

Jules NGUYEN
Spécialité Photographie
Promotion 2020



**École nationale supérieure
Louis-Lumière**



PHOTOGRAPHIE ET SIMULACRE : L'ARTIFICIALITÉ MANIFESTE DANS LA REPRÉSENTATION PHOTOGRAPHIQUE DE L'HUMAIN

Mémoire de MASTER 2

réalisé sous la direction de **Claire BRAS**, professeure agrégée d'arts plastiques appliqués à la photographie, ENS Louis-Lumière.

Membres du Jury :

Claire BRAS, professeure agrégée d'arts plastiques appliqués à la photographie, ENS Louis-Lumière.

Véronique FIGINI, maître de conférences en histoire de la photographie.

Pascal MARTIN, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière.

Jules NGUYEN
Spécialité Photographie
Promotion 2020

 **Louis Lumière**
école nationale supérieure
École nationale supérieure
Louis-Lumière

PHOTOGRAPHIE ET SIMULACRE : L'ARTIFICIALITÉ MANIFESTE DANS LA REPRÉSENTATION PHOTOGRAPHIQUE DE L'HUMAIN

Mémoire de MASTER 2

réalisé sous la direction de **Claire BRAS**, professeure agrégée d'arts plastiques appliqués à la photographie, ENS Louis-Lumière.

Membres du Jury :

Claire BRAS, professeure agrégée d'arts plastiques appliqués à la photographie, ENS Louis-Lumière.

Véronique FIGINI, maître de conférences en histoire de la photographie.

Pascal MARTIN, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière.

REMERCIEMENTS

Avant toute chose, je tiens à remercier Claire Bras d'avoir accepté de diriger mon mémoire. Son aide m'a permis de structurer et démêler mes questionnements sur mon rapport à l'image et au portrait. Aussi, je remercie l'ensemble du jury, Claire Bras, Véronique Figini et Pascal Martin, pour l'intérêt et la confiance qu'ils ont témoignés à l'égard de ce travail ainsi que pour leur lecture attentive. Merci à Véronique Figini pour son aide précieuse en méthodologie.

Je remercie Stéphanie Solinas pour son suivi de la partie pratique de ce mémoire, pour ses conseils et ses avis. Cette étape de mon travail n'aurait certainement pas pu se développer ainsi sans le concours de Christophe Caudroy qui, en 2018, m'avait encouragé à continuer mes expérimentations sur le bruit numérique dans des portraits. À ce propos, je dois également remercier Nadège Abadie pour l'enthousiasme qu'elle a témoigné quant à ces images, mais aussi Franck Maindon et Florent Fajole pour leur soutien et leur sensibilité, ainsi que pour l'estime qu'ils m'ont permis d'acquérir.

Merci, à nouveau, à Florent Fajole, pour son apport de documentations dont ont pu profiter les étudiants lors de cette crise sanitaire. Aussi, merci à l'ensemble du corps enseignant et du personnel administratif de l'école pour les études qu'ils m'ont permis de suivre, y compris dans cette période inédite. Merci aux assistants respectifs des studios et des laboratoires de l'école, Alexandre Wallon et Lisa Guillet, pour leur sympathie et pour l'aide qu'ils ont pu me fournir.

Merci à Valérie Belin et Charles Fréger d'avoir eu la gentillesse de libérer du temps pour réaliser des entretiens. Merci à Léonard Bourgois Beaulieu et Dimitri Daniloff pour les informations qu'ils m'ont apportées.

Merci à Charlotte Hayet et Nicolas Fatous pour leur camaraderie. Merci à la promotion 2020 pour ces trois années passées ensemble.

Un merci fort et chaleureux à Flo, pour son amitié et ses relectures dans ses contrées écossaises. Tout mon amour à Gauthier qui m'a apporté son soutien lorsque je ne pensais pas en avoir besoin.

Merci à ma famille pour leurs encouragements, et merci à ma mère de m'avoir convié au théâtre.

RÉSUMÉ

La photographie semble habituellement promouvoir un rapport direct au réel ; plus encore, elle prétendrait parfois le dévoiler. Bien qu'offrant un semblant de cadre transparent, ce type d'image fait tout de même état d'une médiation, et ainsi d'une certaine transformation. L'image photographique est à ce titre artificielle, non pas dans le sens qu'elle serait invariablement fausse ou factice, mais qu'elle est une fabrication à partir du réel.

Dans le cas du portrait, cette volonté de dévoilement est à nouveau très présente et de nombreuses démarches sont mises en place dans une quête de représentation fidèle de l'identité. Néanmoins l'effet de réel de la photographie peut avoir tendance, paradoxalement, à prendre la place de la réalité qu'elle est censée représenter. Cette confusion engendre un simulacre dans lequel la photographie d'une personne supplante les images qu'elle donne d'elle-même face aux autres et qui résultent également d'une représentation.

Si on considère que l'identité est un sujet complexe à aborder — à l'intérieur ainsi qu'en dehors de l'image —, qu'est-ce que la mise en évidence des artifices de la photographie peut changer dans le rapport entre l'observateur et la personne représentée ?

Mots-clés :

artificialité ; simulacre ; portrait ; photographie ; identité ; représentation

ABSTRACT

Photography seems to usually promote a direct relation with reality ; moreover, it would sometimes claim to unveil it. Although seemingly transparent, this kind of pictures results nonetheless from a mediation, and thus is somewhat transformed. A photographic image is therefore artificial, not in the sense that it could only be false, but rather derived from reality.

In the case of the portrait, this unveiling will is once again quite present and a lot of different approaches are made in a quest for a truthful representation of one's identity. Nevertheless, photography has an effect of reality that tends, paradoxically, to replace what it is supposed to represent. This confusion generates a simulacrum in which the picture of a person displaces the ways they are seen by others and also results from a representation.

Considering that identity is a complex subject to approach — whether inside or outside a picture —, what could the revealing of photographic artifices change in the relation between the viewer and the person represented?

Keywords :

artificiality ; simulacrum ; portrait ; photography ; identity ; representation

SOMMAIRE

| | |
|--|------------|
| REMERCIEMENTS | 3 |
| RÉSUMÉ | 4 |
| ABSTRACT | 5 |
| SOMMAIRE | 7 |
| INTRODUCTION | 9 |
| I - LA CRÉATION D'UN PERSONNAGE : UN ASPECT SPECTACULAIRE DE LA PRÉSENTATION DU CORPS | 11 |
| I - 1. IDENTITÉ : LE FLOU ENTRE LA PERSONNE ET LE PERSONNAGE | 11 |
| I - 2. SIGNALÉTIQUE DU CORPS | 15 |
| I - 3. TYPOLOGIE DE PERSONNAGES EN SOCIÉTÉ | 21 |
| II - LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE : L'ARTIFICIALITÉ INHÉRENTE AU DISPOSITIF | 27 |
| II - 1. REPRÉSENTER L'IDENTITÉ, UN COMBLE PHOTOGRAPHIQUE..... | 27 |
| II - 2. TRAITER L'IMAGE POUR COMBLER SES LACUNES | 36 |
| II - 3. DES VOLONTÉS DE RESTITUER LA COMPLEXITÉ ET LE CONTEXTE | 43 |
| III - ARTIFICIALITÉ MANIFESTE : QUAND LA PHOTOGRAPHIE EXPLORE SES LACUNES | 57 |
| III - 1. UN RIEN DONNÉ À VOIR : BASCULEMENT VERS UN ARTIFICE RÉVÉLÉ ... | 57 |
| III - 2. DES DEGRÉS D'ARTIFICIALITÉ | 61 |
| III - 3. IDENTITÉ ET ARTIFICIALITÉ | 71 |
| CONCLUSION | 81 |
| PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE | 83 |
| BIBLIOGRAPHIE | 87 |
| TABLE DES ILLUSTRATIONS | 95 |
| TABLE DES MATIÈRES | 102 |
| ANNEXES | 104 |

INTRODUCTION

Quand Walter Benjamin¹ parle d'Eugène Atget² en ces termes : « *Atget fut un comédien qui, dégoûté de cette activité, ôta son masque pour ensuite démaquiller la réalité.* »³, son discours traduit une certaine vision du photographe, dont l'activité consisterait à révéler une face cachée du monde, une face « plus vraie ». S'il n'était certes pas connu pour intégrer l'humain dans ses œuvres, il faut néanmoins noter ici l'utilisation d'un champ lexical tiré de l'art dramatique : il s'agit de démaquiller la réalité comme un visage, découvrir ce qu'il y a en dessous, de cru ou de banal, de caché ou de transformé : une démystification du sujet qui photographie autant que de l'objet regardé.

Toutefois, il y a une différence importante entre la réception d'une œuvre théâtrale et d'une œuvre photographique. La première dépend d'une convention entre les acteurs et les spectateurs : l'acte fictif présenté est réputé vraisemblable uniquement durant le temps de la représentation. La seconde est généralement considérée comme une fenêtre sur le monde, fidèle à la réalité. Bien qu'il existe une méfiance à l'égard des images, la fiction inhérente au choix du point de vue, du cadre, du moment, du procédé, *etc.*, ont parfois peu de poids lorsqu'il s'agit de faire face à l'impression de réel de la photographie. Lorsque sont pris en considération les masques portés et les personnages joués par tout un chacun, il semble encore plus complexe de démêler le réel de la fiction.

La photographie a ce caractère indiciel : c'est un processus physique qui vient marquer la surface photosensible et y laisse sa trace, de telle sorte que, dans une chaîne de causalités, on peut considérer que l'objet photographié persiste et nous parvient à travers le médium, canal de diffusion. L'effet de réel est si prégnant qu'une photographie pourrait progressivement disparaître et laisser place à ce qu'elle représente. Aussi, Roland Barthes⁴ considère que « *Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit la manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on*

1 * 1892, Berlin (Allemagne), † 1940, Portbou (Espagne).

2 * 1857, Libourne (France), † 1927, Paris (France).

3 BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la Photographie*, traduit de l'Allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2018, p.36.

4 * 1915, Cherbourg (France), † 1980, Paris (France).

voit. »⁵. La photographie offre un semblant de cadre transparent, mime un face-à-face avec la personne photographiée. Le simulacre opère dans ces situations lorsque « *l'effet de réel se substitue au réel lui-même* »⁶, comme le fait remarquer Rosalind Krauss⁷, soit quand se confond la représentation et ce qui est censé être représenté.

Si une photographie réussit à révéler son statut d'image, les filtres qu'elle opère sur le monde et les lacunes de sa retranscription, peut-être que la monstration de son artificialité pourrait avoir un rôle similaire à la convention théâtrale et provoquer un sursaut de l'observateur, se rendant ainsi compte de la surface photographique comme du quatrième mur de la fiction au théâtre.

Que devient alors le rapport d'un observateur à une photographie, qui promeut habituellement un rapport direct au réel, lorsqu'elle fait part de son artificialité ? À quels niveaux trouve-t-on des artifices dans le portrait photographique, et comment sont-ils appréhendés ? Qu'est ce que change la mise en évidence du statut d'image de la photographie dans la représentation de l'humain ?

Afin de cerner au mieux les implications de cette représentation en photographie ainsi que sa réception par un observateur, il convient de questionner, dans un premier temps, les notions d'identité et de personnalité, soit notre rapport à autrui sans intermédiaire. Lorsque l'appareil photographique intervient, il faut alors identifier ce que son dispositif contraint et mettre en évidence sa part inhérente d'artificialité, tant pour la prise de vue que pour la monstration. Ainsi, les enjeux d'une *artificialité manifeste* pourront émerger, au sens de ce qui est « *fait avec art, fait selon l'art* »⁸, « *qui est dû à la technique de l'homme, par opposition à ce qui a été créé et s'est développé naturellement.* »⁹. La photographie en tant que fabrication sera donc un sujet central de ce mémoire, mais plus précisément lorsqu'elle en fait clairement, *manifestement*, état — car si toute photographie est le produit d'une fabrication, toutes les photographies n'en font pas explicitement part.

5 BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Seuil, p.18.

6 KRAUSS Rosalind, DAMISCH Hubert, *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, traduit de l'américain par Marc Bloch, Ann Hindry et Jean Kempf, Paris, Macula, 2013, p.265.

7 * 1941, Washington (États-Unis).

8 « *artificialis* », 1934, in GAFFIOT F., *Dictionnaire Latin Français*, Paris, Hachette, p.167.

9 « *Artificiel, -elle, adj.* », (s.d.), in *Dictionnaire de l'Académie française (9e édition)*. [URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A2706>].

I - LA CRÉATION D'UN PERSONNAGE : UN ASPECT SPECTACULAIRE DE LA PRÉSENTATION DU CORPS

« C'est lorsqu'il parle en sa propre personne que l'Homme est le moins lui-même. Donnez-lui un masque et il vous dira la vérité »¹⁰ — **Oscar Wilde**

I - 1. IDENTITÉ : LE FLOU ENTRE LA PERSONNE ET LE PERSONNAGE

I - 1. a. Identité, personnalité

Qui sommes-nous ? Qu'est-ce qui persiste en nous et qui nous fonde en tant que personne ? Car là est le propre de l'identité, du latin *identitas* « *qualité de ce qui est le même* », dérivé de *idem* « *le même* »¹¹. Au sens d'une identité juridique, il s'agit d'un invariant qui nous permet de reconnaître une personne.

S'il faudrait déjà admettre qu'il y ait une chose inhérente à notre être et qui ne changerait pas, il faut également étudier le terme vis-à-vis de notre rapport à l'autre, de la représentation du corps et particulièrement de ce qui se traduit dans un portrait. Car dans ces derniers cas, c'est l'idée de *mimesis* qui est fondatrice : c'est la ressemblance dans la représentation qui fait qu'on y voit une identité et pas une autre. Ceci impliquerait qu'une apparence est porteuse de l'identité, nous ramenant au latin *persona*, « qui sonne à travers », comme une voix qui porte à travers un masque, ici transparent et assimilable à la personne qui le porte.

Aussi faut-il nous demander : est-ce que ce que l'on voit est nécessairement l'émanation d'une intériorité ? L'apparence change constamment, ce qui pourrait pousser à dire que

¹⁰ WILDE Oscar, « The critic as artist », 1891, *Intentions*, 1905, New York, Brentano's, p. 185. (« *Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth* », [traduction libre]).

¹¹ « Identité », (s. d.), in *Dictionnaire de l'Académie française (9e édition)*. [URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A910058>].

l'identité, dans le sens de ce qui « *dans un être, reste identique, permanent* »¹², est une notion paradoxale. Une continuité existe pourtant et repose sur une sorte de répétabilité, le fait de se reconstituer sans cesse comme le même : l'apparence évolue, mais un schéma demeure.

La personnalité porte une signification proche mais semble être un terme plus approprié : moins catégorique, il rassemble les traits distinctifs et remarquables d'une personne, auxquels participe son caractère, et autorise un développement car la personnalité résulte d'une construction sociale. Mais cette dernière s'imité facilement. Le contexte de la convention théâtrale, les trois coups et le rideau qui se lève, nous laissent entrevoir un paysage de fiction, ce qui nous permet aisément de reconnaître un acteur qui joue. Dans la vie, ou dans une photographie, cela est bien moins évident, et les rôles sont moins clairement définis.

I - 1. b. Une constante représentation du soi

Si à en croire Jean-Paul Sartre¹³, « *l'enfer, c'est les Autres* »¹⁴, en cela que c'est à travers les autres que l'on se voit, par leurs réactions et leurs jugements, et que d'en dépendre est un enfermement, alors il n'y a pas de situation où, face à autrui, on ne soit pas en représentation du soi. Pour Sartre, cela se traduit par les actes de l'individu : on endosse un rôle que l'on peut choisir de perpétuer ou de changer. L'anthropologue Pierre Maranda¹⁵ résume cette idée de cette manière :

« Le "drame" de l'existence humaine se joue sur les planches de théâtre de la vie en continuité, semble-t-il, avec celui des scènes professionnelles ou du cinéma. Simple question de degré, sans rupture existentielle entre les professionnels et les amateurs... Les premiers jouent des rôles en toute connaissance de cause, les seconds, plus ou moins à leur insu. »¹⁶

Les personnes qui apparaissent dans la série *Heads* de Philip-Lorca Dicorcia¹⁷ ne sont que des passants parmi d'autres, éclairés par un flash soudain qui les isole de la foule. Ils sont

12 *ibid.*

13 * 1905, Paris (France), † 1980, Paris (France).

14 SARTRE Jean-Paul, « Huis clos », *Huis clos suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard, collection Folio, 2015, p. 93.

15 * 1930, Québec (Canada), † 2015, Saint-Nicolas (Canada)

16 MARANDA Pierre, « Masque et identité », *Anthropologie et Sociétés*, Québec, Département d'anthropologie de l'Université Laval, 1993, p. 21.

17 * 1951, Hartford (Connecticut, États-Unis).

arrêtés nets, dans un instant de leur course, dans les croisements incessants d'une grande métropole. Ils ne sont pas conscients d'être photographiés, mais ils sont cernés par les regards ; et si la situation est différente de celle des acteurs qui font face, seuls, à un public, elle présente néanmoins des similitudes : chaque personne a une apparence, une allure, un costume, qui, à nos yeux, les identifient, leur attribuent un type, ou pour ainsi dire un personnage. La lumière renforçant le caractère cinématographique, on imagine presque leur histoire. Ici, un homme d'affaire entre deux rendez-vous, là une jeune fille qui se ballade entre amies, ou encore un vieux policier qui fait sa ronde.



fig. 1 — DICORCIA Philip-Lorca, *Head #24*, 2001. Épreuve chromogénique sur Fujicolor Crystal Archive, 121,9 x 152,4 cm.

Face aux autres, chaque élément qu'on montre est un signe qui sera interprété et, la plupart du temps, cela sera fait intuitivement. Le contrôle de son apparence est primordial, en cela qu'elle reflète le rôle qu'on pense jouer, ou plus exactement celui dont on est convaincu : notre identité. C'est ceci que l'on souhaite transmettre, et on ne veut pas être pris pour quelqu'un d'autre. Aussi le masque que l'on porte est transparent, à même notre peau : il est qui nous sommes, car c'est lui que l'on voit, car c'est lui qu'on pense être.

I - 1. c. Des tentatives d'isoler l'identité

Comment isoler l'identité si nous sommes contraints à jouer des rôles dès lors que nous sommes entourés par les autres ? Face à soi-même, bien que notre comportement change, comment peut-on être sûr de ne plus être en représentation ?

Intuitivement, on se dirigerait vers ce qui serait encore intact du regard des autres. Un bambin qui vient de naître ne sait pas encore qu'il est observé. Il crie et peine à ouvrir les yeux. Il ne cherche pas à jouer un rôle, mais fait-il état d'une identité ? Peut-on, à cet instant, déceler le fondement de ce qu'il est, de ce qu'il sera ?

Dans la série *Nés* de Philippe Bazin¹⁸, photographies au format carré, en noir et blanc, on peut observer en détail les visages de nourrissons qui remplissent le cadre. Mais sur leur peau lisse, on trouve peu de chose sur quoi s'accrocher : ils sont comme des pages blanches, semblables mais différents de potentialités. Pour un proche, des projections pourraient être faites : « Lui, il sera un cycliste » car ses jambes sont trop agitées ; « Elle sera chanteuse » car elle crie très fort... Pour nous, derrière l'image, sans lien familial, ce jeu ne semble pas seulement incongru, mais impossible. Tous les détails nous apparaissent mais rien n'en ressort. Sur l'intégralité de son travail, le photographe explique en effet : « *Je veux*

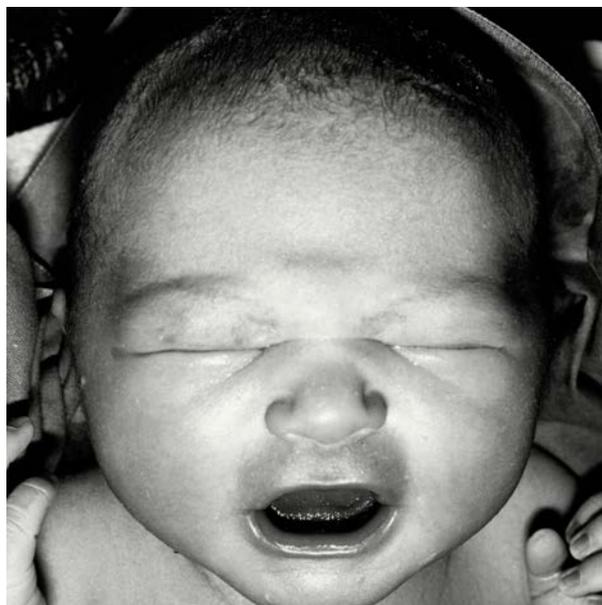


fig. 2 — BAZIN Philippe, « Sans titre », série *Nés*, 1998-1999. Epreuve gélatino-argentique, tirage réalisé par l'artiste en 1999, contrecollée sur aluminium, 44,5 x 44,3 cm, Paris, Centre national des arts plastiques.

que chaque spectateur soit dans la situation qui est la mienne, face à quelqu'un de totalement inconnu, totalement étranger. Et que se dégage le sentiment que l'autre, quel qu'il soit, nous sera toujours étranger, donc indispensable »¹⁹.

