

# Jalons pour une exploitation pédagogique

Rédacteur : Philippe SABOURDIN

## Préambule

Le présent dossier ne se prête pas à la synthèse. Son caractère kaléidoscopique est à l'image d'une histoire du portrait photographique qui procède autant par élargissements, stratifications et répétitions, que par succession et progression. Il se présente donc comme une somme documentaire réunissant des pratiques hétérogènes que l'auteur a mises en résonance en les regroupant en cinq chapitres. Chacun en éclaire les différentes facettes à partir d'une entrée analytique spécifique que viennent soutenir des textes critiques, des paroles d'écrivains, de philosophes et d'artistes. Les professeurs trouveront dans ce corpus très substantiel aux nombreuses ramifications les ressources théoriques nécessaires à satisfaire les exigences culturelles comme les exigences pratiques de leur enseignement.

## Portrait et médium photographique

Ces jalons ayant pour fin de faciliter l'approche et la compréhension du portrait photographique contemporain, il semble opportun de rappeler tout d'abord les spécificités du médium. Ceci d'autant qu'elles ont été la source de relations conflictuelles ou équivoques entre la photographie et l'art, ambiguïtés et tensions qui ne se sont pas effacées avec le temps mais qui sont maintenant assumées sinon revendiquées.

## Réel et réalité

Dans son principe, la photographie argentique oscille entre enregistrement du réel et représentation de la réalité. Dès l'origine, l'empreinte photonique, le dessin de lumière, sert l'image scientifique et documentaire en même temps qu'elle se conforme à l'appareil optique hérité de la représentation picturale. L'histoire du portrait photographique témoigne de ce double héritage. De la fameuse image de Bayard en noyé à la quête de *ressemblance intime* dont Nadar se fait le héraut en passant par les daguerréotypes, la Galerie contemporaine de Disderi, les cartes de visite, l'essor des studios et les photographies anthropométriques de Bertillon, c'est selon des perspectives artistiques et des usages fonctionnels très divers que la photographie conquiert dès le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle un domaine iconique dévolu jusqu'alors à la peinture et réservé aux seules classes aisées et patriciennes : celui de la représentation de soi.

## Vérité

De fait, ce succès du portrait photographique ou de la photographie à travers la démocratisation du portrait alourdit l'épreuve de vérité à laquelle est soumis le médium depuis son invention. S'en trouve réactivé la question esthétique de la bonne et de la mauvaise imitation : *imitare* ou *ritrarre*. A l'opposé de la ressemblance picturale, fruit de la médiation d'un savoir artistique, la ressemblance photographique est immédiate. Elle résulte d'un enregistrement mécanique qui reproduit automatiquement les apparences

comme un moulage, analogie à laquelle Marcel Duchamp saura faire référence<sup>1</sup>. Ses premiers détracteurs la jugent donc incapable de vérité artistique, vérité entendue comme synthèse idéale d'être et de paraître opérée par les transfigurations picturale et sculpturale. Devenu le genre photographique socialement le plus répandu, le portrait massifié et vulgarisé par le commerce constitue ipso facto un obstacle de plus pour conférer au médium une légitimité artistique.

## **Portraits et démarches photographiques**

Bien que la photographie se soit petit à petit implantée fermement sur les territoires de l'art, il reste que son rejet initial a profondément marqué les pratiques artistiques qui ont eu et ont encore recours au médium. Pratiques qui ont dû la mieux situer en regard de son héritage pictural, qui s'en sont émancipées ou éloignées sans s'aliéner la possibilité d'y faire retour pour l'interroger.

### ***Photographe artiste et artiste photographe***

La formule « photographie plasticienne » conserve les traces de ce dialogue tendu entre peinture et photographie laissant supposer en creux le maintien d'une frontière catégorielle entre des pratiques photographiques de référence artistique et des pratiques moins déterminées. Pourtant, l'appartenance de la photographie à une catégorie particulière des beaux arts n'a plus grand sens aujourd'hui. Ces catégories sont devenues perméables les unes aux autres, intégrant même des domaines leur étant jusqu'alors étrangers, brouillant les frontières des identités et des usages sociaux, de l'art et de la vie. Ainsi des photographes sans prétention artistique recueillent-ils une reconnaissance artistique pendant que des artistes font un usage délibérément documentaire de la photographie. C'est donc en analysant les œuvres, en pénétrant leur plan d'expression pour mieux en apprécier les intentions que l'on pourra les mettre en écho, les regrouper selon des affinités qui font sens artistique. Dans les familles constituées par l'auteur pour illustrer le thème de chaque chapitre se trouvent des œuvres qui pourraient sans perte passer de l'une à l'une. C'est qu'il ne les enferme pas dans une nomenclature définitive, il réunit simplement des démarches qui en appellent aux mêmes enjeux théoriques sans exclure qu'elles puissent en supposer d'autres. Pour s'en faire une idée rapide, nous donnerons ici un aperçu schématique du contenu de ces chapitres.

