le drame d'une existence sous « le fardeau du Doute » (Rémy de Gourmont, 20), conçue comme morcelée et foncièrement solitaire.

Dans la lignée de Redon, pour lequel « le noir est la couleur la plus essentielle », « l'agent de l'esprit » (Redon, 124-125), Spilliaert, s'éloignant de la clarté de la peinture à l'huile, chère à la tradition flamande, emploie les encres, en privilégiant notamment l'encre de Chine, de caractère fluide, presque immatériel, afin de faire surgir l'opacité transparente du noir, voire son « obscurité irradiante » (Jarbouai, 34). Comme il a été justement observé à propos de la luminosité mystérieuse, souvent crépusculaire, qui traverse l'œuvre introspective de Spilliaert, « au “dieu muet” qui illuminait jadis les cieux chrétiens, l'artiste a substitué au début du XX^e siècle une nouvelle source d'éclairage résolument indéfinissable, source dont les rayons produisent moins de lumière que d'ombre. » (Mullier, 167).

2. Vers un *fantastique réel*¹

C'est autour des variations de l'ombre que l'art du peintre ostendais va principalement se développer, jusqu'en 1918. Spilliaert semble chercher à capter ce *tragique quotidien*² dont parlait Maurice Maeterlinck et qui correspond à ce dialogue intérieur constant avec soi-même, et son existence. Si dans ses premières œuvres de jeunesse, entre 1904 et 1909, l'artiste représente une série d'intérieurs et de natures mortes, qui trouvent leur inspiration dans la confrontation avec des lieux quotidiens, il transforme, toutefois, le domestique en fantastique, infusant ses formes d'une aura métaphysique, à travers le chatolement évocateur des couleurs bleu et gris. Dans la lignée d'autres peintres symbolistes, dont Fernand Khnopff (1858-1921) et Xavier Mellery (1845-1921), qui interrogent le mystère des lieux hantés, Spilliaert sonde le décor familier, son regard intuitif prêtant une valeur supra-sensuelle aux choses. Selon Franz Hellens, critique d'art, romancier et l'un des principaux défenseurs de l'œuvre de l'artiste à ses débuts :

« C'est le secret véritable, de faire vivre, d'exprimer la vie intime des choses et des êtres qui sont à notre portée immédiate ; c'est aussi sa difficulté. [...] Rien d'inerte dans ces matières. Quelques reflets, vifs comme des regards, l'inflexion d'une ligne, d'un ton sonore, des symétries étranges, suffisent pour suggérer d'obscures et silencieuses existences auxquelles nul n'a l'habitude de prêter attention. Autour de tout cela règne une atmosphère de mystère, une ambiance d'inconnu. » (Franz Hellens, 353)

¹ Il s'agit aussi du titre de l'ouvrage de Franz Hellens, *Le fantastique réel*, Bruxelles-Amiens, Sodi, 1967.

² Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Espace Nord, 2012, p. 101.

Peint en 1909, *Le Salon de Coiffure*¹ (fig. 1) renvoie à une scène d'intérieur, probablement inspirée par la boutique du père de l'artiste, à Ostende. Léonard Hubert Spilliaert, parfumeur, également créateur de boîtes et d'élégants flacons, dirigeait, jusqu'en 1907, un salon de coiffure contigu à la parfumerie, décoré dans le style du café Florian à Venise. À première vue, l'œuvre nous révèle un endroit habité par des objets : une série de manteaux noirs, accrochés aux patères blanches, un chandelier flamand blanc, une table ronde et noire avec une boîte blanche, ovale, posée dessus, deux chaises vides, un grand miroir noir, sans reflet, comme une porte énigmatique au centre de la composition. Bien qu'il soit dépourvu de présence humaine, l'endroit représenté s'anime par une lumière pâle, gardant ainsi la trace d'un passage.



Figure 1. Spilliaert, *Le Salon de coiffure*, 1909.

Selon Michel Draguet :

« L'œuvre de Spilliaert est construite sur la solitude que l'image transfigure en la peuplant. Rompant avec l'inspiration littéraire lors de la crise traversée à la fin de l'année 1904, l'artiste a orienté le symbolisme vers des confins expressionnistes en faisant l'expérience de la désintégration de l'homme au monde. Sa recomposition par l'image, liée à un processus d'abstraction de plus en plus affirmé, témoigne d'un nouveau regard posé sur le réel. » (Draguet, 2010, 330).