.....
¹⁸ * 1954, Nantes (France).

¹⁹ BAZIN Philippe, VOLLAIRES Christiane (propos recueillis par), « Entretien avec Philippe BAZIN », 1998, *Philippe Bazin* [site internet]. [URL : www.philippebazin.fr/index.php?textes/entretiens-avec-christiane-vollaire/], consulté en février 2020].

La question demeure : comment interpréter l'identité d'une personne ? Sur quelles bases fonder notre appréciation ? Est-il même envisageable de se lancer dans une telle entreprise ?

I - 2. SIGNALÉTIQUE DU CORPS

I - 2. a. Le visage, lieu privilégié de l'identité

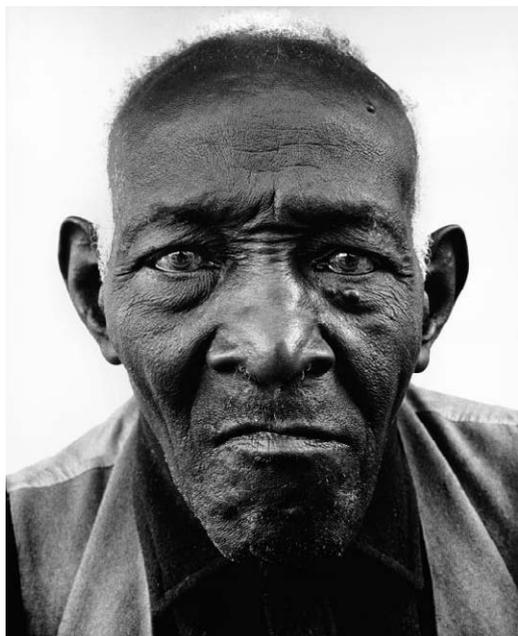


fig. 3 — AVEDON Richard, *William Casby, born in slavery, Algiers, Louisiana, march 24, 1963, 1963*. Épreuve gélatino-argentique, 111,5 x 98,4 cm.

Le rapport à l'identité passe essentiellement par le visage : « Le visage, encore chose parmi les choses, perce la forme qui cependant la délimite. Ce qui veut dire concrètement : le visage me parle et par là m'invite à une relation sans commune mesure avec un pouvoir qui s'exerce, fût-il jouissance ou connaissance »²⁰.

Comme l'avance Emmanuel Lévinas²¹, ce face-à-face, début d'une relation sociale, implique une éthique de notre rapport à l'autre, qui, supposément, nous interdit de le considérer en tant qu'objet, mais bien comme un sujet qui pense et qui ressent. Le reflet dans les yeux, étincelle de vie, le regard qui nous *pointe*, nous interpelle, ces signes du temps qui font leur marque sur la peau... tout cela participe à créer un lien empathique, et, en fin

de compte, nous lie par une sorte de contrat moral.

Dans le portrait réalisé par Richard Avedon²² de William Casby, une des dernières personnes à être nées en esclavage aux États-Unis d'Amérique, l'intensité des détails est frappante, l'effet de réel nous surprend. Que regarde-t-il, si ce n'est la caméra ? Le photographe qui est derrière ? Nous ? Car son regard humide transperce l'image et nous atteint, comme son histoire qui nous rattrape. En cela résonnent les paroles d'Emmanuel Lévinas : « le visage s'impose à moi sans

²⁰ LÉVINAS Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Éd. Livres de Poche, coll. Essais, 1990, pp. 215-216.

²¹ * 1906, Kaunas (Lituanie), † 1995, Paris (France).

²² * 1923, New-York (États-Unis), † 2004, San Antonio (Texas, États-Unis).

que je puisse rester sourd à son appel, ni l'oublier, je veux dire sans que je puisse cesser d'être responsable de sa misère »²³, et cette misère est une vulnérabilité qui provient justement du visage nu face à autrui.

Mais ce rapport éthique au visage présente un certain idéalisme et humanisme qui n'est pas nécessairement partagé par tous. L'histoire de William Casby et tant d'autres hommes et femmes a bien montré que l'apparence a pu être un facteur de division, de soumission, de réification.



fig. 4 — LE BRUN Charles, *Rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux : tête de singe et tête de loup*, 2^{de} moitié du XVI^e siècle. Taille douce (tirages postérieurs), Paris, Beaux-Arts de Paris.



fig. 5 — LAVATER Johann Kaspar, *L'Art de connaître les hommes par la physiognomonie*, Tome 1, Paris, Lévrault, Schoel et C^{ie}, 1806. Metz, Bibliothèques Médiathèques de Metz.

En outre, le visage, par sa forme, a aussi été vu comme un moyen de caractérisation de l'identité propre de la personne ou de son ethnie. La *physiognomonie*, ou *morphopsychologie*, est une pseudo-science dont on peut retracer l'histoire depuis l'Antiquité mais qui s'est particulièrement développée au XIX^e siècle et que l'un des plus célèbres représentants, Johann Kaspar Lavater²⁴, définit ainsi :

²³ LÉVINAS Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Éd. Livres de Poche, coll. Essais, 1987, p. 49.

²⁴ * 1741, Zurich (Suisse), † 1801, Zurich (Suisse).

« La physionomie humaine est pour moi, dans l'acception la plus large du mot, l'extérieur, la surface de l'homme en repos ou en mouvement, soit qu'on l'observe lui-même, soit qu'on n'ait devant les yeux que son image. La physiognomonie est la science, la connaissance du rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle couvre d'invisible. Dans une acception étroite, on entend par physionomie l'air, les traits du visage, et par physiognomonie la connaissance des traits du visage et de leur signification. »²⁵

Loin d'un rapport empathique et éthique, le visage est ici source, par ses traits, d'une connaissance de l'intériorité. La forme d'un nez, d'une bouche, mais également d'un corps, de la voûte d'un dos, des mains, *etc.*, sont tant d'indices, de signes à décrypter, qui nous informeraient sur la nature profonde de l'autre, de sa psychologie, justifiant thèses raciales et eugénistes. Si les deux points de vue exposés précédemment partent tous deux de l'extériorité, leurs conclusions ne pourraient être plus diamétralement opposées. La physionomie pourrait néanmoins être un ensemble d'éléments nous renseignant sur la personne. Le terme « air »²⁶, renferme en effet l'idée de l'apparence comme de l'attitude et donc d'une forme d'expression de la personne qui dépasse ses seuls traits. Toutefois, ces airs peuvent « se donner » ou être « faux » et sont par conséquent incertains, bien que reconnaissables et associables à des catégories d'individus.

I - 2. b. Le corps et la posture

Le corps en lui-même n'est généralement pas défini comme principal vecteur d'identité et de personnalité. En effet, on peut dire de quelqu'un qu'il est « coincé dans un corps », dans le sens qu'il ne serait pas à sa place. Simple réceptacle, qui change, grandit, prend ou perd du poids... il ne semble pas, à première vue, avoir la même valeur que le visage.

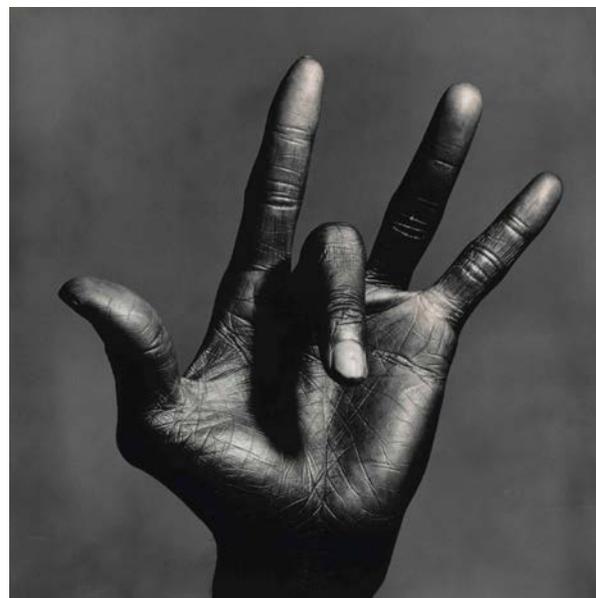


fig. 6 — PENN Irving, *The Palm of Miles Davis* (New York), 1986, 1986. Tirage gélatino-argentique, 37,7 x 37,7 cm.

.....
²⁵ LAVATER Johann Kaspar, *La physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants, etc., etc.*, traduit de l'Allemand par Henri Bacharach, Paris, Librairie française et étrangère, 1841, p. 5.

²⁶ « Air (2), subst. masc. », (s.d.), in *Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales*. [URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/air>, consulté en juillet 2020].

Néanmoins, il porte lui aussi les marques du temps, de nos actions répétées. Dans une série de photographies prises par Irving Penn²⁷, le jazzman Miles Davis est résumé à la seule apparition de sa main, sublimée par une mise en lumière. Cette partie remarquable de son corps — sans laquelle il ne serait pas trompettiste, et par conséquent celui que l'on connaît — sert dans cet exemple de métonymie : la main signifie autant l'instrument par le geste que le musicien par son corps et sa peau. Bien que l'intérieur des mains, et principalement les empreintes des doigts, ont un rôle de marqueur d'identité assez univoque, les signes présents dans cette image restent avant tout des indices qui convergent vers une identité, plus qu'ils ne l'attestent.



fig. 7 — COPLANS John, « Torso », 1984, dans la série *Self-Portraits*, 1984-1987. Épreuve gélatino-argentique sur papier baryté, 75 x 83 cm, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole.



fig. 8 — DIJKSTRA Rineke, *Kolobrzeg, Poland*, July 26 1992, 1992. Épreuve chromogénique, 137 x 107 cm, Londres, Tate.

Le corps, dans son intégralité, peut lui aussi exprimer une part importante de l'être, si ce n'est de manière momentanée. Il est marqué par le temps, de manière quasi-indélébile, aussi est-il utilisé pour parler du vieillissement comme dans cette série d'autoportraits de John Coplans²⁸. Entre jeux de composition presque chorégraphiques de mouvements arrêtés et détails saisissants de l'emprise de l'âge sur le corps, la photographie balance entre un moment suspendu, éternel, et un *memento mori* propre à la peinture de vanité.

²⁷ * 1917, Plainfield (New Jersey, États-Unis), † 2009, New-York (États-Unis).

²⁸ * 1920, Londres (Royaume-Unis), † 2003, New-York (États-Unis).

À cela s'ajoute la pose et la posture, qui, à l'instar des expressions du visage, répondent de ce que nous sommes et sont un moyen de se présenter aux autres. Dans sa série des *Beach Portraits* (1992-2002), la photographe néerlandaise Rineke Dijkstra²⁹ nous présente des adolescents, le dos tourné à la mer. La photographie (fig. 8) n'est pas sans rappeler *La Naissance de Vénus* (1484-1485) de Sandro Botticelli³⁰, avec un jeu de signes composé notamment par le *contrapposto*, les cheveux soulevés par le vent et l'étendue d'eau en arrière-plan.

Cependant, ces éléments n'ont pas tout à fait de signification directe vis-à-vis de la jeune fille — tout au plus il s'agirait d'un jeu d'imitation, mais ce ne serait qu'une image projetée sur elle — et quelque chose semble manquer à cette représentation : une certaine forme d'assurance. Un *air* de malaise se dégage, principalement en lien avec ce qui pourrait être interprété de ces âges où existent des sentiments confus de corps qui changent mais qui s'exposent à la plage, à la vue des regards de leurs pairs, entre jugement, inquiétude et fascination. Ce malaise intériorisé ressort de manière incontrôlée par la façon dont ils et elles se présentent à la caméra. Ce trait passager de leur personnalité est tout autant porté par leurs visages que leurs corps.

I - 2. c. Vêtements et maquillages, outils de représentation sociale

Les vêtements et maquillages ne sont certes pas des éléments fondateurs d'une identité, en cela qu'ils peuvent changer quotidiennement, comme des masques, rôles que l'on se donne.

Néanmoins, ici se trouve bien une de leurs fonctions : ils modifient notre perception des autres, soit l'idée faite de ce qu'il sont et, de la même manière, nos choix d'habillement reflètent l'idée que l'on se fait de soi. Nul étonnement à voir que la mode a entrepris d'augmenter ce calque de soi — un intérieur agissant sur un extérieur — à un point tel que le corps nu est moins désirable que lorsqu'il est recouvert. Voici ce qu'en dit Marshall Blonsky³¹ à propos de la photographie *Sie kommen* de Helmut Newton³² :

29 * 1959, Sittard (Pays-Bas).

30 * 1445, Florence (Italie), † 1510, Florence (Italie).

31 * 1938, Kansas City (Missouri, États-Unis).

32 * 1920, Berlin (Allemagne), † 2004, Los Angeles (Californie, États-Unis).

« [Elles] présentent leur corps et suivent parfaitement l'idéal de beauté d'aujourd'hui : érotique et fin. Un regard unique sur la peau, les muscles et les os — les parties héroïques du corps. Tout est dit. [...] Mais pourquoi l'érotisme échoue-t-il ? Parce que leur nudité est devenue un vêtement, un morceau de glamour scintillant qui se fond parfaitement en un autre, la peau blanche comme de la chaux, la couche décorative la plus externe du corps. Des mannequins sur le podium qui montrent le dernier engouement de la saison : la peau. »³³



fig. 9 — NEWTON Helmut, *Sie kommen (dressed) & Sie kommen (naked)* [diptyque], 1981. Épreuves gélatino-argentiques, chacune 106,7 x 106,7 cm.

Un corps est plus désirable lorsqu'il transparait à travers des vêtements, tout comme une intériorité qui s'exprime se perçoit mieux dans un accoutrement que sur la peau, insondable dans l'homogénéité de sa carnation. Le vêtement est un signe plus lisible, plus aisé à partager.

Néanmoins, ce qui s'exprime, de manière consciente ou non, est essentiellement une représentation sociale du soi qui compose certes l'identité, mais ne la reflète pas automatiquement de manière parfaite. Le vêtement, tout comme le maquillage, nous fondent en tant que personnages du quotidien, comme lorsqu'on change d'uniforme ; ce sont autant d'autres rôles que l'on endosse et qui nous identifient à une fonction, une classe, une population, un courant de pensée, politique ou religieux, *etc.* Ce choix de vêtement, s'il est un signifiant social et sociétal, ne doit pas systématiquement être compris comme signifié psychologique, du point de vue de Roland Barthes.³⁴

.....
33 BLONSKY Marshall, « Was Newtons 'Pornographie' bedeutet », 1986-1989, in NEWTON Helmut, BLONSKY Marshall, *Private Property*, Munich, Schirmer/Mosel, 2003, p.8. (« [Sie] präsentieren ihre Körper in voliger Übereinstimmung mit dem heutigen Schönheitsideal: erotisch und fit. Eine einzige Schau von Haut, Muskeln und Knochen - die heroischen Körperteile. Alles ist ausgesprochen. [...] Aber warum fehlt dann die Erotik? Weil ihre Nacktheit zum Kleid geworden ist, ein Stück glitzernden Glamours geht nahtlos ins nächste über, Haut als Tünche, die äußerste Zierschicht des Körpers. Models auf dem Laufsteg, die den letzten Schrei der Saison vorführen: Haut. », [traduction libre]).

34 BARTHES Roland, « Histoire et sociologie du vêtement », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 12e année, n°3, Paris, Armand Colin, 1957, p.434.

I - 3. TYPOLOGIE DE PERSONNAGES EN SOCIÉTÉ

I - 3. a. Homogénéité d'apparence des groupes

D'une part, nous nous considérons généralement comme des individus à part entière. D'autre part, c'est par l'apparence d'autrui que nous appréhendons son identité, sa personnalité.

Par similitude, nous regroupons les gens que nous rencontrons dans des catégories, et nous formons alors des sortes de personnages en société (un médecin, un avocat, un boulanger, un ouvrier...) mais également des « tribus », dans le sens contemporain du terme, soit des personnes appartenant aux mêmes catégories et répondant aux mêmes codes (comme les tribus d'antan) mais ne formant pas de groupe pour des raisons ethniques ou géographiques.



fig. 10, 11 & 12 — VERSLUIS Ari, UYTTENBROEK Ellie, série *Exactitudes*, 1994-2018. [extraits]

On trouve ces « tribus » dans la série *Exactitude* que le collectif éponyme néerlandais composé du photographe Ari Versluis³⁵ et la styliste Ellie Uyttenbroek³⁶ développent depuis 1994 : au fil de castings arrangés dans la rue, dans le métro, dans des centres commerciaux, et aux endroits où les gens vivent et se croisent, le duo relève la spécificité de leur lieux d'observation et chasse les similitudes pour former ces planches uniformes, organisées par type d'individu,

35 * 1961, Rotterdam (Pays-Bas).

36 * 1965, Rotterdam (Pays-Bas).

dûment légendées avec leur localisation et date, rangées par numéro. On y trouve des « Hipsters » de Rotterdam (n°102) qui, en voulant sortir de la masse, se ressemblent trait pour trait, ou bien des dames portant un manteau de fourrure (n°129) qui, toutes, ont commandé un café décaféiné, et tant d'autres.

Et que dire des ces « Représentantes » (n°165) ? Que représentent-elles ? Qu'importe les compagnies et leurs secteurs pour lesquelles elles travaillent, elles renvoient toutes une même image : féminité, professionnalisme, assurance, originalité, fraîcheur. Elles sont presque l'intrus dans la série tant elles sont passe-partout.

D'une homogénéité d'apparence, un caractère singulier des personnes qui composent le groupe n'émerge pas nécessairement. Ni la raison, ni le cheminement qui a mené à ces choix ne sont de caractère évident.

I - 3. b. Identités performatives et questions genrées

À la frontière du jeu d'acteur, il faut considérer une question plus ambiguë : qu'est-ce qu'implique de montrer qui nous sommes, qui nous pensons être ? Si la démonstration du soi implique une certaine forme de mise en scène, est-elle foncièrement faussée ?

La représentation face aux autres est un des sujets du film documentaire *Paris is Burning*³⁷ de Jennie Livingston³⁸. Ce dernier suit les mouvements de culture *drag*³⁹, principalement afro-américaine et hispanique, au sein de *ballrooms*, salles de bals *queers* de la nuit new-yorkaise des années 1980.

Il y est développé un terme, *realness*, sorte de « réalité » s'il fallait le traduire littéralement, qui désigne l'acte dans lequel des personnes issues de minorités sexuelles et de genre (et notamment des personnes de minorités ethniques) jouent avec les codes hétéronormatifs⁴⁰. Le documentaire présente cela par l'aspect de compétitions où des personnes défilent dans

37 LIVINGSTON Jennie (réal.), *Paris Is Burning*, 1991. Film chromogène 16 mm, 71 min.

38 * 1962, Dallas (Texas, États-Unis).

39 Désignation anglo-saxonne de la culture des artistes transformistes ou usant du travestissement, tels que les *drag queens*, *drag kings*, et plus récemment la dénomination neutre *drag queers*.

40 HELLER Meredith, « RuPaul realness: the neoliberal resignification of ballroom discourse », *Social Semiotics*, Nov. 2018, Abingdon-on-Thames, Royaume-Unis, Routledge, pp. 1-15.