### ***Un genre spécifique ?***

Le premier chapitre se rapporte plus particulièrement aux œuvres de photographes qui se sont rendus autonomes vis-à-vis du modèle pictural en exploitant les spécificités propres au médium. Leurs recherches s'inscrivent dans la lignée de celle de Nadar sur la « ressemblance intime ». Il s'agit pour eux de toucher l'essence de la personne, de faire venir en surface son être profond, de faire tomber les masques quitte à mettre à découvert une altérité dérangeante.

### ***Une science humaine ?***

Dans le second chapitre, cette altérité, dont la plus radicale image est celle de la mort, fait retour dans ses liens au quotidien des contextes sociaux, institutionnels, amicaux ou familiaux. Le photographe, en éclairant les relations des corps aux « décors » révèle les

---

1 comme le montre *With my tongue in my cheek*.

mises scènes réglées par les usages sociaux, donnant au portrait un cadre de visibilité quasi anthropologique.

### ***Un mode distancié de penser l'identité ?***

Le troisième chapitre pousse l'interrogation sur le portrait plus avant : quand celui-ci est mobilisé par un enjeu réflexif sur l'image, sur son caractère superficiel, sur sa disposition au stéréotype identificatoire. Ce sont là des démarches de photographes qui usent de la capacité du médium à convoquer l'hésitation entre une imagerie portée par une rhétorique des codes culturels et symboliques et une image prise par le temps, prise par le dehors de tout langage, où se joue sans conclusion l'éternelle dialectique du réel des corps individués et de l'imaginaire social.

### ***Un entre-deux révélateur ?***

Le quatrième chapitre est tourné vers les pratiques photographiques du portrait qui, au contraire de se consacrer à une recherche de photographie pure, reviennent sur ses principes, ses dispositifs optiques et ses modèles esthétiques pour exploiter par métissage, mixage ou assemblage, la porosité de ses frontières avec d'autres domaines artistiques ou non-artistiques.

### ***Un double détaché du monde ?***

Le dernier chapitre s'intéresse aux apports de la photographie numérique et de la cybernétique confrontés à la question du portrait et, en corollaire, à celle du visage, ou de la « visagété ». Il s'ouvre à un horizon de spéculations, d'incertitudes et d'inquiétudes dont témoignent de nombreuses pratiques interrogeant notre rapport à l'image numérique. Image qui n'est plus une empreinte-située dans un rapport de contiguïté existentielle avec le modèle mais un double, un simulacre situé dans un rapport homologique à celui-ci. Homologie à partir de laquelle se construit une réalité virtuelle dont la plasticité est sans limite puisqu'elle n'est pas contrainte par l'épreuve du réel.

## **Portrait et Visage**

Une question traverse l'ensemble des chapitres : celle du *visage* rapportée à son actualité dans le portrait photographique contemporain. Elle a des implications multiples et protéiformes. Toutes ne découlent pas de démarches explicitement artistiques mais cependant engagent une réflexion qu'il conviendra d'amorcer.

### ***Le visage de l'Autre***

Dès son introduction, l'auteur place en effet son propos au cœur d'une problématique qui en réfère au *Visage*. Cette question évoque celle de la rencontre éthique de l'Autre dont Emmanuel Lévinas a fait un thème central de sa philosophie. Elle est soulignée d'entrée par le constat d'un « effacement du visage » dans les arts de l'image au vingtième siècle. Comme ce constat est récurrent chez de nombreux observateurs, il serait utile, sans trop s'avancer dans le débat philosophique, de revenir avec les élèves sur la notion de « visage », sur ses différentes acceptions, littérales où figurées, comme sur ce qu'il en est des raisons possibles de cette élimination.

## **Abstraction**

Si, durant la première moitié du siècle, l'élosion du visage humain s'explique en partie par une quête esthétique essentialiste, toute spirituelle, menée par les pionniers de l'abstraction et par les expériences surréalistes de désarticulation des mises en représentation du sujet, il n'en va pas de même après la deuxième guerre mondiale.

## **Barbarie**

Il ne s'agit plus alors d'une aspiration à la révélation d'une vérité visuelle qui transcenderait l'image mais des conséquences traumatiques de l'holocauste nazi. C'est l'héritage humaniste qui est en crise et le mot *Homme*, en recherche d'un sens perdu, rend énigmatique sa figuration. Même chez des artistes restés fidèles à la représentation du visage, comme Bacon ou Giacometti, il est brutalisé, trituré, bouleversé dans ses apparences. La référence à l'humain ne semble pouvoir éviter d'affronter un « visage » défiguré par la barbarie.