Si dans la peinture classique, le dispositif stylistique du clair-obscur renvoie à un contraste de valeurs, les ombres et les lumières se succédant comme symboles de la clarté et de l'ignorance, voire de la complexité du monde², à la fin du XIX^e siècle, le clair-obscur va être

¹ Lavis à l'encre de Chine, pinceau et crayon de couleur sur papier, 64,1x49,2 cm, Bruxelles, collection particulière. Reproduction dans *Léon Spilliaert (1881-1946), Lumière et Solitude*, Paris, Musée d'Orsay, 2020, p. 65.

² Denis Diderot, *Essais sur la peinture, Salons de 1759 [...]*, Paris, Hermann, 1984.

associé plus nettement à la fois au problème de la perception visuelle et à l'exploration du moi. Occupant une place centrale dans l'œuvre du peintre ostendais, la dialectique lumière/ombre¹ orchestre l'espace de l'image, comme pour démontrer que « la perception renferme davantage » (Sartre, 233), de sorte que nous percevons autrement que nous voyons. Force est de constater que cet intérieur bourgeois étrangement éclairé, transfiguré par un jeu de contraste chromatique prononcé entre le noir et le blanc, finit par ressembler plutôt à un univers enchanté, d'une « inquiétante étrangeté » (Freud, 163), où les objets familiers pourraient générer l'angoisse d'une probable apparition – fantomatisée – des morts.

L'architecture participe à la transfiguration de l'espace, en consacrant une tension permanente entre la ligne droite et la courbe, cette dernière évoquant la fluidité de l'univers psychique, ce qui accentue l'aspect théâtral de l'œuvre, tout en figeant l'image dans une temporalité de l'attente. Cette dialectique de la ligne droite/courbe l'on retrouve également dans d'autres œuvres du peintre, comme par exemple dans *L'attente*², le *Coup de vent*³ ou la *Baigneuse*⁴. En plus, l'effet ondulatoire de la lumière sur le mur du *Salon de coiffure*, tout en faisant penser à la théorie électromagnétique de Maxwell qui a prévalu dans le dernier quart du XIX^e siècle, renforce l'ambiguïté de cette image-seuil entre le réel et le fantastique.

3. La vie secrète du simulacre

Vu que l'œuvre de Spilliaert repose véritablement sur une « dramaturgie du visible et de l'invisible » (Mullier, 145), l'artiste s'intéressant à créer une analogie secrète entre le dessin et le théâtre, il devient évident que ces manteaux noirs, suspendus comme des marionnettes silencieuses, tout en rappelant un théâtre d'ombres, sont dotés d'une dimension fortement symbolique. On pourrait sans doute penser qu'ils dénotent d'une absence, faisant allusion au destin de l'homme aliéné, dépersonnalisé par son immersion dans la foule. Or, ces manteaux accrochés, comme des dépouilles, ne sont pas simplement une métonymie des hommes absents, mais ils incarnent la présence ténébreuse des morts, qui revisitent, dans la nuit, un lieu autrefois fréquenté. Ils deviennent donc des spectres, des simulacres, des apparitions fantomatiques. Comme le remarque un auteur : « La question du simulacre semble indissociablement liée à

¹ Sur ce thème voir Michel Draguet « The Proof of (gaping) shadows », dans Andiaens-Pannier (éd.), *Léon Spilliaert, A free spirit*, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels, Ludion, 2006, p. 127.

² Léon Spilliaert, *L'Attente*, décembre 1908, mine graphite, lavis à l'encre de Chine, pinceau, crayon de couleur, craie de couleur et griffures sur papier, 65,4x50,1 cm. New York, The Hearn Family Trust.

³ Id., *Le Coup de vent*, 1904, lavis à l'encre de Chine, pinceau, aquarelle et gouache sur papier, 51x41 cm, Ostende, Mu.ZEE.

⁴ Id., *La Baigneuse*, 1910, lavis à l'encre de Chine, pinceau et pastel sur papier, 64,9x50,4 cm, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

celle d'une insertion du mort dans l'univers des vivants et de sa récapitulation tangible dans l'ordre du familier – sous condition cependant d'une immobilisation réciproque, celle du simulacre et de son spectateur¹. »