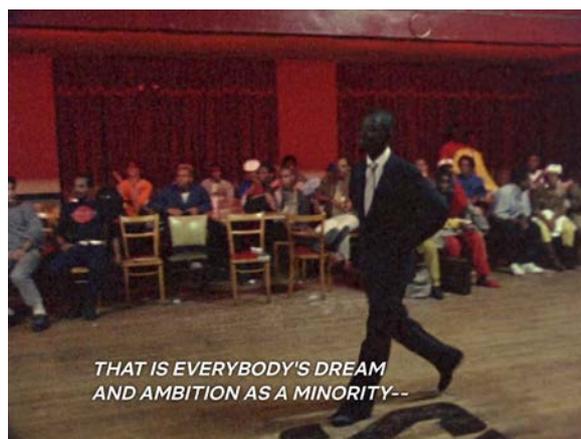


fig. 13, 14, 15 & 16 — LIVINGSTON, Jennie, *Paris Is Burning*, 1991. Film chromogène 16 mm, 71 min. [captures d'écran avec sous-titrage]

des catégories (pouvant être « jeune première » comme « homme d'affaire ») et sont jugées sur le réalisme de leur performance. *Realness* est donc synonyme d' « authenticité », il s'agit, pour des populations marginalisées, de « réussir à passer pour », et cela se rapporte aussi au quotidien de leurs vies dans lesquelles ces personnes doivent soit chercher à ne pas se faire remarquer, soit réussir à forger une image de soi pour dépasser les stéréotypes.

La question du choix de son identité et de la façon dont on la présente aux autres est fondamentale tout le long du documentaire. Le soi y est une fabrication, une performance pour le regard de l'autre qui doit croire en ce qu'il voit. Et ici, la fabrication d'un personnage public n'est pas tant un mensonge : il s'agit pour ces personnes d'être au grand jour comme elles souhaitent apparaître. C'est ce dont parle Judith Butler⁴¹, initiatrice de la *queer theory*, lorsqu'elle désigne la nature performative du genre, et donc sa part caractéristique de jeu, mais où la question du vrai ou du faux, du réel et de la fiction, trouve sa limite :

41 * 1956, Cleveland (Ohio, États-Unis).

« Les différentes façons qu'a un corps de montrer ou de produire sa signification culturelle sont performatives ; il n'y a donc aucune identité préexistante selon laquelle on peut mesurer un acte ou un attribut. Il n'y aurait aucune action relative au genre qui soit vraie ou fausse, réelle ou déformée, et le postulat d'une vraie identité sexuelle apparaîtrait comme une fiction régulatrice »⁴².

I - 3. c. Incarnation d'un personnage et jeu d'acteur

Entre l'artiste (ou l'acteur-interprète) et le masque, qui mène finalement la danse ? Si le masque, dans sa forme physique, semble imposer un rôle, sa forme métaphorique, concept des sciences sociales, suggère plutôt un rôle que l'on se serait forgé au cours du temps, de par son environnement. Lorsque l'artiste, sur la scène de théâtre (ou le plateau de cinéma) ou bien sur la scène publique, présente un personnage, créé ou assumé, il est intéressant de questionner à quel point il peut avoir la main sur ce dernier.



fig. 17 — LE PRAT, Thérèse, Marcel Marceau dans une de ses pantomimes, 1954. Épreuve au chloro-bromure d'argent sur papier baryté, 40x30 cm, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine.



fig. 18 — LE PRAT, Thérèse, Masque du fils amoureux dans *Aulularia* de Plaute créé par Grillon, porté, animé par Wolfram Mehrin, 1959. Épreuve au chloro-bromure d'argent sur papier baryté, 24x18 cm, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine.

⁴² BUTLER Judith, citée dans FÉRAL Josette, « De la performance à la performativité », *Communication*, n°92, Paris, Le Seuil, 2013, p. 215.

Dans l'œuvre de la photographe Thérèse le Prat⁴³, on trouve un important corpus de portraits d'acteurs et actrices en situation des personnages de fiction qu'ils jouent à l'occasion d'un tournage ou d'une mise en scène. Dans chaque image, individuellement, c'est le rôle qu'on reconnaît principalement, mais dans l'ensemble c'est l'acteur que l'on voit. Lorsque, à l'image, le maquillage est trop important, ou bien qu'un masque physique cache le visage, on perd l'identité du porteur et c'est cette couche extérieure qui nous parle. Nous sommes en tout cas en présence de situation tout à fait identifiable où la part de fiction est clairement délimitée.



fig. 19 — SHERMAN, Cindy, *Untitled Film Still #10*, 1978. Épreuve gélatino-argentique, 18,6 x 24 cm, New York, The Museum of Modern Art.



fig. 20 — SHERMAN, Cindy, *Untitled Film Still #21*, 1978. Épreuve gélatino-argentique, 19,1 x 24,1 cm, New York, The Museum of Modern Art.

Cindy Sherman⁴⁴, photographe américaine, sert de modèle à ses propres photographies depuis qu'on lui a conseillée de documenter ses jeux de maquillage et de déguisement⁴⁵. Néanmoins, il ne s'agit pas d'autoportraits, car elle y joue à chaque fois un personnage différent : c'est notamment le cas dans sa série *Untitled Film Stills* (1977-1980) où elle se met en scène dans des photographies en noir et blanc rappelant le style des films noirs des années 1940 et 1950 et questionne sur l'identité, mais aussi surtout sur le regard porté sur les femmes, thème transversal de son œuvre.

.....
43 * 1895, Pantin (France), † 1966.

44 * 1954, Glen Ridge (New Jersey, États-Unis).

45 GENOCCHIO, Benjamin, « ART REVIEW ; Portraits of the Artist as an Actor », *The New York Times* [en ligne], mis en ligne le 4 avril 2004. [URL : <https://www.nytimes.com/2004/04/04/nyregion/art-review-portraits-of-the-artist-as-an-actor.html> consulté en avril 2019].

En la voyant ainsi, dans toutes ces images, on apprend peu sur ce qu'elle serait, mais plus sur ce que ces personnages évoquent en nous. La personne de l'artiste n'est ici qu'un vecteur pour questionner la représentation en image et celle que nous nous en faisons en la voyant. Mais à la différence des images de Thérèse Le Prat, les photographies de cette série semblent avoir été prises sur le vif et ne suivent pas les codes formels du portrait avec un format vertical. Elles englobent la personne et son environnement, comme une scène qui ne s'annonce pas, avec un point de vue qui semble extra-diégétique tant le regard du personnage semble éviter de briser le quatrième mur en regardant la caméra. Ainsi, une ambiguïté peut subsister entre une personne photographiée et un personnage tiré d'un photogramme cinématographique.

Lorsqu'on assiste à une pièce de théâtre, par convention vraie lors de sa représentation, l'acte de la photographeur — et plus particulièrement sans que le reste de la salle ne soit visible — revient à l'authentifier, car là est la valeur d'usage du document photographique. La distinction entre personne et personnage n'intervient réellement que grâce au contexte qu'il laisse paraître, et plus exactement vis-à-vis de la performativité de l'incarnation : « *Tout comme le jeu opère, le performatif n'est pas "vrai" ou "faux", "bon" ou "mauvais". Il se produit* »⁴⁶.

La présentation du corps relève ainsi d'une sorte de spectacle, qu'il se déroule dans le quotidien ou qu'il ait lieu dans un cadre codifié et se prêtant à la représentation. Un ensemble de signes, provenant du visage, du corps et de ce qui les recouvrent, est vu et lu par les autres comme un faisceau d'indices nous identifiant, dans un type ou une catégorie. L'individualité et le critère de permanence de l'identité ne semblent pas foncièrement tenir face à la performativité de son expression ; pourtant, ces éléments ne sont pas catégoriquement opposés, mais la coexistence de ces concepts, qui semblent a priori contradictoires, complexifie concrètement la recherche d'une identité. Sa mise en évidence — ou bien même son authentification — par la photographie doit par conséquent faire face à ces mêmes problématiques. En quoi cette difficulté à saisir l'identité résulte-t-elle dans la représentation photographique de l'humain ?

.....
⁴⁶ SCHECHNER Richard, cité dans FÉRAL Josette, « De la performance à la performativité », *op. cit.*, pp. 211-212.

II - LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE : L'ARTIFICIALITÉ INHÉRENTE AU DISPOSITIF

« Car enfin, sauf exception, l'objectif ne saurait mentir »⁴⁷ - **Alphonse Bertillon**

II - 1. REPRÉSENTER L'IDENTITÉ, UN COMBLE PHOTOGRAPHIQUE

II - 1. a. Le portrait d'identité, codification d'une démarche photographique⁴⁸

La représentation de l'identité d'une personne répond à des enjeux notamment sociétaux et judiciaires : dans ces cas, aucune ambition ne semble affichée à être fidèle à une intériorité, car l'aspect extérieur prime dans le but d'identifier les individus. La photographie joue en ce lieu un rôle scientifique de description de l'humain.

Le *bertillonage*, dispositif photographique et anthropométrique développé par Alphonse Bertillon⁴⁹ à la fin du XIX^e siècle au Service Photographique de la Préfecture de Police de Paris⁵⁰, a été créé dans le but de reconnaître aisément les récidivistes, avant de mener à la photographie d'identité administrative actuelle. Pour remplir son objectif d'identification, ce dispositif suit une normalisation de manière à éliminer des variables : pour sa partie imagée, on compte deux photographies (portrait cadré aux épaules de face et de profil) en noir et blanc, prises sur fond uniforme et réduites à l'échelle 1/7^{ème} ; pour sa partie anthropométrique, on relève douze mensurations osseuses relevées de manière rigoureuse pour garantir

.....
⁴⁷ BERTILLON Alphonse, *La photographie judiciaire*, Paris, Gauthier-Villars, 1890, p.10

⁴⁸ Cette sous-partie est notamment inspirée par le mémoire de recherche de Stéphanie Solinas : SOLINAS Stéphanie, *L'image signalétique comme forme plastique : d'Alphonse Bertillon à Nancy Burson*, ENS Louis-Lumière, 2001, 109 p. + annexes.

⁴⁹ * 1853, Paris (France), † 1914, Paris.

⁵⁰ BERTILLON Alphonse, *Identification anthropométrique : Instructions signalétiques*, Paris, Ministère de l'Intérieur (administration pénitentiaire), 1885, 123 p.

l'uniformité des données. L'ensemble de ces informations est ensuite reporté sur les fiches signalétiques des prévenus de justice, avec ses empreintes digitales.

Tout comme pour les pièces d'identités que nous connaissons actuellement, ce système permet de lier une personne à une identité unique dans un fichier administratif, non ambiguë et invariable (dans sa forme) : il s'agit bien de « produire l'image la plus facile à reconnaître, la plus facile à identifier à l'original »⁵¹ et non de connaître la personne présentée. Nulle autre information n'est donnée par l'image autre que la plastique du visage (le reste est présenté sous forme textuelle⁵²), alors que d'autres pratiques contemporaines, bien qu'également standardisées (si ce n'est pas au même degré de normalisation), cherchent à promouvoir une certaine mise en scène de manière à présenter l'individu et son air, son allure, ou quelques émanations de sa personnalité ou de sa classe sociale. C'est le cas du *portrait-carte*, ou *portrait carte-de-visite*⁵³, développé par André-Adolphe-Eugène Disdéri⁵⁴ en 1854 et qui, loin de servir de justificatif, se présente sous la forme de cartes de 6 par 9 cm de côté, aisément partageables — une part de soi que l'on dissémine. Sans être

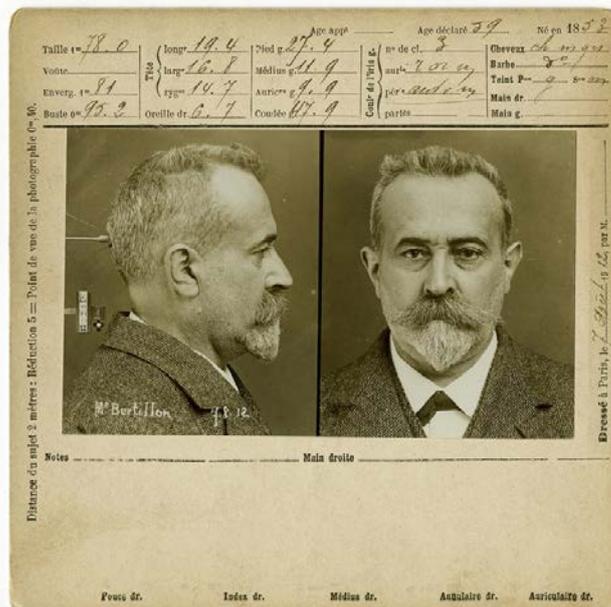


fig. 21 — BERTILLON Alphonse, *Fiche anthropométrique de Bertillon* [recto], 1912. 14,6 x 15 cm. Collection Philippe Zoummerhoff.



fig. 22 — DISDERI Eugène, *Princesse Pauline de Metternich*, 1861. Tirage sur papier albuminé d'après négatif sur verre au collodion, 20 x 23 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie.

⁵¹ BERTILLON Alphonse, *La photographie judiciaire*, op. cit., p.11.

⁵² Nous aborderons la présence parfois nécessaire du texte pour accompagner le portrait dans une partie suivante.

⁵³ « Le portrait carte-de-visite », dans AUBENAS Sylvie, BIROLEAU Anne, et al., *Portraits/Visages sur Internet* [site d'exposition], Paris, Bibliothèque nationale de France, circa 2003-2004.

⁵⁴ * 1819, Paris (France), † 1889, Paris.

aussi systématique que le *bertillonage*, il est intéressant de noter que, sous plusieurs angles, différents aspects et attitudes se présentent tout en nous permettant de trouver de manière répétée des éléments communs qui permettent de cerner la personne et qui soulignent, par ailleurs, l'insuffisance d'une image unique pour cette tâche. Des informations textuelles y sont aussi présentes, souvent au dos, concernant l'adresse et le nom du photographe et de la personne présentée au recto.



fig. 22 — RUFF Thomas, « Portrait (Eduard Zapp) », 1990, série *Portraits*, 1986-2008. Photographie couleur laminée sous Plexiglas, 210 x 165,2 cm. Bordeaux, FRAC Nouvelle-Aquitaine.

Sans aborder les différences importantes en terme social de ces deux approches, il faut noter qu'elles se distinguent par le fait que la première réifie l'individu, considéré comme un objet d'étude, alors que la seconde l'intègre comme sujet, tant et si bien qu'elles semblent inconciliables. La mise en scène est fictive mais tente de présenter, de faire *sonner à travers*, la personne ; la description normalisée et anthropométrique est, en fin de compte, un masque opaque qui ne se laisse pas traverser.

C'est la conclusion que l'on peut tirer à la vue de la série des *Portraits* de Thomas Ruff⁵⁵. En tout point semblables aux photographies de nos documents administratifs (fond blanc, cadre aux épaules, expression neutre, éclairage uniforme, *etc.*), ces images diffèrent néanmoins par leur taille : il s'agit de très grands formats d'environ 2 par 1,60 m. Ceci donne la possibilité de scruter les visages dans leurs moindres détails — chaque cil, chaque pore de la peau — mais derrière leur (hyper)réalité, ils semblent finalement insondables. Aussi vient pour le photographe cet aveu :

« Je ne crois pas qu'aujourd'hui l'on puisse encore réaliser des portraits dans l'optique traditionnelle de "représenter une personnalité". Tout du moins, ce n'est pas ce que je revendique. C'est pourquoi j'imite des portraits. Néanmoins, il y subsiste une grande part de réalité. »⁵⁶

55 * 1958, Zell am Harmersbach (Allemagne).

56 RUFF, Thomas, ENWEZOR, Okwui, LIEBERMANN, Valeria, WESKI, Thomas, *Thomas Ruff: Works 1979-*

II - 1. b. Portraits d'auteurs : volontés de parler du sensible

Outre des démarches normalisées pour des besoins scientifiques ou administratifs, l'approche photographique du portrait vise non seulement la reconnaissance de la plastique du modèle, mais également la représentation de sa personnalité.

Plus accessibles que les portraits peints dans la seconde partie du XIX^e siècle, les portraits photographiques ne se séparent pas immédiatement d'un style emprunté à la peinture. Dans les *portraits-cartes* que nous avons évoqués précédemment, on trouve essentiellement des portraits en pied, avec un point de vue à hauteur de regard, visé à l'horizontale, et des renforts

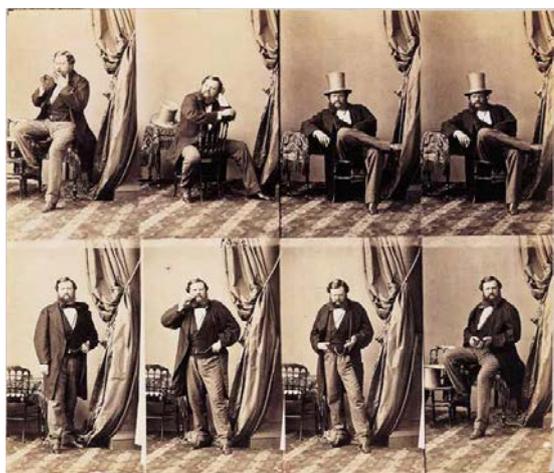


fig. 24 — DISDERI Eugène, *Baron Adolphe de Rothschild*, 1858. Tirage sur papier albuminé d'après négatif sur verre au collodion, 20 x 23 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie.

d'accessoires, guéridons et drapés. Dans ce présent exemple, le sujet se montre de manière théâtralisée, avec un ensemble de postures supposées traduire des façons d'être. Dans ces photographies sont présentés des personnages sociaux et les marqueurs qui leur sont associés (que ce soit réellement les leurs, ou bien l'image qu'ils souhaitent se donner).

S'affranchissant progressivement des seuls codes picturaux, des photographes développent des méthodes et dispositifs de prise de vue visant à faire émerger la part sensible de leurs modèles. Contemporain de Disdéri, Gaspard Félix Tournachon,

dit Nadar⁵⁷, pratique également le portrait, et s'attache non seulement à la ressemblance du modèle, mais également à faire ressortir une intériorité de ce dernier, comme il l'explique dans cet extrait de mémoire adressé au Tribunal de Commerce de la Seine en 1856 :

« La théorie photographique s'apprend en une heure ; les premières notions de pratique, en une journée [...] Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire : — c'est le sentiment de la lumière, — c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés, — c'est l'application de tels ou tels de ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire.

2011, [catalogue d'exposition], Munich, Schirmer Mosel, 2012, p.26. (« *I don't believe we can still make portraits in the conventional sense of "representing a personality" today. At least I don't claim to do that. Which is why I imitate portraits. Nonetheless, there is still a great deal of reality in my portraits.* », [traduction libre]).

57 1820, Paris (France), † 1910, Paris.

Ce qui s'apprend encore moins c'est l'intelligence morale de votre sujet, — c'est ce tact rapide qui vous met en communication avec le modèle, vous le fait juger et diriger dans ses habitudes, dans ses idées, selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière, la plus favorable, la ressemblance intime. — C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux. »⁵⁸

Nadar nous donne ici une définition du travail du photographe portraitiste dans toute sa noblesse et le hisse au rang de production artistique, le détachant d'un seul acte de reproduction artisanale. Bien au-delà de la maîtrise technique du procédé, le rapport humain et psychologique du portrait lui est primordial, car il s'agit d'une voie qui permet la mise en évidence d'une ressemblance *intime*, *mimesis* d'une intériorité (« *intelligence morale* ») qui s'appréhende dans l'échange humain. La mise en scène ne sert pas tant à donner un air qu'à le capter en puisant dans l'existant : le photographe n'exécute pas les demandes de son modèle, il révèle une facette de ce qu'il voit.

Les portraits qu'il réalise de ses amis, artistes et acteurs, témoignent de cette démarche : dans cette première photographie qu'il prend de Charles Baudelaire, le poète semble perdu dans ses pensées, les yeux portés au loin, possiblement au détour d'une conversation. Au vu des temps de pose nécessaires pour de tels procédés⁵⁹, il n'est pas vraisemblable de la considérer comme une photographie prise à la volée, sans compter que le dispositif de prise de vue ne se résume pas à un petit boîtier actionnable par une simple pression du doigt. On peut néanmoins imaginer que le photographe ait demandé à son modèle de tenir la pose dans laquelle il se trouvait, de manière à figer artificiellement un instant éphémère où s'exprimait une manière d'être qu'il reconnaissait au poète, en quelques sortes son rôle propre, le regard rêveur, perdu dans le lointain.