## **Equivoque du portrait**

La représentation du visage comme son effacement ou sa défiguration ressortit donc à des inclinations contradictoires : volonté de destruction mortifère, quête identitaire exclusive, ascèse essentialiste ou élan altruiste d'ouverture à la vie pouvant tour à tour être source d'images célébrant ou rejetant la représentation de l'humain. Si, comme le dossier le montre, le portrait photographique d'après guerre est porté par un courant photographique qualifié d'humaniste, qu'en est-il du visage humain dans les portraits de Valérie Belin, de Nancy Burson ou de Loretta Lux ?

## **Méthode**

Afin que les élèves aient une approche analytique méthodique de la photographie qui ne se limite pas à l'inventaire des composantes iconiques et plastiques de l'image, mais en pénètrent le sens pour en apprécier plus avant les partis pris artistiques, nous terminerons sur quelques questions, que toute photographie devrait susciter.

## **Prendre ou faire une photo ?**

Pour être synthétique nous dirons qu'il y a toutes les nuances possibles entre deux conceptions opposées de la photographie. L'une où l'image est considérée comme étant déjà là, comme un fragment d'espace et de temps donné qu'il s'agit de saisir. L'autre qui renvoie à une image considérée comme une unité spatio-temporelle acquise au terme d'une élaboration formelle. Les portraits de rue de Walker Evans collectés automatiquement en 1946 avec la volonté explicite de couper court à toute relation subjective donnent un exemple de la première conception. Les portraits du studio Harcourt illustrent la seconde.

## **Postures et démarches**

En regard de cet intervalle conceptuel dont découlent des démarches radicalement différentes et afin d'en tirer bénéfice dans leur pratique, les élèves seront entraînés à

mesurer ce qui, dans une photographie, relève :

- d'une posture face au réel, de l'affirmation ou de l'évasion du caractère indicial de l'image, de l'attention portée à sa nature matérielle d'empreinte, de trace, comme de celle portée au processus photographique et à ses éventuelles surprises.
- d'un parti pris vis-à-vis de la mise en image de la réalité, de la représentation, des artifices et des codes qui doublent le réel par analogie ou homologie pour obtenir une image aux apparences révélatrices ou consenties.
- d'une recherche de vérité immanente ou transcendante dans la capture ou la fabrication de l'image.
- d'une construction imaginaire, d'un artifice assumé comme tel, de la création d'un univers explicitement fictionnel (que le photographe use d'un mode à finalité réaliste ou fantastique).

### **Points de vue**

De même, chaque photographie mettant en synergie plusieurs points de vues, les élèves seront invités à les situer les uns par rapport aux autres afin d'en apprécier les équilibres, les effets d'ascendance ou de subordination

\*Le point de vue du portraituré. Sommes-nous devant une réduction narcissique de l'image ? Le modèle cherche-t-il à donner une image flatteuse de lui-même ? Est-il au contraire curieux d'une image éloignée de toute flagornerie ? Attend -t-il d'apprendre quelque chose de son image ?

\*Le point de vue du photographe. S'efface -t-il devant son modèle ou a-t-on le sentiment d'un dialogue, d'une confrontation, d'un face à face avec celui-ci ? Cherche-t-il à en faire le sujet de son expression artistique ?

\*Le point de vue du spectateur. Est-il pris en compte dans l'image ? A quelles fins ? L'image lui reflète-t-elle négativement le désir qui conduit son regard. Au contraire, l'invite-t-elle à pénétrer facilement son univers ? A-t-elle pour fin de satisfaire son désir d'identification ou y met-elle un frein ?

### **Le point de vue d'Eros c'est la vie**

Peut-être est-ce le portrait photographique de Rose Selavy par Man Ray en 1920 qui, le premier, expose de manière radicale l'hésitation que nous devrions manifester devant tout portrait photographique mais que refoule généralement une image qui satisfait notre quête identitaire, notre désir d'identification. Ce portrait est une photographie de Marcel Duchamp travesti en Rose Sélavy – ou Rrose Sélavy, *Eros c'est la vie* - son alter ego féminin qui signera une bonne partie de sa production artistique durant vingt ans. Voilà bien une image indécise quel que soit le point de vue d'où l'on se place.

Si l'on se place du point de vue du modèle photographié : celui-ci n'a de point de vue que masqué, Duchamp n'a d'yeux que pour son effacement sous le masque d'une autre identité. Si l'on se place du point de vue du photographe : Man Ray n'a pas réellement de point de vue, il est doublé par celui d'un modèle masqué qui ne laisse pas loisir à son désir d'œuvre d'être négocié. Si l'on se place du point de vue du spectateur, pour que celui-ci identifie le modèle, il doit savoir qu'il s'agit de Marcel Duchamp, la photographie ne lui donnant à voir qu'un portrait à envisager : un visage, pour finir, sans point de vue, mais non sans point de fuite, non sans perspective.