Au premier plan de l'image, on trouve également une boîte blanche énigmatique, qui renforce le mystère de cet intérieur vaguement éclairé. Selon plusieurs traditions mythologiques, la boîte, contenant des puissances inconnues, est interprétée comme un symbole de l'inconscient², des souvenirs oubliés ou refoulés. Le plan du spectateur/voyeur et celui des silhouettes noires sont séparés par une table, qui bloque en même temps l'accès à « l'espace réfléchi » (Andriaens-Pannier, 46) du miroir. À la fois symbole de la vanité et de la connaissance, le miroir constitue un « outil de rêve » (Michaud, 209) dans l'esthétique symboliste, étant aussi un motif très récurrent dans l'art de Spilliaert, lié au vertige de l'image et de la mort. D'ailleurs, chez les spirites de la fin du XIX^e siècle, le miroir restait un moyen de communication avec les âmes des défunts. Tandis que Spilliaert n'était probablement pas au courant des pratiques occultes, très répandues à Paris dès les années 1880, il avait pourtant reçu, en 1909, la visite du directeur de l'Organe de la Société Alchimique de France, qui était fasciné par son art³.

Dans *Le Salon de coiffure*, le grand miroir placé au centre de la scène refuse tout jeu de réflexion, laissant alors place à un gouffre. Du fait de sa position dominante, cette surface opaque, suggérant un espace sans lumière autre que l'éclairage fantomatique sur le mur, renforce l'idée d'une scène irréelle, où les choses sont absorbées dans l'oubli. Si la luminosité pâle et indéterminée intensifie l'ambiance de solitude que dégage le lieu, les vêtements suspendus finissent par engendrer une nouvelle présence *réelle* de silhouettes, le tout n'étant pas sans rappeler l'allégorie de la caverne de Platon. Dans la pensée platonicienne, l'ombre est marquée par une « négativité foncière » (Stoichita, 25), car elle représente le stade le plus éloigné par rapport à la lumière du soleil, à la vérité. Or, à travers ces silhouettes spectrales, dont la pénombre est intégrée comme un élément essentiel en vue de souligner leur corporalité artificielle, voire leur autonomisation, l'artiste semble suggérer le décrochage de la représentation d'avec son essence porteuse.

¹ Jean-Marie von Kaenel, « Le simulacre ou l'image naturalisée du mort », *Topique*, vol. no 81, 4, 2002, p. 201-215. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-topique-2002-4-page-201.htm>

² Jean Chevalier, Alain Cheerbrant, *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 156.

³ Xavier Tricot, *Léon Spilliaert, Les années 1900-1915*, Pandora, 1996, p. 78.

Dans l'univers de Spilliaert, illustrateur et lecteur de Maeterlinck, ces manteaux à l'aura fantomale évoquent le désert du réel, le renoncement à une quelconque essence, aussi bien qu'à son apparence. Cela dit, ces silhouettes noires, ayant échappé au monde des représentations, nous rappellent, précisément, la virtualité revendiquée par le théâtre statique de Maurice Maeterlinck, qui souhaitait substituer à l'acteur un simulacre, ou selon ses propres termes, « une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques, ou un être qui aurait l'apparence de la vie sans avoir la vie » (Maeterlinck, 1999, 462).

Dès 1888, dans un passage du *Crépuscule des idoles*, Nietzsche rappelait la fin des apparences : « Le monde-vérité, nous l'avons aboli : quel monde nous est resté ? Le monde des apparences peut-être ? [...] avec le monde-vérité nous avons aussi aboli le monde des apparences ! » (Nietzsche, 135). Tout comme dans le « théâtre d'androïdes¹ » de Maeterlinck, les ombres animées du *Salon de coiffure* incarnent la vision du monde propre à leur auteur, qui, dans le cas d'un Spilliaert nourri de la philosophie nietzschéenne, est celle d'une indétermination ontologique, d'une interrogation de l'apparence qui semble prendre fin dans l'obscurité radiante du simulacre. Il conviendrait d'évoquer aussi *Silhouettes costumées au clair de lune*², autre parade fantomatique, figée dans la durée indéfinie de sa vérification impossible. Par ailleurs, la problématique du double occupe une place non négligeable dans la peinture de Spilliaert. Dans ses autoportraits tels que l'*Autoportrait aux masques*³ et *Autoportrait au miroir*⁴, le visage ne renvoyant guère à une quelconque vérité, apparaît comme symptôme d'une fiction cauchemardesque prenant la place du moi, devenu *speculum*.

Tandis qu'il n'est encore que peu question, dans cette première décennie du XX^e siècle, de la dissolution absolue du sujet, encore moins de l'avènement du système de la simulation, Spilliaert suggère, de manière poétique et à travers les éclairs latents des objets de son entourage, ce que Jean Baudrillard formulera beaucoup plus tard, à savoir que dans un monde délivré de toute transcendance, c'est la lumière de la vérité artificielle du simulacre qui finira par s'imposer⁵.