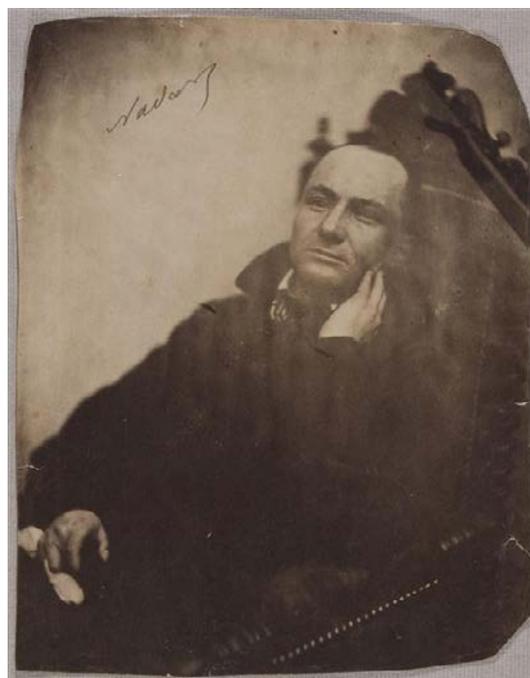


fig. 25 — NADAR, *Charles Baudelaire au fauteuil Louis XIII*, circa 1855. Épreuve sur papier salé d'après un négatif sur verre au collodion, 28 × 16,5 cm, Paris, Musée d'Orsay, Fonds Felix Nadar.

⁵⁸ NADAR, « Supplément au Mémoire », dans *Revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar : Félix Tournachon-Nadar contre A. Tournachon jeune et compagnie*, Paris, éditeur inconnu, 1857, page 0.

⁵⁹ De l'ordre de la seconde pour le collodion humide.

À l'opposé du portraitiste artisan, ou portraitiste commercial, dont le travail consisterait principalement à représenter son modèle sous un meilleur jour apparent, cette vision du portraitiste auteur est celle d'un interprète d'une réalité sensible qui doit être mise en lumière à l'aide d'un dispositif de prise de vue ainsi que d'un rapport social, presque psychologique, dans lequel le photographe prend tout autant part que son modèle. Des mises en scène se trouvent dans tous ces cas ; néanmoins, l'on peut choisir d'attribuer un rôle dans des poses prédéfinies, ou bien de chercher à révéler le sujet dans son rôle (ou tout du moins ce qu'il semble être).



fig. 26 — AVEDON Richard, *Marilyn Monroe, actress, New York*, 1957. Épreuve gélatino-argentique (1989), 20,2 x 19,8 cm, New York, The Museum of Modern Art.

Cette recherche d'une identité profonde peut se faire grâce à des liens d'amitié et de confiance. Mais pour d'autres photographes comme Richard Avedon, évoqué plus tôt, la force de ses portraits de célébrités s'obtient à la suite de négociations féroces, comme au sein d'une arène, cyclorama blanc ayant pour seul public le photographe et ses assistants.⁶⁰ (Il est à noter que ses méthodes pouvaient le mener à être brusque, si ce n'est même « *blessant*

⁶⁰ LAHR John, « Hide-and-peek », *Performance*, New York, Abrams, 2008, p.40.

moralement »⁶¹). La personne photographiée improvise pour être ce qu'elle est face à l'objectif, ou tout du moins ce qu'elle pense être. Richard Avedon, quant à lui, ne fait pas qu'interpréter, il dirige (dans le sens de *director*, en Anglais), de manière à « *confirmer et à conférer une identité* » dans ce qui finit par devenir un « *simulacre de vie* »⁶².

L'histoire de ce portrait de Marilyn Monroe est à l'image de ce que pouvaient être ces longues négociations. Le photographe fait le récit des quelques heures qui ont précédé ce cliché⁶³ : l'actrice jouait le rôle qui lui avait été attribué, celui d'une femme toujours heureuse et séductrice, jusqu'à ce que son énergie se tarisse en fin de soirée. Une autre Marilyn se présenta alors à lui, calme et silencieuse, loin de l'idée que l'on se faisait d'elle habituellement.

L'identité semble fugace et volatile à travers la personnalité : son expression face aux autres peut être capturée au détour d'une conversation dans une relation de confiance où les attentes du photographe comme de son modèle sont remplies (pour Nadar) ou bien après de longues heures de négociation où enfin un lâcher prise peut avoir lieu (pour Richard Avedon). En ce sens, il peut sembler aux premiers abords que le photographe réalise l'exploit de « *démaquiller la réalité* », pour reprendre l'expression de Walter Benjamin, car il révèle en effet un aspect propre à la personne. Mais est-il possible de dire que les instants qui ont précédés le portrait de Marilyn Monroe étaient par conséquent moins vrais ? Ils sont pourtant tout aussi représentatifs de ce qu'elle était, tout du moins en public, et bien que présentant un état d'âme vastement différent dans cette photographie, elle demeure reconnaissable, identifiable à nouveau dans cette nouvelle facette.

L'appui d'un ensemble de signes — la représentation du corps avec sa plastique, ses expressions et ses postures — de manière à extraire du sens (parfois à en « *conférer* », comme cité précédemment), donne effectivement une impression d'identité de la personne. L'intuition de connaître l'individu représenté est facilement obtenue (qu'il le soit réellement ou non), et l'instant suspendu de l'image photographique, isolée de surcroît, renforce le sentiment de permanence et d'invariance, notions propres à l'identité⁶⁴. Mais cette intuition opère sans

61 WALDEN Scott, « Ethics and Photography », in WARREN Lynne, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Volume 1, New York, Routledge, 2006, p.456. (« *morally bruising* », [traduction libre]).

62 *ibid.* (« *confirm and confer identity* », « *simulacrum of life* », [traduction libre]).

63 AVEDON Richard, *Performance*, op. cit., p.102.

64 Nous les avons évoquées en début de ce mémoire.

référence, et dès lors que l'on connaît le contexte de la prise de vue où que l'on juxtapose d'autres portraits de la même personne, la fluctuation de la personnalité apparaît.

II - 1. c. Le portrait photographique vu comme le portrait du couple du photographe et de son modèle

Les quelques portraitistes auteurs que nous avons pu évoquer développent des démarches personnelles, avec leurs partis-pris de cadre, de lumière, mais également de rapport humain au modèle. Aussi, ils mettent au point un style, sorte de marque de fabrique reconnaissable qui, tout en pouvant être sobre, permet aisément de leur en attribuer la réalisation. Cette marque, pourtant présente dans l'image, nous parle moins de leur modèle que de leur regard, empreinte de leur personnalité laissée dans la photographie. La surface sensible ne capturerait donc pas uniquement la lumière que l'objectif a concentré en son lieu, ni seulement une fraction de la personnalité du modèle, mais également une part de celle du photographe. « *La partie de moi qui était là... se trouve maintenant dans la photo* »⁶⁵, le reconnaît Richard Avedon après avoir terminé ses prises de vues.



fig. 27 — AVEDON Richard, *Truman Capote, New York City, October 10, 1955*, 1955. Épreuve gélatino-argentique (1999), 50,8 cm x 40,64 cm, San Francisco, Museum of Modern Art.

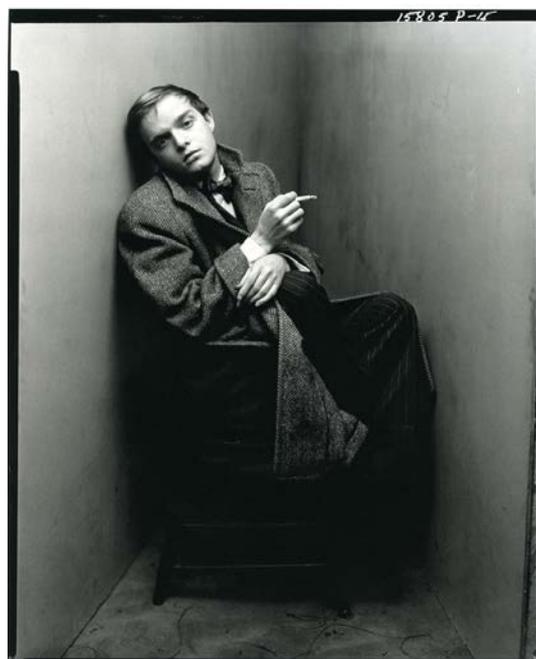


fig. 28 — PENN Irving, *Truman Capote, New York*, 1948. Épreuve gélatino-argentique, 25,5 x 20,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

⁶⁵ AVEDON Richard, cité dans SONTAG Susan, *Sur la photographie*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgeois, 2008, p.253.

Aussi est-il intéressant de comparer comment deux photographes portraitistes, contemporains l'un de l'autre et tous deux adeptes de la photographie en studio (et particulièrement de la photographie de mode), posent leur regard sur un même modèle.

Dans le premier cas, le dispositif de Richard Avedon est particulièrement reconnaissable : un fond blanc uniforme isole la personne photographiée dans un espace presque infini et vide autrement que par sa personnalité. Dans le second, elle est recluse dans le coin exigü et sombre de la série des *Corner Portraits* (1948) d'Irving Penn et dispose apparemment d'un espace d'expression contraint.

Outre les marques formelles respectives des images de ces deux photographes, ce sont deux visions du portrait qui s'expriment : l'un cherche une mise à nue de la personne (ici, l'expression est entendue dans son acception littérale), exposée et vulnérable, ses yeux fermés et sa gorge offerte, dans un espace dépouillé de tout repère⁶⁶ ; l'autre entend extraire du sens dans la façon dont son modèle s'adapte à une situation insolite, un coin mais également une niche qui l'abrite et le protège, couvert par ses accessoires qui le rassurent.

La continuité du référent, qui confère au modèle son caractère unique, n'est pas coupée dans ses approches différentes. L'écrivain américain Truman Capote est présenté sur ces deux images le visage porté sur son côté droit. Il y dégage un air semblable : celui d'un homme fin, délicat et élégant, mais ne manquant pas d'une certaine forme d'assurance malgré son aspect frêle. Il est reconnaissable non seulement par sa plastique mais également dans cette manière d'être au monde (ou plus précisément à l'image) que ces deux portraits révèlent par leur croisement, entre une vulnérabilité assumée et une représentation le mettant plus à ses aises. Lorsque ces deux photographies sont mises côte-à-côte, l'observateur peut aussi reconnaître les subtilités qui les différencient et qui font autant l'état de la multiplicité inhérente de chaque individu que l'unicité des marques respectives de chaque photographe.

Il semble alors émerger un paradoxe. La photographie de portrait, principalement dans son objet scientifique, est censée contenir la personne qu'elle représente. À la vue de plusieurs

.....
⁶⁶ Il faut demander également quelle impression ce choix de représentation confère lors de la réception de l'image. Si le fait de poser (torse) nu est un choix comme un autre quand il s'agit de mettre son modèle dans une position où « son masque pourrait tomber », l'observateur n'associerait-il pas trop cette mise à nue littérale à une autre imagée, où plus aucun masque ne s'interposerait dans l'accession à l'identité du modèle ? Certes le studio est un cas où le contrat fictionnel est assumé devant le spectateur, mais cette distinction est-elle généralisable à tous ?

images d'un même sujet, un doute peut survenir quant à la totalité de cette représentation (nous l'avions déjà relevé pour les *portraits-cartes*, page 28), et il faut également réaliser que certaines images en contiendraient plusieurs, si ce n'est partiellement : on peut reconnaître, dans un cliché, la personne représentée et celle qui représente.

Sous cet angle, le photographe dépose sa marque sur la représentation de son modèle, comme le fait un peintre dont on reconnaît la touche sur le visage du portraituré ; les deux lient une partie d'eux-même avec leur sujet, mais avec des moyens et des outils distincts. Néanmoins, il faut noter que l'appréciation de l'image photographique est différente, souvent considérée dans un prisme d'objectivité, notamment quand une touche analogue à celle du peintre n'est pas aisément discernable. Plus qu'une marque, cette dernière fait aussi état de la technique qui a mené à la réalisation et, outre les cadres des pellicules et plans-films argentiques (qui, soit dit en passant, agissent similairement à un cadre de fenêtre), ces images ne font pas particulièrement la démonstration de leurs moyens de mise en œuvre. Il reste encore peut-être le morceau de mur brut apparent dans le coin inférieur droit de l'image d'Irving Penn, comme un indice de l'artificialité de l'image que nous traiterons dans une prochaine partie.

II - 2. TRAITER L'IMAGE POUR COMBLER SES LACUNES

Lors de la prise de vue, les tentatives de représentation d'une identité sont diverses mais cherchent à répondre chacune à leur manière à un objectif de ressemblance, qu'elle soit intime ou purement formelle. Néanmoins, comme nous l'avons vu précédemment, dans une optique purement descriptive, le portrait semble manquer inévitablement ce qui constitue la personne, au-delà de son apparence, et lorsqu'il tente de faire part de la personnalité du sujet, une seule image ne semble généralement pas suffire à représenter la personne.

Des stratégies peuvent également être adoptées dans le traitement de l'image⁶⁷ de manière à consolider la représentation de la personne et à permettre de la reconnaître, dans sa forme comme sa personnalité, malgré certains manques.

.....
⁶⁷ Par « traitement de l'image », j'entends ici tout procédé, volontaire ou non, qui modifie la réception de l'image comme elle serait vue si l'on pouvait assister à la scène photographiée. Ainsi, je n'exclue pas des dispositifs qui auraient pu être présents à ce moment-là, comme un filtre sur un objectif, car ils induisent une différence notable avec ce qui serait observable à l'œil nu.

II - 2. a. Quête de perfection et idéalisation

Un des premiers moyens de combler ces manques peut passer par une quête de perfection, mais cela n'est pas suffisant pour définir concrètement ce qui est recherché. Si par définition la perfection ne peut être améliorée, c'est uniquement par rapport à une certaine référence. Souhaite-t-on améliorer une photographie car on n'y reconnaît pas la personne représentée, ou bien est-ce que la représentation ne convient pas à une certaine idée qui aurait été figurée au préalable et qui aurait probablement été influencée par des canons de beauté ? Plus encore, ces deux recherches ne sont pas fondamentalement distinctes. Il est en effet possible d'intervenir sur la photographie en corrigeant le visage de la personne de manière méliorative et que le but affiché soit celui de la ressemblance. Aussi paradoxal que cela puisse être, c'est pourtant ce qu'il se passe lorsqu'est effacé un bouton ou toute autre marque passagère : un élément qui ne définit pas la personne, tout du moins pas sur un long terme, est enlevé de manière à correspondre à l'apparence de la personne dans la durée.

La retouche d'image peut donc bien avoir un rôle à jouer dans un objectif de ressemblance. En agissant de la sorte, la représentation de la personne coïncide plus à l'idée que l'on (ou qu'elle) se fait d'elle. Le lien entre elle et son image, ce qui permet de la reconnaître, n'est par conséquent pas brisé. Si on induit une transformation importante et volontaire pour atteindre une autre apparence, on distinguerait alors l'un de l'autre ; néanmoins, le spectre entre ces deux étapes, de la ressemblance à la distinction, ne présente pas de point d'inflexion aisément identifiable où l'altérité serait clairement établie.

En retouchant un portrait, il faut toutefois réaliser qu'on ne se rapproche pas d'une idée médiane, somme moyennée des différents états physiques de la personne sur une durée définie. En l'occurrence, elle résulte en une forme de mise en valeur, si ce n'est d'amélioration concrète, vis-à-vis de critères de beauté communément répandus. L'on tend vers une forme de perfection, mais sans que celle-ci ne soit trop importante, de manière à garder un style dit « naturel »⁶⁸.

⁶⁸ Ce type de retouche, non identifiable sauf pour l'œil aguerri, apporte une autre problématique : comment distinguer une image qui « fait naturelle » d'une autre qui n'aurait pas été modifiée autrement que par son procédé propre ? Si l'artifice de l'image n'est pas identifiable, ce n'est pourtant pas qu'elle est sans artifice. Autrement dit, l'effet de réel de la représentation par l'image nous amènerait à la confondre avec la nature-même.

La ressemblance objective ne semble donc pas être le critère unique dans l'appréciation d'un portrait. Par conséquent, il convient de se demander s'il n'existe pas un décalage de perception en amont de la réalisation de l'image. Une étude américaine en psychologie sociale⁶⁹, datant de 2008, avait pour objectif de tester un biais de mise en valeur dans la reconnaissance de son visage, en partant du principe selon lequel les associations automatiques à sa propre personne tendent à être généralement de nature positive. Les sujets de l'étude se sont notamment vus présenter des images de leurs visages modifiées procéduralement entre deux cibles, l'une admise comme attirante pour leur genre, l'autre repoussante. Les résultats suggèrent que l'on reconnaît notre visage comme étant plus attirant qu'il ne l'est objectivement, et que ce phénomène se produit également pour les visages de nos proches et amis (mais pas pour des personnes qui nous sont étrangères)⁷⁰. Les auteurs de l'étude vont jusqu'à énoncer qu'il « *n'est ainsi peut-être pas étonnant que les gens semblent si rarement aimer les photographies prises d'eux. L'image capturée par l'objectif de l'appareil ne correspond tout juste pas à celle de l'esprit* »⁷¹.

La perfection dans le rendu du portrait serait alors de coïncider avec cette image intérieure que l'on se fait de soi ou de son modèle. Pourtant la retouche d'image dépasse parfois allègrement cet objectif, approchant plus d'un absolu idéal de la personne que d'une ressemblance objective légèrement améliorée. Souvent, le réalisme de la représentation laisse sa place à une forme presque surnaturelle. C'est le cas notamment de nombreux portraits de célébrités qui les rangent davantage dans une catégorie de divinités que celle des simples mortels.

Ces derniers sont illustrés parfaitement par les portraits du studio Harcourt (bien que cette tendance peut également se trouver ailleurs). Sa marque de fabrique, en plus du style d'éclairage emprunté aux studios de cinéma des années 1930, est un rendu de visage « *lissé comme de la nacre, [aux] imperfections gommés* »⁷². Ce lissage est dû à une préparation préalable, maquillage et coiffure, ainsi qu'à l'usage de la lumière, mais c'est également en passant par la

.....
⁶⁹ EPLEY Nicholas, WHITCHURCH Erin, « Mirror, Mirror on the Wall: Enhancement in Self-Recognition », *Personality and Social Psychology Bulletin*, Vol. 34 No. 9, Septembre 2008, Washington, Society for Personality and Social Psychology, pp. 1159-1170.

⁷⁰ *ibid.*, p.1167.

⁷¹ *ibid.* p.1169. (« *It is perhaps of little wonder, then, that people so rarely seem to like the photographs taken of themselves. The image captured by the camera lens just does not match up to the image captured in the mind's eye.* », [traduction libre])

⁷² BESNEHARD Dominique, *Harcourt Paris, le mythe*, Paris, La Martinière, 2014, p.11.



fig. 29 — Auteur non identifié (Studio Harcourt), *Marlène Dietrich*, 1939. Positif monochrome sur support papier, 9 x 12 cm, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine.



fig. 30 — Auteur non identifié (Studio Harcourt), *Edith Piaf*, 1946. Positif numérique d'après négatif monochrome souple, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine.

retouche que ce rendu (presque trop) parfait est obtenu. À la vue de ces images, l'observateur reconnaît des sculptures de marbre exemptes de défaut et parfois même des représentations religieuses, comme celle de la *Mater Dolorosa* dans le portrait d'Edith Piaf à qui il ne manquerait que des larmes. Plus que sublimés, les modèles photographiés par le studio sont divinement auréolés.

Son président actuel revendique la sacralisation conférée par ces images : il décrit la tâche qui est la leur de « *révélation d'une grâce* » et parle de « *beauté éternelle* »⁷³, s'inscrivant tout à fait dans un registre spirituel et religieux. Elles dépassent leurs propres personnes dans ces représentations et atteignent une dimension presque sacrée ; par conséquent, on peut les désigner comme des *icônes*. Roland Barthes évoque ce cas dans ses *Mythologies*, comme celui d'un « *rite d'initiation* »⁷⁴ en ces termes :

« L'acteur, débarrassé de l'enveloppe incarnée du métier rejoint son essence rituelle de héros, d'archétype humain situé à la limite des normes physiques des autres hommes.

73 DAGNAN Francis, « Laisser une trace, une empreinte magnifiée de soi », in *ibid.*, p.5.

74 BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Points, Points Essais, 2014, p.28.

Le visage est ici un objet romanesque ; son impassibilité, sa pâte divine suspend la vérité quotidienne, et donnent le trouble, le délice et finalement la sécurité d'une vérité supérieure. »⁷⁵

Pour ce type d'images, la représentation de l'humain semble être avant tout une fiction dans laquelle on *croit*. La ressemblance objective importe peu, car c'est le masque lui-même que l'on souhaite voir, ainsi que tout ce qu'il représente. À cet égard, on peut le considérer dans sa dimension d'*identité performative*⁷⁶ : un rôle endossé qui, pourtant, reflète tout de même une partie de la réalité de la personne. Néanmoins, l'idéalisation — collective, d'autant plus — altère le rapport de l'observateur au portraituré : l'identité étant fixée par un ensemble de regards extérieurs, le personnage est amené à être reconnu avant la personne.

II - 2. b. Quête de réduction et d'un rendu signifiant

Un autre moyen de combler les manques du portrait serait de s'éloigner de la recherche de la ressemblance pure et de détourner les lacunes de la représentation dans le but de révéler un ou plusieurs aspects de la personne.

Au-delà des procédés de mise en scène, le traitement de l'image peut permettre de produire des effets de sens, en renforçant tel ou tel attribut de la personne. Si des choix de retouche, suivant des critères de beauté, peuvent amener à gommer le visage (et plus particulièrement ses imperfections), il est également possible de mettre en valeur des traits caractéristiques de la personne, appuyer des rides, soutenir un regard, *etc.* La personne est d'autant plus reconnaissable qu'elle y est en quelques sortes caricaturée — que la visée soit ironique ou non — car, cristallisée en quelques éléments, la sensation d'identité se voit renforcée.

Une manipulation flagrante de l'image, aussi faussée cette démarche puisse paraître, peut ainsi trouver sa place dans une recherche de représentation de l'identité. Le photographe américain Philippe Halsman⁷⁷ a entrepris cette voie, en outre de portraits plus traditionnels. Connu pour son amitié avec Salvador Dalí⁷⁸, il collabora de nombreuses fois avec l'artiste. Ils

.....
⁷⁵ *ibid.*

⁷⁶ Voir parties "I - 3. b. Identités performatives et questions genrées", page 22 et "I - 3. c. Incarnation d'un personnage et jeu d'acteur", page 24.

⁷⁷ * 1906, Riga (Lettonie), † 1979, New-York (États-Unis d'Amérique).

⁷⁸ * 1904, Figueras (Espagne), † 1989, Figueras.



fig. 31 — HALSMAN Philippe, *Dali's Eye*, 1954.
In DALÍ Salvador, HALSMAN Philippe, *Dali's Mustache*, Paris, Flammarion, 1994, p.55.

réalisèrent conjointement un livre humoristique en 1954, *Dali's Mustache*⁷⁹, rapportant une interview absurde ayant pour sujet central les défenses poilues du peintre surréaliste. À chaque question de l'entretien se trouve une réponse double : une phrase de Salvador Dalí et un portrait irrévérencieux de ce dernier réalisé par Philippe Halsman.

L'idée qui a mené à cette image provient du portraituré lui-même⁸⁰ qui, à la question « *Avez-vous progressé dans un style défini ?* » répondit « *Non, je suis complètement mobile.* »⁸¹. Le lecteur découvre des morceaux du visage de l'artiste surréaliste suspendus dans l'espace mais figés dans le

temps (et ainsi dans cette expression). Tout le reste manque, mais ces éléments suffisent à l'identifier amplement. Sa moustache caractéristique, son regard perçant et son sourcil relevé concentrent en leur lieu l'essence du *personnage*⁸² tant et si bien que le reste semble accessoire.

Outre le jeu de mots qui entraîna la découpe du tirage pour former un mobile, il y a également un autre sens qui peut être développé : la pointe de la moustache est légèrement en dehors de la profondeur de champ et provoque un mouvement au sein du mobile. Si les éléments ont une force symbolique, ils paraissent néanmoins fragiles, susceptibles d'être emportés par la moindre brise et de nous montrer le dos blanc du tirage flottant qui, lui, ne nous évoquerait rien sur sa personne.

Philippe Halsman réalisa également le portrait de nombreux autres artistes et n'arrêta pas là ses expérimentations, comme avec un autre *personnage* qui, au même titre que

79 DALÍ Salvador, HALSMAN Philippe, *Dali's Mustache*, Paris, Flammarion, 1994, 130 p. [1ère édition : New York, Simon & Schuster, 1954, 126 p.]

80 *ibid.*, p.121.

81 *ibid.*, pp.53-55.

82 Ce terme semble assez approprié pour désigner cet artiste qui était en quelques sortes un objet surréaliste lui-même, en ce sens qu'il troublait la réalité autant que ses œuvres. Il peut également faire référence à sa personnalité qui peut être jugée comme excessive ou caricaturale.

Salvador Dalí, est une autre personnalité artistique reconnaissable notamment par une mise en scène publique de son apparence — dans le cas présent, sa chevelure blonde et ses lunettes noires. Ce portrait d'Andy Warhol, partiellement solarisé, fait clairement référence au pop-art — mouvement propre à l'artiste. Plus particulièrement, le photographe emprunte ici le style qu'il développa dans ses ensembles de sérigraphies, portraits colorés de personnages connus allant de Marilyn Monroe à Mao Zedong. Dans ces œuvres, la reproduction en grand nombre du même visage amène inexorablement à une perte de sens.⁸³

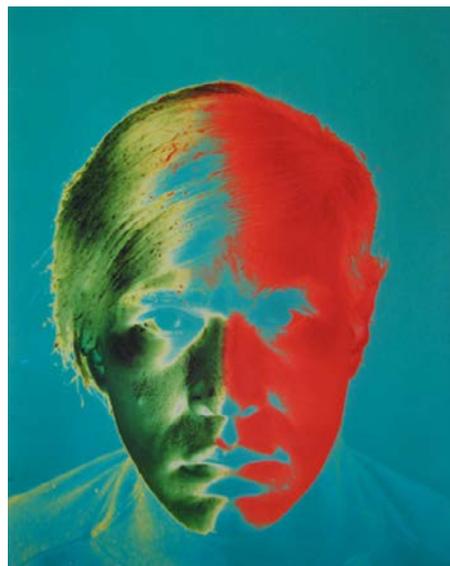


fig. 32 — HALSMAN Philippe, [Titre inconnu (Andy Warhol)], 1968.

Le portrait réalisé par Philippe Halsman ne suit pas cette règle de reproduction à l'identique : la solarisation étant moins contrôlable que la sérigraphie (réalisées à l'aide de pochoirs), le résultat obtenu sur un tirage à partir d'un même négatif est plus hasardeux. Quoiqu'il en soit, il suit ce style pop-art à sa manière, utilisant également des grandes étendues colorées qui, réunies, forment les différentes parties du visage. Aussi, l'artiste est d'autant plus reconnaissable qu'on l'identifie à son œuvre. Néanmoins, si on exclue la référence qui est ici faite, le visage d'Andy Warhol est bien plus difficile à décrypter que celui de Marilyn Monroe présenté dans les dizaines de reproductions de son portrait. En premier lieu, les contours, qui soulignent traditionnellement les yeux, le nez et la bouche, ne sont pas présents. Plus encore, les yeux sont peu discernables dans une zone à faible contraste, pris en tenaille entre deux blocs fortement saturés. Ces deux parties découpent le visage en hémisphères indépendants qui, s'ils se rejoignent, semblent non-miscibles car de couleurs complémentaires⁸⁴. Cette dualité renforce le caractère incertain de la représentation.

L'artiste se voit muer en son œuvre et son identité propre se dilue en elle. Le masque qu'il porte est celui de son style, de sa marque — en effet une part de ce qu'il est —, mais l'aspect métallisé, dû à la solarisation, semble le décoller de son visage. En conséquence, sa personne

⁸³ WARHOL Andy, HACKETT Pat, *POPism: The Warhol Sixties*, Orlando, Harcourt, 2006, p.64.

⁸⁴ Selon le cercle chromatique comme il est généralement admis pour les arts plastique.

est peu discernable, contrairement à Salvador Dalí qui était présenté par les signes distinctifs de son masque, faisant fi du lacunaire, le glorifiant presque. Toutefois, dans ces deux cas, ce sont des caractéristiques propres (relatives à leur corps ou leur production artistique) qui permettent de les identifier.

Tous ces traitements de l'image — modifications de ce que l'appareil a capturé,— peuvent sembler contre-productifs vis-à-vis de l'objectif de départ. Ces couches supplémentaires ou ces informations retirées sont d'autres artifices, utilisations de la technique pour modifier la nature, et ne disent pas toujours de quoi ils résultent. Néanmoins ils peuvent être utilisés de manière à servir la recherche originelle de représentation de l'identité.

Dans les cas exposés précédemment, que ce soit pour des retouches traditionnelles ou bien des traitements de l'image plus expérimentaux, l'importance de l'interprétation de l'observateur se révèle. Pour se reconnaître dans une image, il faut avant tout faire coïncider sa représentation avec l'idée que l'on se fait de soi ; dans le cas d'une célébrité, l'image collective sert de référence ; enfin l'identité est généralement abordée par un ensemble de références qu'il faut décrypter, et d'autres éléments que ceux tirés de l'apparence de la personne peuvent être utilisés à cet effet.

Le traitement de l'image n'est pas la seule façon de faciliter l'identification. La représentation de la personne peut être consolidée de différentes manières, apportant des éléments de contexte et une vue plus complexe du sujet.

II - 3. DES VOLONTÉS DE RESTITUER LA COMPLEXITÉ ET LE CONTEXTE

Dans plusieurs des portraits présentés jusqu'alors, le caractère de personnalités publiques des portraiturés participe à l'air familier qu'ils peuvent avoir tout en n'étant pas connus personnellement des observateurs. L'image a probablement déjà été vue, ou bien il peut s'agir d'une nouvelle facette qui composera l'idée globale qui peut être faite de la personne. Cependant, la faculté de reconnaître dépendant d'une connaissance antérieure, le portrait d'un inconnu serait difficilement aussi éloquent que celui d'une personne qui nous est familière.

Des mesures de contextualisation peuvent aider à combler une partie de ce qui manquerait à l'observateur pour permettre l'identification du portrait.

II - 3. a. Le texte à l'appui

Comme nous avons pu le voir précédemment⁸⁵, Alphonse Bertillon fonde son procédé éponyme sur la photographie : la reconnaissance visuelle permet le repérage de prévenus de justice qui ont déjà été arrêtés auparavant. Toutefois, si l'image est utile à ces fins, elle n'est pas la seule à lier la personne à une identité judiciaire : des empreintes digitales sont relevées et un ensemble de données anthropométriques sont rapportées textuellement sur la fiche d'identification. Ces éléments supplémentaires ainsi que les images visent à réduire de possibles ambiguïtés, de manière à différencier, par exemple, deux personnes aux faciès semblables ou aux mensurations similaires.

Il en va de même pour les documents d'identité administrative. Les inscriptions textuelles apportent des informations que le simple portrait ne pourrait porter. Il est par ailleurs intéressant de voir que les versions modernes de ces documents, bien que contenant des photographies en couleur, rapportent toujours les teintes des yeux. De nombreuses explications peuvent être amenées concernant une simple continuité administrative ou bien des considérations techniques de reproduction des couleurs, mais il semble que, dans ce cas, l'image photographique ne serait pas assez probante, y compris dans sa capacité purement descriptive.

Le texte n'accompagne pas uniquement le portrait d'identité administrative. En premier lieu, le titre d'une photographie — se confondant souvent avec la légende — peut apporter de nombreuses informations quant au portraituré. Pour reprendre un exemple précédent, le portrait réalisé par Richard Avedon (fig. 3, page 15) et intitulé *William Casby, born in slavery, Algiers, Louisiana, 3-24-63*, nous permet de nommer la personne (William Casby), de connaître son statut (« né en esclavage ») ainsi que le lieu et la date de la prise de vue (Algiers en Louisiane, le 24 mars 1963). D'un portrait très certainement émouvant tel qu'il est, ces quelques mots sont des clés de compréhension considérables sur son statut originel d'esclave

⁸⁵ Voir partie "II - 1. a. Le portrait d'identité, codification d'une démarche photographique", page 27.

ainsi que sur les problématiques historiques, sociales et ethniques du sud des États-Unis d'Amérique. Néanmoins, une connaissance de ce contexte est préalablement requise pour pouvoir décrypter ces éléments, et l'image que se fera l'observateur de cette photographie sera très certainement influencée par la lecture qu'il pourra en faire.

La légende d'une photographie reprend généralement ces derniers éléments, ou tout du moins dans son acception journalistique. Elle peut néanmoins offrir une contextualisation ne suivant pas cette convention, ou apportant des informations supplémentaires. Hervé Guibert⁸⁶ a allié texte et image à plusieurs reprises dans son travail. Dans *L'Autre Journal*, dont il rejoignait la rédaction en 1985, il publia de nombreux portraits accompagnés de légendes manuscrites qui ne sont pas forcément aussi complètes que celle de Richard Avedon, mais explorent d'autres manières de décrire les personnes photographiées.

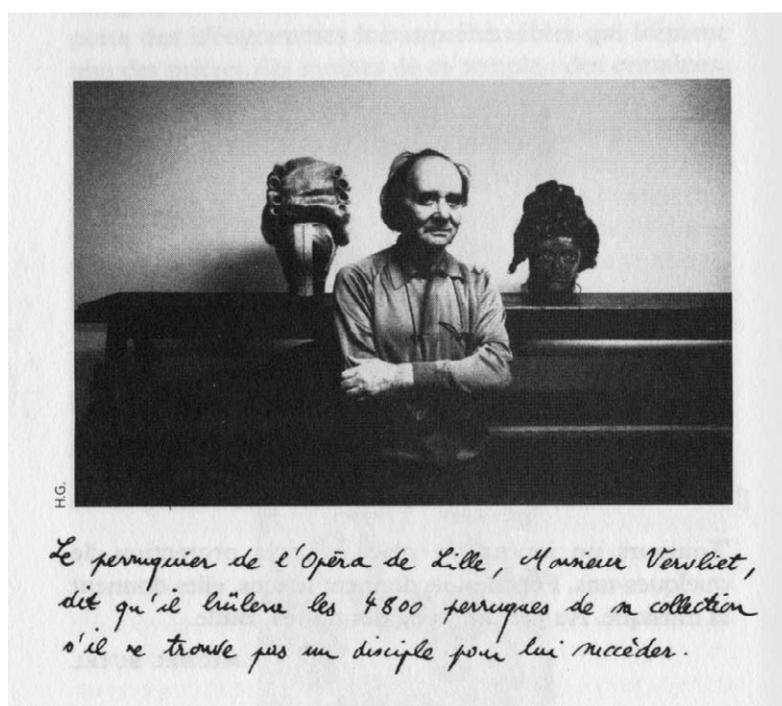


fig. 33 — GUIBERT Hervé, « Monsieur Vervliet, portrait », *L'Autre Journal*, *Articles intrépides 1985-1986*, Paris, Gallimard, L'Arbalète, 2015, p.42.

Ce portrait présenté originellement dans *L'Autre Journal* (n°1) en 1986 aurait pu avoir une légende descriptive et synthétique telle que celle-ci : « Monsieur Vervliet, perruquier, Opéra de Lille, 1986 ». Son auteur a néanmoins opté pour une présentation laissant entrevoir une

86 * 1955, Saint-Cloud (France), † 1991, Clamart (France).

part plus intime de l'homme de théâtre : « *Le perruquier de l'Opéra de Lille, Monsieur Vervliet, dit qu'il brûlera les 4800 perruques de sa collection s'il ne trouve pas un disciple pour lui succéder* »⁸⁷. Au-delà de sa seule fonction, il nous amène à comprendre son héritage important et son investissement presque sacerdotale, tout comme dans l'image, entre deux perruques, il semble être intégré à sa propre collection. Ces descriptions font l'état de subjectivités — celles de l'auteur comme du portraituré — et ne se limitent pas à une énumération informative. De plus, elles ne font pas qu'accompagner l'image, mais sont le début d'un portrait de genre littéraire qui communiquent avec les photographies.



fig. 34—CORDESSE Alexis, «Alexis Ntare», *L'Aveu*, 2004. Diptyque : photographie couleur et texte dactylographié noir sur fond blanc, épreuve jet d'encre pigmentaire sur papier coton, 2014, 40 x 30 cm (chaque cadre), Clermont-Ferrand, Frac Auvergne.

La légende prend alors une place intégrante dans l'œuvre et, dépassant la seule mise en scène de la personne en image, elle peut offrir plus de place à une expression du sujet photographié. Dans la deuxième partie, intitulée *L'Aveu*, de sa série *Rwanda*, le photographe français Alexis

⁸⁷ GUIBERT Hervé, « Monsieur Vervliet, portrait », *L'Autre Journal, Articles intrépides 1985-1986*, Paris, Gallimard, L'Arbalète, 2015, p.42.

Cordesse⁸⁸ présente des personnes qui ont avoué avoir participé au génocide des Tutsi dans la province de Kibuyé entre avril et juin 1994. Ces portraits sont en couleurs, frontaux et proches, sans représentation dramatique des sujets qui, au demeurant, pourraient être des individus lambda.

Le texte, aussi important que l'image, est présenté en diptyque avec les photographies, de telle sorte qu'à côté d'un visage peut se trouver son témoignage, révélateur de son crime. Ces aveux, des narrations parfois très descriptives, *sonnent à travers* leurs masques et sont porteurs de la complexité de ces personnes. Dans cet exemple, cet ancien militaire explique qu'il reconnaissait aussi les Tutsi à leur nez de manière à savoir s'il devait les faire exécuter. S'il savait qui persécuter du fait de leur faciès, l'observateur (extérieur) ne peut pas deviner qu'il était persécuteur uniquement à partir du sien ; grâce au texte, il peut s'attarder, outre les détails de son visage, à essayer de déceler la pensée du sujet, aussi paradoxale soit-elle.

Tout comme pour le portrait de William Casby qui pourrait être mal compris (et peut-être même stigmatisant) lorsque le contexte n'est pas connu un minimum, le texte comble les multiples possibilités issues de l'imaginaire d'un observateur, délimitant ainsi son interprétation à une histoire aux limites plus clairement définies qui, cependant, laissent tout de même des parts d'ombre qui restent à élucider. Le texte apporte donc des informations, mais peut participer également, malgré sa volonté naturaliste et documentaire, à la formation d'un récit pour l'observateur qui tente de reconstituer ce qui relie les mots à l'image. Dans tous les cas, un texte est un filtre de lecture, qu'il se veuille explicatif vis-à-vis de l'image ou bien qu'il explore clairement un domaine de fiction.

II - 3. b. Cerner l'identité par la variation et la répétition

Une interrogation demeure quant au portrait de Marilyn Monroe réalisé par Richard Avedon (fig. 26, page 32) : si l'on considère qu'un portrait peut dévoiler une part de l'identité de la personne, la réduire à celle-ci ne contribue-t-il pas à former un autre masque recouvrant ? Ou bien : dévoiler un masque ne nous amène-t-il pas à en découvrir un autre qui, par définition, serait tout aussi valable que le précédent ? L'anthropologue Pierre Maranda

88 * 1971, Paris (France).

explique que « l'être humain reste un sujet social anonyme tant qu'il n'est pas interpellé par le rôle qui lui dictera les performances sociales qu'il doit accomplir »⁸⁹, et qu'ainsi ces différentes performances fondent notre désignation face aux autres. Marilyn Monroe, d'une image à l'autre, se verra qualifiée tantôt heureuse et séductrice, tantôt calme et silencieuse ; si ses qualificatifs changent, son nom reste le même.



fig. 35 — GREENE Milton H., *Marilyn Monroe — Peasant Sitting*, 1954.