¹ Maurice Maeterlinck, « Un théâtre d'androïdes », texte inédit de 1890, in *Annales* de la Fondation Maeterlinck, introduction et notes par Évelyne Capiou-Laureys, tome XXIII, 1977, p. 7-23.

² Léon Spilliaert, *Silhouettes costumées au clair de lune*, 1900-1902, lavis à l'encre de Chine, pinceau sur papier, 20,9x38,2 cm, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique.

³ Id., *Autoportrait aux masques*, août 1903, mine graphite, lavis à l'encre de Chine, pinceau, plume et crayon de couleur sur papier, 27,3x27,2 cm, Paris, musée d'Orsay.

⁴ Id., *Autoportrait au miroir*, 1908, lavis à l'encre de Chine, pinceau, aquarelle et crayon de couleur sur papier, 48,5x63,1 cm, Ostende, Mu.ZEE.

⁵ On fait allusion à l'ouvrage de Jean Baudrillard, *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

Bibliographie

ANDRIAENS-PANNIER Anne, « Léon Spilliaert, Réalité et création », dans Andriaens-Pannier, Jarbouai (dir.), *Léon Spilliaert, Lumière et solitude*, Paris, Musée d'Orsay, RMN Grand Palais, 2020, 46 p.

DE GOURMONT Rémy, « Maurice Maeterlinck », dans *Le Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1896, 20 p.

DRAGUET Michel, « Spilliaert ou l'action restreinte », *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2010, 330, p.

- « The Proof of (gaping) shadows », dans Andriaens-Pannier (éd.), *Leon Spilliaert, A free spirit*, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels, Ludion, 2006, 127 p.

FREUD Sigmund, « Das Unheimliche », *Imago*, vol. V, 1919, p. 297-324, repris dans Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Marie Bonaparte et E. Marty (trad.), Paris, Gallimard, 1933, p. 163-210.

HELLENS Franz, « Le salon du Sillon », *L'art moderne*, 32^e année, n. 45, 10 novembre 1912, 353 p.

JARBOUAI Leila, « Léon Spilliaert, Lumière et solitude », dans Andriaens-Pannier, Jarbouai (dir.), *Léon Spilliaert, Lumière et Solitude*, Paris, Musée d'Orsay-RMN Grand Palais, 2020, 34 p.

LEGRAND Francine-Claire, *Léon Spilliaert et son époque*, Anvers, Fonds Mercator, 1981.

MAETERLINCK Maurice, « Menus propos. Le théâtre », *La Jeune Belgique*, 1890, repris dans *Œuvres*, t. I, Paul Gorceix (éd.), Bruxelles, Éditions complexe, coll. « Bibliothèque complexe », 1999, 462 p.

- *Le Trésor des humbles* [1896], Espace Nord, 2012, 101 p.

MICHAUD Guy, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°11, 1959, p. 199-216.

MULLIER Sébastien, « Un "drame somnambulique". Spilliaert, Maeterlinck et le théâtre de l'esprit », dans Andriaens, Jarbouai (dir.), *Léon Spilliaert, Lumière et Solitude*, Paris, Musée d'Orsay, 2020, p. 145-157.

NIETZSCHE Friedrich, « Comment le “monde-vérité” devint enfin une fable », *Le crépuscule des idoles*, trad. par Henri Albert, *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, Mercure de France, 1908, vol. 12, p. 133-135.

REDON Odilon, *A soi-même*, journal, 1867-1915, Paris, Librairie José Corti, 1961, 125 p.

SARTRE Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 232-233.

STOICHITA Victor, *Brève Histoire de l'Ombre*, Genève, Droz, 2019, pp. 11, 25.

TRICOT Xavier, *Léon Spilliaert, Les années 1900-1915*, Gent, Pandora, 1996, p. 11-12, 78.

DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1959.2147>.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Après une première formation en Droit, Stella Papazisi poursuit des études d'Histoire de l'art et travaille en tant que médiatrice culturelle en musée. Actuellement doctorante en Histoire des arts à l'Université Rennes 2 (ED ALL), ses recherches portent sur la question des temporalités dans la peinture symboliste. En 2019, elle a co-organisé la journée d'études “L'artiste et ses avatars” au CRAL-EHESS à Paris. papazisi.stella11@gmail.com