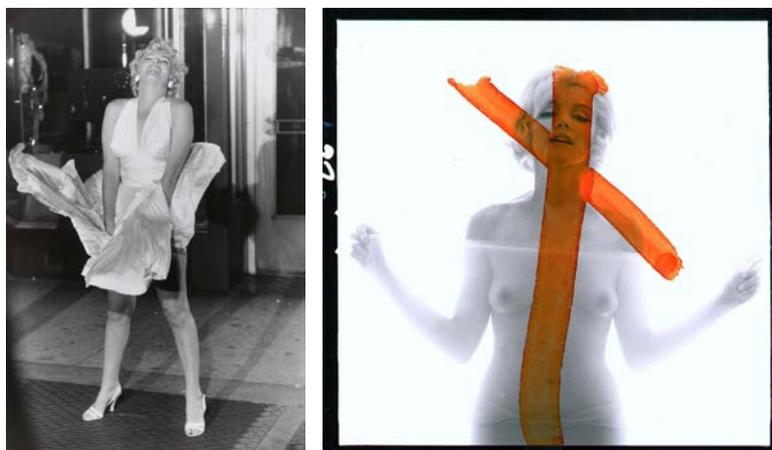


fig. 36 (gauche) — WINOGRAND Garry, *Marilyn Monroe, « Seven Year Itch » set, New York City*, 1955. Épreuve gélatino-argentique, 1983, 46,8 x 31,4 cm, New York, The Museum of Modern Art.

fig. 37 (droite) — STERN Bert, *Marilyn Monroe : From the Last Sitting (Crucifix II)*, 1962. Épreuve chromogénique, 111,8 x 111,8 cm, New York, Staley-Wise Gallery.

.....
⁸⁹ MARANDA Pierre, « Masque et identité », *Anthropologie et Sociétés*, Québec, Département d'anthropologie de l'Université Laval, 1993, p. 20.

Cette pluralité de l'expression de la personne est un aspect qui peut être exploré grâce à la multiplicité des prises de vue. Ces portraits peuvent être rassemblés en séquences ou en séries de photographies d'auteurs distincts ou bien en un corpus d'images provenant de plusieurs photographes. Les différents points de vue permettent de documenter la personne non seulement dans la durée, mais également dans une diversité de situations qui, chacune, influence l'expression et la réception de la personnalité. Pour reprendre l'exemple précédent, Marilyn Monroe a été photographiée à de nombreuses reprises par Richard Avedon, Milton H. Greene⁹⁰, Philippe Halsman, Bert Stern⁹¹, Garry Winogrand⁹² et bien d'autres. La diversité de ces points de vue reflète tout autant celle des personnalités de ces photographes que celles de l'actrice, habituée aux caméras et à la représentation de soi. Si une seule image ne suffit généralement pas à définir la personne, nous avons vu dans ce cas que ce n'est pas uniquement la variation des points de vue qui permet de rendre compte de la complexité du personnage, mais bien la capacité du photographe à mettre en évidence des aspects inédits.

Pourtant, ce qui est inédit ne doit pas provoquer d'altérité trop importante, car, bien que l'identité ne peut être considérée comme totalement permanente, elle doit répondre à un critère de *répétabilité* : pour reconnaître une personne en image, on doit pouvoir l'identifier à nouveau, réactualisée bien que changée par le temps et les situations. Aussi, dans ce caractère évolutif, un liant doit opérer entre tous ces états.

À partir de 1965, l'artiste plasticien conceptuel franco-polonais Roman Opalka⁹³ se consacre à une seule et unique œuvre, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*⁹⁴, et ceci jusqu'à la fin de sa vie. Cette année-là, il commence son premier volet avec les *Détails*, toiles de 196 sur 135 cm (sauf exceptions) sur lesquelles il écrit en blanc sur noir la liste inévitablement incomplète des nombres entiers naturels (1 ; 2 ; 3 ; etc.). À partir de 1972, il éclaircit progressivement ses toiles jusqu'à peindre en blanc sur blanc, et décide d'ouvrir d'autres volets à son œuvre, dont un photographique. Après chaque session de travail, il réalise son autoportrait de manière systématique et ritualisée,

.....
⁹⁰ * 1922, New York (New York, États-Unis d'Amérique), † 1985, Los Angeles (Californie, États-Unis d'Amérique).

⁹¹ * 1929, New York (New York, États-Unis d'Amérique), † 2013, New York.

⁹² * 1928, New York (New York, États-Unis d'Amérique), † 1984, Tijuana (Mexique).

⁹³ * 1931, Hallencourt (Somme, France), † 2011, Chieti (Italie).

⁹⁴ La plupart des références concernant l'œuvre de Roman Opalka sont issues du site internet de l'artiste [URL : <http://www.opalka1965.com> consulté en janvier 2019].

dos à la toile avec la même chemise blanche, photographié en noir et blanc, cadré serré et tiré aux dimensions 30,50 par 24 cm. Enfin, chaque image est nommée d'après le dernier nombre inscrit sur la toile.

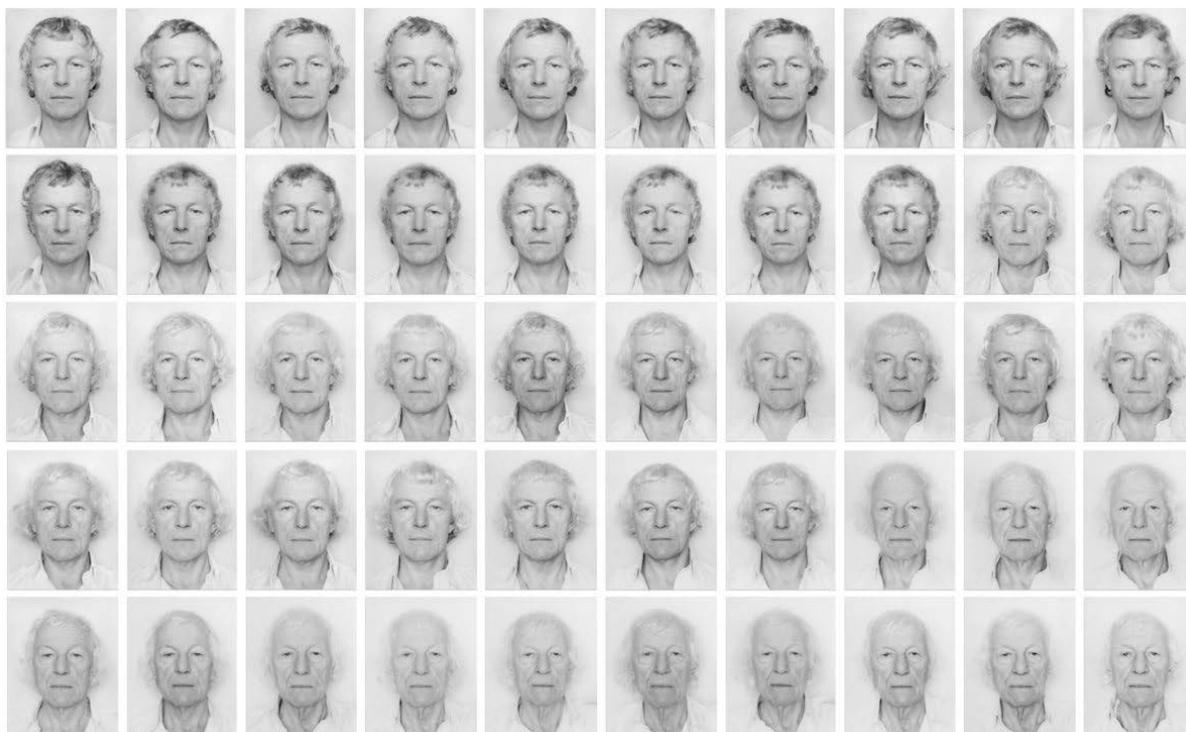


fig. 38 — OPAŁKA Roman, *OPALKA 1965/1 - ∞, 1972-2008*. Polyptyque de 50 impressions bichromes sur papier Novatech 200 gramme, chacune 30,5 x 23,8 cm [pliée], Boston, Massachusetts, Krakow Witkin Gallery.

La permanence se confirme d'une image à l'autre: les traits de l'artiste et son expression neutre se retrouvent, permettant l'identification par reconnaissance — l'identité au sens quasi-mathématique $x_1 = x_2$ qui semble se généraliser en $x_n = x_{n+1}$. L'ensemble vient néanmoins contredire cette affirmation, car d'infimes changements ont lieu de part et d'autre, menant à un effet de différenciation additif, visible sur le long terme. Le systématisme confirme la variance, car, malgré l'effort mis en place pour retrouver inlassablement les mêmes conditions, le temps fait son œuvre sur l'artiste comme l'artiste fait œuvre du temps. Son visage semble s'affaiblir jusqu'à presque s'effacer, tout comme ses toiles, devenues totalement monochromes à partir de 2008, peintes en blanc de titane sur un fond blanc de zinc, ce qu'il appelle le « *blanc mérité* »⁹⁵.

.....
⁹⁵ OPAŁKA Roman, « Méthode - Statement », *Roman Opalka - Site Officiel*, mis en ligne entre 2009-2017. [URL : <http://www.opalka1965.com/fr/statement.php?lang=fr> consulté en janvier 2019].

Pourtant, le principe de ressemblance — et non celui d'identité mathématique — tient toujours, d'image en image. Un certain schéma demeure et un liant émerge au sein de cette collection, ce que nous pourrions appeler *essence* dans son acception platonicienne, mais avec prudence car il faut reconnaître que nous n'avons que principalement accès à la représentation de la plastique du portraituré. Il s'agit tout du moins d'un élément en faveur de la caractéristique de permanence par la *répétabilité* et qui ne se révèle à l'observateur que lorsqu'il fait face à l'ensemble de ces images.



fig. 39 — Anonyme (Broadway Photo Shop (New York)), *Portrait multiple de Marcel Duchamp*, 1917. Epreuve gélatino-argentique, 8,7 x 14 cm, Paris, Centre Pompidou.

La variation d'angle de vue, sans variation temporelle, peut également participer à faire émerger ce liant. Quand une photographie permet la représentation d'une ou de quelques facettes d'une personnalité à un moment donné, un ensemble d'images permet de les rassembler pour former un polyèdre⁹⁶ plus complet, car s'il est un principe d'unicité de l'identité, il reste que, à l'instar de la lumière blanche dispersée à travers un prisme, on peut l'imaginer comme la somme de plusieurs composantes. Dans cette photographie représentant Marcel Duchamp⁹⁷, l'artiste apparaît à cinq reprises grâce au placement de miroirs en coin sur une table, permettant de tourner autour de la personne en un seul cliché. Son être se voit fractionné, suggérant la multiplicité de ses personnalités et préfigurant peut-être même l'alter-ego Rose Sélavy qu'il créa plus tard entre 1920 et 1921⁹⁸.

96 En géométrie, se dit d'un solide composé de plusieurs faces.

97 * 1887, Blainville-Crevon (France), † 1968, Neuilly-sur-Seine (France).

98 WINKENWEDER Brian, « Dada », in WARREN Lynne, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*,

L'observateur doit rassembler ces différentes images pour se faire une idée de l'artiste, tout comme le personnage au premier plan (nous tournant le dos) et qui fait face à ses propres reflets. La désignation optique d'*images virtuelles*⁹⁹ prend ici un sens différent : les copies — tantôt droites, tantôt inversées — sont les seules que nous pouvons sonder. Ainsi, son expression, son regard et sa gestuelle nous sont accessibles, mais uniquement à travers la barrière vitrée du miroir où chaque facette présente des subtilités à partir d'un seul et unique référent. Bien que différentes et à distance de la seule personne physique dans l'image, elles se rapportent toutes à elle, comme un original que l'observateur peut recomposer mentalement par soustraction des différences.

La multiplicité des images permet l'obtention d'une vue plus complexe, que ce soit dans le temps, dans l'espace ou bien dans la variété des humeurs qui peuvent nous traverser. Elle met également en évidence le travail de reconstitution qui doit être réalisé par l'observateur, et ainsi même une certaine malléabilité de l'interprétation tout comme de la représentation. Si, pour reprendre l'aphorisme de Marcel Duchamp « *ce sont les regardeurs qui font les tableaux* »¹⁰⁰ (et par extension, toute œuvre), alors ces derniers en font tout autant de la personne¹⁰¹ avec ou sans médiation de la photographie. Toutefois, l'action des photographes, qui consiste notamment à sélectionner parmi le visible, appliquant ainsi leur point de vue, influencent la réception de la personne représentée.

II - 3. c. Le corps dans son environnement

Les portraits réalisés en studio permettent un contrôle accru des conditions de prises de vue, donnant la possibilité au photographe de les utiliser au service de la représentation du modèle et assurant une homogénéité de rendu au sein des séries d'images réalisées. Toutefois, si l'isolation de la personne dans l'environnement neutralisé du studio peut permettre une mise en valeur — grâce au contrôle des conditions de prises de vue et sans élément extérieur au sujet qui pourrait être source de distraction —, elle omet le milieu du

Volume 1, New York, Routledge, 2006, p.354.

⁹⁹ Se dit d'une image qui peut être observée à l'aide un système optique imageur (tel que l'œil), mais qui ne se forme pas sur un écran. À partir d'une objet réel, un miroir plan forme une image virtuelle.

¹⁰⁰ DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, p.247.

¹⁰¹ Se rapporter à la partie "I - 1. b. Une constante représentation du soi", page 12.

sujet qui pourrait être également une source d'informations difficilement retranscrites par la simple légende.

Comme nous l'avons vu précédemment¹⁰², l'identité ne saurait se comprendre uniquement sous l'angle de l'individu insolé, car la performativité de son expression suppose des référents et des observateurs. Sans médiation photographique, le corps est déjà appréhendé (et modelé) à travers la grille de lecture de la société ; la photographie peut en faire l'écho pour circonscrire l'interprétation qui en sera faite. La mise en évidence de paramètres sociaux (tels que les groupes évoqués plus en amont), mais également spatio-temporels (révélés notamment par l'environnement de vie ou de travail), sont autant de clés supplémentaires pour comprendre certains aspects de la personne à travers ses interactions avec son milieu.

Sans entrer concrètement dans les champs de recherches des psychologies sociales et environnementales, des photographes ont mis en place une contextualisation des personnes photographiées sous des angles documentaires ou journalistiques, mais également dans des portraits (ces démarches peuvent être confondues). Le travail du photographe allemand August Sander¹⁰³ reflète particulièrement cette volonté de contextualisation. Son projet intitulé « *Menschen des 20. Jahrhunderts* » (« Gens du XXe siècle ») est qualifié de cartographie de la société allemande et se compose de portraits de personnes classées selon leur occupation ou profession¹⁰⁴. En partie inventoriés dans son ouvrage de 1929 *Antlitz der Zeit*¹⁰⁵ (« Visage de notre époque »), ces portraits dénotent une mise en perspective typologique — déjà documentaire — des modèles photographiés.

Les cadres ne se limitent pas aux visages ou aux bustes. Généralement, les personnes sont vues en pied, et le milieu qui les bornent participe à leur identification. Le relatif systématisme de la représentation, observable d'une image à une autre, amène également à une lecture comparative des types photographiés.

102 Voir "I - 1. Identité : le flou entre la personne et le personnage", page 11.

103 * 1876, Herdorf (Empire fédéral allemand), † 1964, Cologne (République fédérale d'Allemagne).

104 WITKOSKY Matthew S., « Face Time. », in ABBASPOUR Mitra, DAFNER Lee Ann, HAMBURG Maria Morris, *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, 2014, p.2.

105 SANDER August, DÖBLIN Alfred, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen Des 20. Jahrhunderts* [Visage de notre époque. Soixante portraits d'Allemands du XXe siècle], Munich, Transmare Verlag / Kurt Wolff Verlag, 1929, 60 p.

Dans la première image, l'artiste de cirque se présente avec une pose décontractée, amorçant un léger mouvement que renforce sa caravane, elle-même de biais. Dans la deuxième, le maçon est au cœur de son ouvrage contre lequel il s'appuie fièrement, l'outil à la main. Enfin, un notaire aussi droit que sa profession, mimé par son chien, est positionné devant l'escalier d'une maison qui suggère élévation et pérennité. Toutes ces personnes ne sont pas seulement présentées dans des lieux qui apportent des éléments d'interprétation, elles semblent confortablement appartenir à ces décors, de telle manière qu'August Sander « [donne] l'air à tous ses modèles d'être chez eux »¹⁰⁶, car, s'il ne s'agit pas forcément de leurs lieux de vie, ils y entretiennent une relation familière, chacun à leur manière.



fig. 40 — SANDER August, *Zirkusartistin* [Artiste de cirque], 1926-1932. Épreuve gélatino-argentique, 1979, 30 x 24 cm, Paris, Centre Pompidou.



fig. 41 — SANDER August, *Mauermeister* [Maître-maçon], 1926-1932. Épreuve gélatino-argentique, 1976, 30,5 x 22,2 cm, Paris, Centre Pompidou.



fig. 42 — SANDER August, *Der Notar* [Le Notaire], 1924. Épreuve gélatino-argentique, 1976, 30 x 24 cm, Paris, Centre Pompidou.

Il semblerait alors que l'identité ne serait pas portée uniquement par la personne, mais également dans son rapport à son environnement, contredisant la notion d'unicité qui suppose qu'elle serait inscrite de manière pérenne sur le corps. Néanmoins, ce serait confondre deux éléments distincts qui se produisent simultanément, mais qui sont pourtant en interaction : l'identité d'un milieu est dépendant des individus qui le composent, et, de

¹⁰⁶ WITKOSKY Matthew S., « Face Time. », *op. cit.*, p.3. (« Sander made all his subjects look at home », traduction libre).

même, ces personnes sont influencées par le milieu qu'elles occupent. Des différents types que présente August Sander ressortent des tribus, identifiables selon leurs traditions, leurs marques et habits, autant que par leur manière de se mouvoir ou de s'installer dans leur milieu (une artiste de cirque se reconnaît par sa tenue et sa nonchalance, un notaire par sa droiture et son costume soigné).

À la différence du photographe allemand qui ne présente qu'un seul portrait par type, le photographe français Charles Fréger¹⁰⁷ propose une lecture de ces groupes sociaux en représentant des ensembles d'individus qui les composent, photographiés frontalement dans leur environnement. Depuis le début des années 2000, sous l'étendard d'un projet nommé « *Portraits photographiques et uniformes* », sous-titre de plusieurs de ses travaux, il questionne la relation de l'individu au groupe dans des séries, catalogues imagés, représentant des personnes appartenant à un même ensemble ethnique, culturel ou professionnel.



fig. 43 — FRÉGER Charles, « Chaudronnier », série *Bleus de Travail*, 2003. Photographie couleur, 59 x 45 cm, FRAC Normandie Rouen.



fig. 44 — FRÉGER Charles, [Titre inconnu], série *Pattes blanches*, 1999-2000. Photographie couleur, 26,3 x 19,9 cm, FRAC Franche-comté.

La focalisation est faite sur l'habit, mais l'environnement de la prise de vue est également pris en compte, bien que n'étant pas toujours identifiable dans un premier temps¹⁰⁸. Sauf à

.....
107 * 1975, Bourges (France).

108 « *Les fonds correspondent à ceux sur place, même s'ils sont minimaux et qu'on ne les reconnaît pas tout de suite.* ». Voir annexe "2. Entretien avec Charles Fréger", page 107.

de rares exceptions, les premiers portraits du photographe présentent les personnes de face, sans recherche d'expressivité. Cette neutralité renforce l'aspect documentaire et permet à l'environnement (tout ce qui est extérieur, lieu comme uniforme de travail) de s'exprimer pleinement à travers la personne. Les codes du portrait sont bien présents, cependant, le principe d'identité se transforme en un concept qui se revêt, comme pour des coutumes centrées sur les vêtements qui perdurent au sein d'un corps social grâce aux personnes qui le composent. Cet aspect est d'autant plus visible dans des séries plus récentes traitant de traditions de mascarades où l'habit est porté pour des rites et des fêtes.

Les costumes comme les uniformes de travail ne fondent pas l'identité de la personne, mais y participent. L'individu montre ses spécificités lorsqu'il est possible de le comparer à travers un ensemble de prises de vue systématiques, mais ne se dissout-il pas aussi dans la masse lorsqu'il est rassemblé avec ses pairs dans son environnement ? La monstration du contexte relève d'autant plus les préjugés sociaux attribués à certaines catégories de personnes en société. Aussi le portrait ne se limite pas uniquement à la recherche du reflet d'une intériorité, il permet également la présentation de personnages aux rôles distincts : un notaire qui incarne à lui seul son groupe social, ou bien une diversité d'individus portant tous des bleus de travail.

Représenter l'identité d'une personne en image est une quête complexe. Qu'on la considère comme une extériorité ou une intériorité, comme devant être révélée, idéalisée ou bien consolidée, les démarches mises en place et les procédés utilisés de manière à combler la représentation se confrontent à la fluctuation de l'apparence et de la personnalité, ainsi qu'à son expression performative, de telle manière que l'image seule ne semblerait pouvoir contenir une identité. Au contraire, ce serait par la répétabilité qu'il serait possible de la reconnaître, retrouver sans cesse, d'image en image, par réduction, une unicité de l'individu.

Le rôle de l'observateur est donc fondamental : à partir des éléments auxquels il a accès, il reconstitue mentalement une idée de la personne. Toutefois, à tenter de la révéler, la photographie applique ses propres filtres que son effet de réel ne laisse pas aisément entrevoir, influençant ainsi son interprétation. À partir de son artificialité inhérente, la photographie peut néanmoins entreprendre d'autres façons de représenter l'humain.

III - ARTIFICIALITÉ MANIFESTE : QUAND LA PHOTOGRAPHIE EXPLORE SES LACUNES

« Il n'y a rien de plus trompeur qu'un fait
évident »¹⁰⁹ — Arthur Conan Doyle.

III - 1. UN RIEN DONNÉ À VOIR : BASCULEMENT VERS UN ARTIFICE RÉVÉLÉ

III - 1. a. Intensifier le sens par le manque

Jusqu'alors, nous avons vu des démarches mises en place dans le but de corriger les lacunes de la représentation photographique de l'humain, peut-être même à les gommer, de manière à donner une meilleure appréciation de la personne. Néanmoins, les méthodes mises en place ne sont elles-mêmes pas dénuées d'artifices, et les photographies sont marquées par les choix de prise de vue (liés à sa technique ou bien à la représentation du modèle) qui comblent certains manques mais qui peuvent en délaissier d'autres.

Plutôt que de cacher les lacunes, il est possible de faire le choix de les garder jusqu'à ce qu'elles deviennent même apparentes. Dans les premiers travaux de Charles Fréger, l'identité des personnes est explorée à travers la façon dont elle s'exprime au sein de groupes, notamment par leur uniforme, tenues porteuses de signification mais ayant également des valeurs d'usage. D'une certaine manière, l'individu semblait déjà se fondre partiellement dans la masse dans laquelle il était représenté, une partie de ce qui le qualifie étant également partagée par ses pairs. Cet aspect est devenu plus apparent à partir de séries comme *Empire*

¹⁰⁹ DOYLE Arthur Conan, « Adventure 4: "The Boscombe Valley Mystery" », *The Adventures of Sherlock Holmes*, Lit2Go Edition, (s. d.), [édition en ligne, URL : <https://etc.usf.edu/lit2go/32/the-adventures-of-sherlock-holmes/348/adventure-4-the-boscombe-valley-mystery/> consulté en juin 2020]. [1^{ère} édition : Londres, George Newnes Ltd., 1892, 307 p.]. (« *There is nothing more deceptive than an obvious fact* », [traduction libre]).

(2004-2007) où déjà des personnages (ici des militaires de différents pays d'Europe) sont photographiés de dos et sont ainsi cachés, ne laissant place qu'à leur silhouette.¹¹⁰

Au cours de travaux se focalisant sur des coutumes de mascarades — en Europe avec *Wilder Mann* (2010-2011) ainsi qu'au Japon avec *Yokainoshima* (2013-2015) — il exhume des traditions perdues où les costumes existent mais où nul n'est présent pour les porter. Ceci n'empêche pas le photographe de s'efforcer à les recréer en image, et les modèles deviennent alors des mannequins ou des acteurs, sans forcément être des sujets perpétuant en eux ces festivités. De son point de vue, « avec Cimarron, Wilder Mann ou Yokainoshima, c'est véritablement l'identité du groupe et la silhouette qui sont restées, et par ailleurs ces séries ne portent pas le sous-titre "Portrait photographique et uniforme" »¹¹¹. Ce sont en effet ces costumes qui sont alors principalement porteurs d'identité (collective dans le cas présent), tant et si bien que la personne n'est plus forcément visible sous certains des accoutrements ; le portrait dans son sens strict ne convient plus mais préserve son rapport à l'humain dans une attention portée sur la silhouette.



fig. 45 — FRÉGER Charles, « Exilados », série *La Suite basque*, 2015-2016. Photographie numérique.



fig. 46 — FRÉGER Charles, « Pastorale, la porte du milieu », série *La Suite basque*, 2015-2016. Photographie numérique.



fig. 47 — FRÉGER Charles, « Irudi », série *La Suite basque*, 2015-2016. Papier découpé d'après photographie numérique.

Confronté à nouveau à un manque de personnes à photographier en 2015 et 2016 pour sa série *La Suite basque*, il met en évidence cette absence en retravaillant en jeu de silhouettes qui, cette fois-ci, sont ombrées ou découpées.

¹¹⁰ Voir annexe "2. Entretien avec Charles Fréger", page 107.

¹¹¹ *Ibid.*

D'une part, la silhouette procure une sensation d'identité culturelle, condensée sur les contours de l'être, par différents indices visuels : ces figures typiques peuvent être celles de réfugiés espagnols traversant les Pyrénées et transportant leurs biens, des personnages des pastorales (pièces de théâtre traditionnelles basques) et leurs costumes représentatifs, ou des habitants de Guernica, les yeux levés au ciel, avant l'horreur des bombardements. D'autre part, le vide intérieur dénote un manque qui ne pourrait se résoudre, comme pour le mythe de la fille du potier de Corinthe, aussi appelée fille de Butades, qui aurait dessiné sur un mur le tracé de l'ombre de son amant de manière à conserver son image avant son départ. La représentation condamne la personne à être l'ombre de ce qu'elle était, l'absence d'une présence passée. Ce vide est ici néanmoins assumé et, en conjonction avec les contours fortement marqués, l'observateur peut reconnaître ces figures dans leur dimension de personnages idéalisés de la culture basque, ainsi que dans la mise en scène qui a mené à cette représentation. L'aspect photographique et réaliste n'est pas intégralement nié par ce choix ; au lieu d'être comblés, ces manques sont sélectionnés et mis en valeur pour ce qu'ils apportent dans le document photographique : ils sont la marque d'une représentation, abstraite et synthétique. En somme, un rien est donné à voir et l'image photographique, en faisant état de sa représentation, se focalise sur les indices essentiels et significatifs la liant à son référent.

III - 1. b. Un nouveau rapport à l'objet de l'image et à son observateur

Que penser de ces images incomplètes et imparfaites, elles qui ne correspondent pas à l'effet de réel attendu où l'objet se confondrait avec son image ?

Comme l'explique Keller Easterling¹¹², professeure à l'université de Yale : « *Les images sont malheureusement souvent traitées comme des artefacts n'offrant que des informations visuelles. [...] Dans de nombreux cas, ce serait une véritable erreur que de recevoir uniquement son expression lexicale* »¹¹³, car les images ne sont pas simplement créées, mais également diffusées — d'autant plus à l'ère des réseaux sociaux. Aussi, la part d'interprétation de l'observateur étant déterminante, le rapport entre la personne et l'image qu'elle regarde n'est pas négligeable.

.....
¹¹² * 1959, États-Unis d'Amérique.

¹¹³ EASTERLING Keller, « Medium Design », *Vers une écologie des images* [Journée d'études en ligne], Jeu de Paume, Paris, 19 juin 2020, 2:00 - 2:45. (« *Images are often unfortunately treated as artefacts only offering visual informations. [...] In many cases, it would really be a mistake to receive just the lexical expression* », [traduction libre]).

L'image, définie par le sémiologue Charles Sanders Peirce¹¹⁴, « est le signe iconique qui met en œuvre une ressemblance qualitative entre le signifiant et le référent »¹¹⁵. Autrement dit, c'est en reprenant et en imitant qualitativement un certain nombre d'aspects de l'objet qu'elle représente (tels que sa couleur, sa forme, sa texture, etc.) qu'elle permet une association plus ou moins univoque avec ce dernier. Mais dans le cas de l'image photographique, presque transparente, le signifiant semble tellement proche du référent qu'il serait possible de les confondre entre eux et d'oublier quelque peu la médiation qu'opère la photographie, ou, comme le dit Roland Barthes : « le référent adhère »¹¹⁶.

La monstration de l'artificialité de l'image a lieu avant tout au niveau de son rapport de ressemblance — ce n'est pas le référent qui change, sauf si l'on tombe dans l'abstraction totale, mais plutôt le signifiant qui prend une certaine distance vis-à-vis de ce dernier —, transformant par la suite l'interprétation qui sera faite par un observateur (rapport entre le signifiant et le signifié) qui, si elle reste variable, devrait être marquée par la non-immédiateté de sa lecture. L'aspect indiciaire est préservé, mais l'effet de réel est moins prégnant, réduisant l'amalgame souvent automatique entre le visible et ce qui relèverait du réel. En conséquence, le signifié peut être accentué en affichant sa nature sémiotique, ou se voir totalement déconnecté de son référent et perdre alors sa signification.

Sous un autre angle, le philosophe Tristan Garcia¹¹⁷ définit l'artéfact comme « un indice, par une production, par une œuvre, de quelque chose de subjectif et en particulier de l'existence de représentation »¹¹⁸. Les artifices apparents dans l'image, manifestes de leur condition, mettent en évidence la représentation au sein de la photographie, issue d'un ensemble de choix qui sélectionnent et transforment le réel. En retrouvant leur rôle d'artéfacts, ils redeviennent des indices qui se doivent d'être interprétés en plus d'être reçus. L'observateur est alors dans une position lui permettant de se rendre compte du caractère actif de son visionnage, changeant

.....
114 * 1839, Cambridge (Massachusetts, États-Unis d'Amérique), † 1914, Milford (Pennsylvanie, États-Unis d'Amérique).

115 JOLY Martine, *L'image et les signes, approche sémiologique de l'image fixe*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2011, p.43.

116 BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Seuil, p.18.

117 * 1981, Toulouse (France).

118 GARCIA Tristan, « Imagination artefactuelle, imaginaire artificiel », in GARCIA Tristan, PARIKKA Jussi, *Surface fabrication, image fabrication* [Conférence filmée], Séminaire de recherche sur l'imagination artificielle, ENS, Paris, 16 avril 2018, 15:00.

son rapport à l'image et à son référent. Aussi, en fonction du degré de cette artificialité, l'existence d'une re-présentation témoigne de l'absence de l'objet re-présenté, altérant plus ou moins l'effet de réel de la photographie.

III - 2. DES DEGRÉS D'ARTIFICIALITÉ

III - 2. a. Quand l'artificialité devient manifeste

Toute image est le produit d'un processus artificiel. Le terme de vue « d'après nature » suppose tout autant une certaine authenticité (le naturel originel) que la médiation et la représentation (d'après). Le point de vue (spatial ou intellectuel), les choix techniques de réalisation et les contraintes induites par le procédé apportent tous leur part d'artificialité.

Ces artifices peuvent être identifiés, notamment lorsque des connaissances en la matière le permettent, sans qu'ils ne soient particulièrement apparents. Mais, de là à ce que ces artifices deviennent manifestes, il faut considérer différents degrés.

Premièrement, prenons deux extrêmes utopiques (dans le sens premier car vraisemblablement inatteignables) : une photographie totalement transparente, qu'on ne pourrait distinguer de la réalité et une photographie totalement opaque, qu'on ne pourrait rattacher à son objet, brisant ainsi le lien de la représentation.

Entre ces deux extrêmes, un spectre s'étend et peut être séparé en deux grandes parties : d'une part, si une image n'est pas totalement transparente par rapport à la réalité, alors ses artifices peuvent être identifiables ; d'autre part, en plus d'être identifiable, l'artifice est apparent jusqu'à brouiller la représentation.

Enfin, on peut découper ce même spectre en trois parties :

- très proche de la transparence totale, l'artificialité provoque un effet qui, agissant comme un trompe-l'œil, tend à remplacer le réel et attribue ainsi à l'image une dimension de simulacre.

- au centre, une partie qui concerne vraisemblablement la majorité des photographies : les images gardent leur réalisme, mais portent également les symptômes, plus ou moins apparents, induits par leur médium.
- enfin, avant de distinguer complètement l'objet de l'image, ces symptômes eux-mêmes prennent la place de signes dans la photographie et sont manifestes de leur artificialité.

En voici une visualisation synthétique :

| | | | | | |
|---------------------|---------------------------------------|--|-------------------------|--|----------------|
| | Artifice identifiable | | Artifice apparent | | |
| Transparence totale | Artificialité réaliste / trompe-l'œil | Artificialité du médium / photographique | Artificialité manifeste | | Opacité totale |

Notons que l'existence d'un référent réel n'est pas représenté sur ce graphique, mais uniquement la distance entre un référent supposé et un signifiant. On peut tout à fait imaginer que le concept d'*hyperréalité* (c'est-à-dire, d'après Jean Baudrillard, « *un réel sans origine ni réalité* », « *une substitution au réel des signes du réel* »¹¹⁹) se situerait sur un autre axe, mais cette visualisation ne rend compte que de la vraisemblance du référent vis-à-vis de son signifiant, et non de son origine.

En outre, l'artificialité de l'image photographique n'est pas uniquement due qu'à sa matérialisation ou à son procédé, mais également à la façon dont elle représente son objet, sa mise en scène. Bien que ces deux aspects soient interdépendants (les conditions de prise de vue influencent autant la mise en scène que l'apparence de l'image), il faut alors encore distinguer une artificialité qui serait due à ce qui est photographié et une artificialité de l'image photographique elle-même.

III - 2. b. Artificialité de la mise en scène photographique

Dans l'espace de la représentation, nous l'avons vu précédemment, une prise de vue est contrainte par la relation du photographe à son modèle, mais également par différentes conditions techniques (liées au lieu, à la lumière disponible, au matériel

.....
119 BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, pp.10-11.

utilisé, etc.), ce qui induit ainsi une certaine mise en scène, notamment lorsque la personne pose devant l'objectif — par exemple, différentes possibilités s'offrent au photographe selon qu'il utilise tel ou tel appareil, qu'il possède ou non un flash, qu'il réalise l'image en studio ou ailleurs, etc. Autrement dit : « *l'image est l'attestation et le produit d'un acte de représentation qu'elle porte en elle-même et qui porte sa propre cause en tant que trace* »¹²⁰.

Mais en dehors de ce que contraint la prise de vue, la mise en scène qui fait face à l'objectif n'est fondamentalement pas différente de celle qui a lieu au théâtre : que montre-t-on (quel rôle ou personnage) ? de quelle manière (quelle interprétation) ? dans quel environnement (dans quel costume ou décors) ? Sans chercher à réaliser une représentation fictive, ce sont tout de même des considérations à prendre en compte.

En photographie, les choix de mise en scène sont néanmoins assez différents de ceux du théâtre. Le studio, par exemple, est un espace de construction comme le peut être un plateau, mais se trouve souvent épuré, presque vide, si ce n'est par la présence du modèle et l'utilisation de la lumière. Il s'agit d'un décor généralement reconnu comme artificiel¹²¹, néanmoins ses coutures sont souvent invisibles, insinuant presque que la prise de vue aurait été prise dans un espace virtuel.

Dans le portrait de Truman Capote par Irving Penn (fig. 28, page 34), le bord d'un des murs est visible dans le coin de l'image, révélant sa construction et arrêtant sa projection qui, sinon, s'étendrait à l'infini. Le studio était toujours présent, mais ici même, il peut apparaître de manière plus complète.

Au-delà du décor, la pose reste un facteur d'artificialité important. Il ne s'agit pas uniquement de la figure formée par le corps, mais également de l'action qui, avant la révolution de l'instantané dans la dernière partie du XIX^e siècle, doit originellement être envisagée dans un temps long dû aux contraintes de l'exposition. Ainsi, les positions étaient

.....
120 CHATEAU Dominique, « Between Fascination and Denial: The Power of the Screen », in CHATEAU Dominique, MOURE José, *Screen*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016, p.193. (« *The image is the attestation and the product of an act of representation, which it bears within itself; it carries its own cause as a trace* », [traduction libre]).

121 Nombreux lieux peuvent être considérés comme artificiels, car créés par l'humain. Néanmoins, si une ville est bien le produit d'une technique, elle est un décor « naturel » comparé à une ville construite (en façade) pour un décor. De la même manière, le studio est artificiel dans sa dimension de décor.



fig. 48 — DAUMIER Honoré, « Position réputée la plus commode pour avoir un joli portrait au Dagueréotype », Planche n° 49 de la série *Les Bons Bourgeois*, 1847. Lithographie, épreuve sur blanc, 24,7 x 21,7 cm, Paris, BnF, Estampes et Photographie.



fig. 49 — ARAKI Nobuyoshi, *Tokyo Comedy*, 1997. Épreuve gélatino-argentique, 58,1 x 46,7 cm, Madrid, Mirat.

généralement assises, appuyées sur un meuble, et parfois accompagnées d'un dispositif de maintien de tête pour garantir que le modèle ne bouge pas et n'apparaisse pas flou sur la photographie. L'expression restait elle aussi neutre, les muscles faciaux ne pouvant que difficilement être tenus longtemps. Tout cela fixe alors une certaine façon de représenter l'humain qui doit être évaluée dans ce contexte pour ne pas la confondre avec une seule démarche stylistique.

Cependant la position n'est pas influencée uniquement par le temps de pose. Des choix sont réalisés par le photographe (et accessoirement le modèle) et vont contraindre l'expression de la personne dans un personnage que la photographie viendra figer. Le photographe japonais Nobuyoshi Araki¹²² l'illustre notamment dans un des thèmes récurrents de ses images : le ligotage *kinbaku*, art ancestral aux origines judiciaires, qu'il voit comme une métaphore de son travail photographique.¹²³ En effet, il attache ces liens comme il attache des personnes en déclenchant l'obturateur et les retient, figées, jusqu'à relâcher la pression de son doigt et, parallèlement, dénouer les nœuds des cordes. Les femmes de ses photographies sont ostensiblement tenues dans leurs positions comme toute autre personne l'aurait été, y compris sans ces liens apparents dans une image. Par ailleurs, elles fixent la caméra, comme si elles n'étaient pas bloquées dans ces positions. Au sujet de ces clichés, le photographe japonais déclare :

122 * 1940, Tokyo (Japon).

123 MAKARIOU Sophie, citée dans KASBAOUI Sabine (réalisé par), CHAZAL Claire (présenté par), « Araki est au Musée Guimet », *Entrée libre*, Paris, France 5, mai 2016, 3:20 - 3:45.

« Alors que je photographie des femmes ligotées depuis longtemps, ce n'est pas parce que j'ai envie de le faire physiquement, mais parce que je ne peux pas le faire mentalement »¹²⁴. En d'autres termes, il aurait pu dire « Je veux attacher la réalité car je ne peux attacher rien d'autre »¹²⁵, selon l'écrivain et critique français Alain Jouffroy¹²⁶. Nobuyoshi Araki met en image une volonté de contrôle et de préservation propre à la photographie, tout en exacerbant son caractère illusoire.

Enfin, après le décor et la pose, c'est l'objet lui-même qui peut faire part de sa propre artificialité et de son rapport au réel. Dans la série des *Mannequins* (2003) de l'artiste plasticienne et photographe française Valérie Belin¹²⁷, ce sont ces femmes en celluloïd qui questionnent l'effet de réel de la représentation photographique ainsi que la perception du vivant.

Ses premières séries représentant des personnes humaines (*Models I*, *Black Women I*, *Transsexuals*, toutes réalisées en 2001) se caractérisent par une frontalité du regard, de telle manière à « abolir tout "écran" entre le regard des sujets et le regard du spectateur, avec l'idée d'une transparence totale, comme s'il n'y avait pas d'intermédiaire entre le regardant et le regardé »¹²⁸.

Dans ce face-à-face parfait, l'observateur se concentre plus particulièrement sur sa relation avec la personne photographiée et sur l'étrangeté qui émane de cette représentation froide de critères de beauté stéréotypés. Or, la représentation de figures humaines qui sont, à proprement parlé, des objets, engendre un changement dans la démarche de l'artiste à partir



fig. 50 — BELIN Valérie, « Sans titre 01 10 04 04 », série *Models I*, 2001. Tirage argentique sur papier à support baryté, contrecollé sur aluminium, 160 x 125 cm, Paris, Frac Île-de-France.

124 NOBUYOSHI Araki, cité dans JOUFFROY Alain, *Araki*, Londres, Photofile, Thames & Hudson, 2007, p.2. (« Although I have been photographing girls in bondage for a long time, it's not because I want to tie them down physically, but because I cannot tie them down mentally », [traduction libre]).

125 JOUFFROY Alain, *op. cit.*, p.3. (« I want to tie down reality, because I cannot tie down anything else », [traduction libre]).

126 * 1928, Paris (France).

127 * 1964, Boulogne-Billancourt (France).

128 Voir annexe "1. Entretien avec Valérie Belin", page 105.



fig. 51 — BELIN Valérie, « Sans-titre », série *Mannequins* (n°4), 2003. Épreuve gélatino-argentique, 158,5 x 128,4 cm, Paris, Centre Pompidou.

des mannequins de vitrines et des séries qui suivront : « cette “frontalité” du regard n'avait plus de sens, d'où cette impression paradoxalement plus “naturelle” s'agissant d'un objet “artificiel” »¹²⁹. Si certaines sont plus réalistes que d'autres, il est tout du moins possible de les confondre avec des êtres humains lorsque l'image est vue d'une certaine distance. À l'approche de l'image se révèlent les imperfections, les détails peints, la texture du plastique et les raccordements des différents membres du mannequin, brisant l'image qui avait été faite au préalable dans l'esprit de l'observateur.

Dans ces photographies, que ce soit pour le vivant comme pour l'inanimé, la perfection

apparente est la source d'un questionnement qui surgit postérieurement à la première impression et qui révèle concrètement l'action du regard et la place de l'observateur qui se figure ce qu'il voit. En ce sens, l'artiste élabore : « Je pense en effet que, par définition, une image ne peut être “naturelle”, même s'il s'agit d'une photographie. Une image, même si elle fait appel à un procédé photographique, est avant tout une construction et une représentation visuelle et mentale »¹³⁰.

III - 2. c. Une représentation transformée par l'artificialité du procédé photographique

Un autre pan de l'artificialité de l'image photographique n'est pas due à ce qu'elle représente mais à son procédé aux caractéristiques optiques et physico-chimiques. Tout comme un pinceau laisse une trace qui lui est propre, les différents outils photographiques (ainsi que ceux du tirage) influencent le rendu des images.

En premier lieu, la compression anamorphique d'un espace à trois dimensions sur une surface, soit la perspective, est un artifice qui trouve ses limites dans la position d'observation

129 *Ibid.*

130 *Ibid.*

(dans l'idéal, de face et centrée), car en dehors d'un point de vue convenable, l'image apparaît déformée et perd son illusion de profondeur. Cet artifice est utilisé en peinture à ces mêmes fins, mais peut être également détourné, comme dans le tableau *Les Ambassadeurs* (1533) de Hans Holbein le Jeune¹³¹ où le point de vue centré de l'observateur face à l'œuvre ne lui permet pas de reconnaître une partie de l'image (une forme oblongue qui, vue de côté, s'avère être un crâne). En dehors de ces cas extrêmes et rares qu'il fallait néanmoins mentionner, nous ferons abstraction de la position de l'observateur et considérerons que les images sont vues de face.

L'optique photographique est imparfaite, mais il est habituellement d'usage d'utiliser des objectifs de qualité suffisante permettant l'obtention d'une image qui corresponde plus ou moins à la vision humaine. Les défauts (déformation, flou, *etc.*) sont des artéfacts caractéristiques des outils utilisés qui ne gênent pas forcément la lecture de l'image, car ils peuvent être assimilables à certaines caractéristiques de la vision. Poussés à l'extrême, ils déréalisent tout de même le rendu photographique et permettent l'identification d'un procédé intermédiaire entre l'objet représenté et sa représentation. Cette image du photographe japonais Daido Moriyama¹³² présente un aspect intermédiaire : d'une part, le flou de profondeur de champ peut correspondre à celui d'un objet vu de près, d'autre part, la forme hexagonale du diaphragme de l'objectif est présente aux endroits des reflets spéculaires du sujet, permettant alors subtilement de reconnaître la marque de l'outil optique dans la réalisation de l'image. Plus encore, en nous présentant ainsi son œil et son éclat hexagonal, le sujet semble presque hybridé avec ce signe plastique, comme s'il émanait de lui.

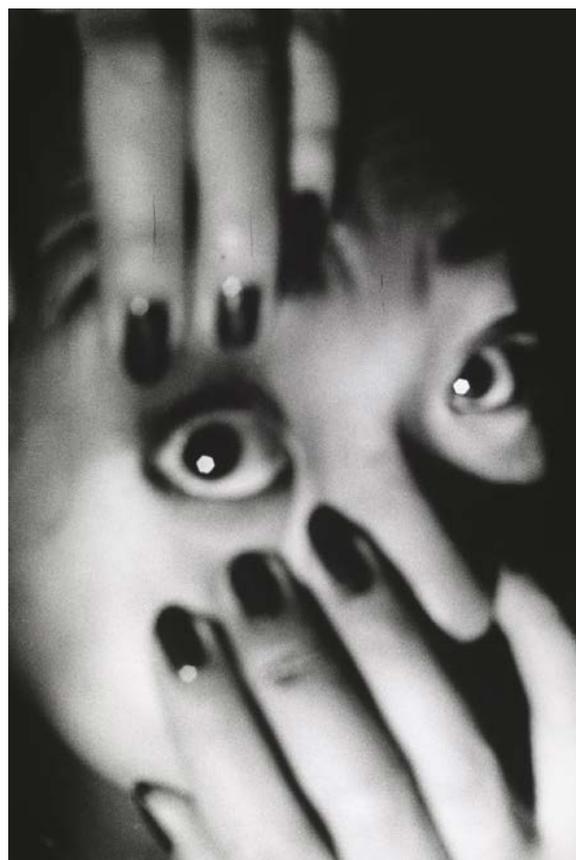


fig. 52 — MORIYAMA Daido, *Memory*, 2012. Épreuve gélatino-argentique, 1,50 x 1,00 m, Londres, Tates.

131 * circa 1497, Augsbourg (Saint-Empire romain germanique), † circa 1543, Londres (Royaume d'Angleterre).

132 * 1938, Ikeda (Japon).

Le procédé photographique (analogique ou numérique) induit également ses modifications sur la représentation de l'objet. Que ce soit le grain argentique ou bien le bruit numérique, les surfaces sensibles sur lesquelles s'impriment l'image impriment également leur marque sur cette dernière. Plus ou moins importantes et visibles, ces traces peuvent contribuer à créer un écran trouble à la surface de l'image, séparant l'objet (ici l'humain) et sa représentation.

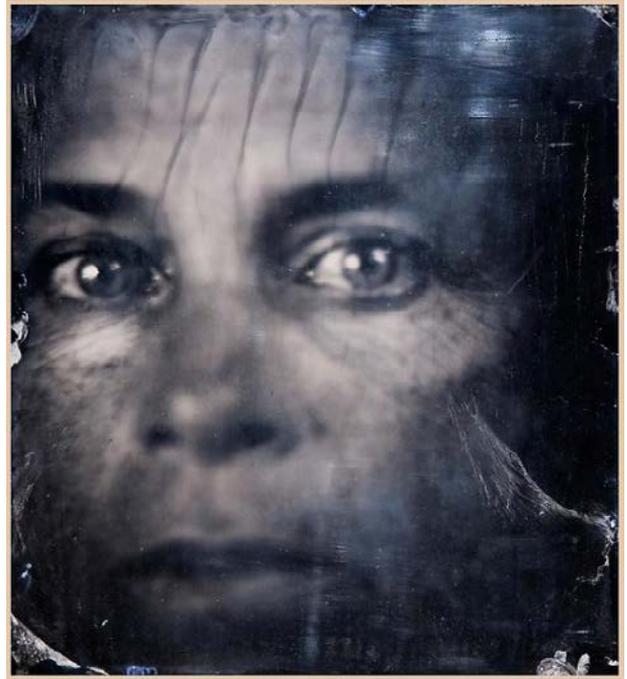


fig. 53 — MANN Sally, *Untitled (Self-Portrait)*, 2006-2012. Ambrotype, New York, Edwinn Houk Gallery.

Dans cet autoportrait de Sally Mann¹³³, le collodion a des caractéristiques nettement plus visibles que le simple grain. On observe non seulement des craquelures autour de la répartition non-uniforme de l'émulsion, mais également des rayures, des coulures et des traces de manipulation. Le monochrome est en décalage avec le réel, car, à moins d'être achromate, notre appréhension du réel passe également par notre sensation des couleurs. De plus, le collodion est sensible aux ultra-violets, ce qui ne reflète également pas notre propre expérience (dans ce cas, les tâches de rousseur semblent notamment être accentuées) et qui peut participer, avec les coulures de l'émulsion sur la surface de l'image, à une sensation d'étrangeté. Cet ensemble participe à la mise en évidence du procédé photographique et de la transformation qu'il opère sur la personne représentée, sans pour autant nier le réel auquel l'image se rapporte, car le référent demeure reconnaissable.

D'autres pratiques peuvent également présenter des signes manifestes d'artificialité, pouvant résulter d'erreurs de manipulation ou bien de volontés apparentes de détournement. Les expositions multiples ou la solarisation, par exemple, sont deux procédés dont l'aspect se distancie particulièrement du réel et qui n'ont pas d'équivalent proche avec notre vision (comme le flou, par exemple). Les surimpressions déstructurent le visage par leurs décalages, et sa répétition sature l'image comme si elle avait atteint le maximum de sa capacité. La

.....
¹³³ * 1951, Lexington (Virginie, États-Unis d'Amérique).

solarisation, par l'exposition de surfaces sensibles à la lumière lors du développement, inverse une partie des densités de l'image, provoquant la perte de détails, mais également le renforcement de contours, comme si le sujet, fantomatique, irradiait depuis l'image. Elles apportent une sensation d'hallucination et d'imaginaire, d'où leur utilisation parmi des mouvements proches du surréalisme de la première moitié du XX^e siècle. À nouveau, il est possible de reconnaître le visage, mais également la présence d'un médium et les transformations qu'il opère sur son sujet, creusant un peu plus la distance entre le signifiant et son référent.

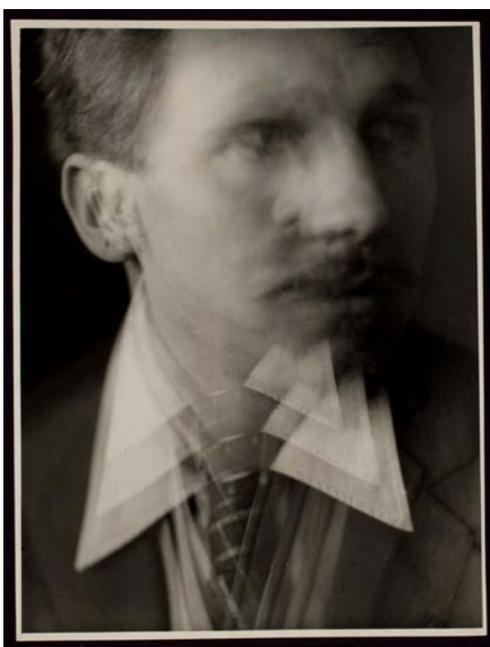


fig. 54 — COBURN A. L., *Ezra Pound*, 1916. Épreuve gélatino-argentique, circa 1950, 20,5 x 15,4 cm, New York George Eastman House, International Museum of Photography and Film.

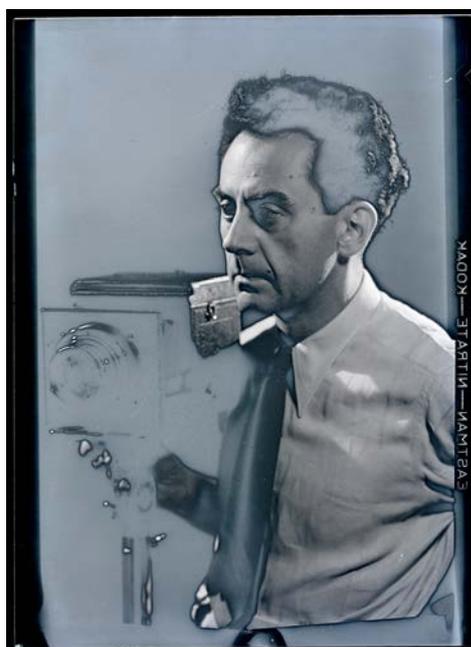


fig. 55 — MAN RAY, *Autoportrait*, 1930. Négatif au gélatino bromure d'argent sur support souple [inversé numériquement], 9 x 6 cm, Paris, Centre Pompidou.

La manipulation ou la retouche de l'image peuvent tout autant agir sans s'annoncer (à l'instar des portraits du Studio Harcourt, fig. 29 et fig. 30, page 39) que de le faire de manière apparente, comme nous venons de le voir. Dans les deux cas, l'intervention sur l'image modifie effectivement la représentation du sujet, mais si l'un se fond et se camoufle dans le référent, le lissant ou le remplissant, l'autre s'en désolidarise (si ce n'est partiellement) et devient un signe supplémentaire dans la photographie.



fig. 56 — BELIN Valérie, « Ananké », série *Super Models*, 2015. Tirage pigmentaire, 173 x 130 cm.

“au travers de la photographie” »¹³⁶. S’il faut considérer que cet objectif n’est pas totalement rempli (le référent reste apparent), il s’agit tout du moins d’un détachement clair avec une représentation réaliste.

Cet ensemble d’usages et d’effets sont des signes plastiques qui se révèlent et qui se rajoutent à l’iconicité de l’image photographique. Ils creusent l’écart entre le signifiant et le référent qui, autrement, *adhère* à l’image, mais ne causent pas de basculement ontologique profond : la photographie garde une ressemblance avec l’objet qu’elle représente, l’humain, mais préserve également sa nature de document qui se trouve autant dans les artéfacts de sa représentation que de sa matière.

En faisant ainsi surface, ces artéfacts forment en quelques sorte un masque qui, en fonction des choix de mise en scène et de procédé, peut sélectionner les traits du visage ainsi que ceux de la silhouette, ou bien perdre son adhésion à la figure humaine représentée, devenant

Depuis 2010, Valérie Belin utilise régulièrement la superposition de motifs — tirés du réel ou créés artificiellement — au sein de ses images. Ces derniers, sans aucun lien avec la forme sous-jacente, prolifèrent dans l’image, la rendent mouvante et agitée, comme une mer tempétueuse, et forment un trop-plein qui peut saturer la vision. Plus encore que de générer une distance, il s’agit pour l’artiste de « *miner le cliché de l’intérieur* »¹³⁴, autant dans sa dimension sociale que photographique¹³⁵, de telle manière qu’elle déclare également que son intention serait peut-être « *de supprimer toute référence à une réalité qui pourrait s’exprimer*

¹³⁴ BELIN Valérie, cité dans [auteur inconnu], « SUPER MODELS », Valérie Belin [site internet], 2015. [URL : <https://valeriebelin.com/works/super-models?lang=fr> consulté en juin 2020].

¹³⁵ Voir annexe "1. Entretien avec Valérie Belin", page 105.

¹³⁶ *Ibid.*

presque un écran entre la personne et sa représentation. Il faut alors nous demander comment l'identité de la personne s'exprime, ou « sonne à travers », lorsque l'image fait masque et non plus simplement fenêtre.

III - 3. IDENTITÉ ET ARTIFICIALITÉ

III - 3. a. Une distance dans le face-à-face photographique

La mise en évidence des artifices de la photographie fait état de sa re-présentation et donc de l'absence inhérente du sujet de l'image. Or, lorsque l'effet de réel photographique opère, la représentation de l'humain induit généralement une sensation de présence. Quand les conditions sont réunies pour distinguer la personne représentée de sa représentation, ce n'est pas pour autant que cette sensation de face-à-face disparaît totalement. Une présence persiste, mais semble plus distante, car un masque, même s'il ne laisse pas entrevoir le sujet, suppose une personne pour le porter dès lors qu'on y reconnaît le moindre trait d'un visage ou même d'un corps, comme une armure vide qu'il ne resterait qu'à combler, à incarner.

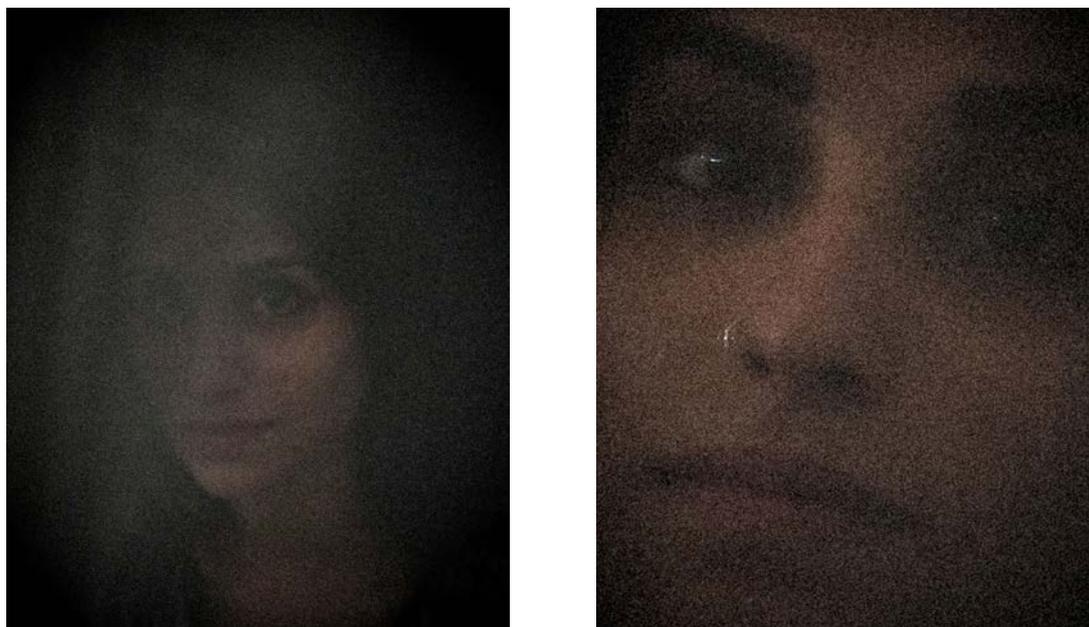


fig. 57 & 58 — ABADIE Nadège, « Sans titre », *Silences d'exils*, 2016-2018. Photographie numérique, impression jet d'encre, 100 cm x 80 cm.

Dans la série *Silences d'exils*, Nadège Abadie¹³⁷ réalise le portrait de personnes expatriées, réunies autour d'un atelier d'écriture et de photographie en Suisse.¹³⁸ Loin de chez elles et ne parlant pas forcément de langues communes, elles sont frappées par un certain mutisme. De cette difficulté de communication, la photographe place un voile en tissu translucide entre l'objectif et la personne, produisant des images à l'aspect éteint et vague. Les traits se dissipent et un rideau métaphorique se place entre l'observateur et l'observé. Il n'est plus possible de passer à travers le portail de la photographie, mais, de l'autre côté se trouve bien l'image d'une personne qui a été là, et qui « sonne à travers » une surface mise en sourdine, évoquant vraisemblablement la communication silencieuse entre des gens qui ne peuvent pas échanger des mots. La difficulté à voir incite à scruter, mais en se rapprochant la vision est d'autant plus brouillée, car le visage se diffuse et échappe, comme un nuage de fumée, à toute volonté de préhension.

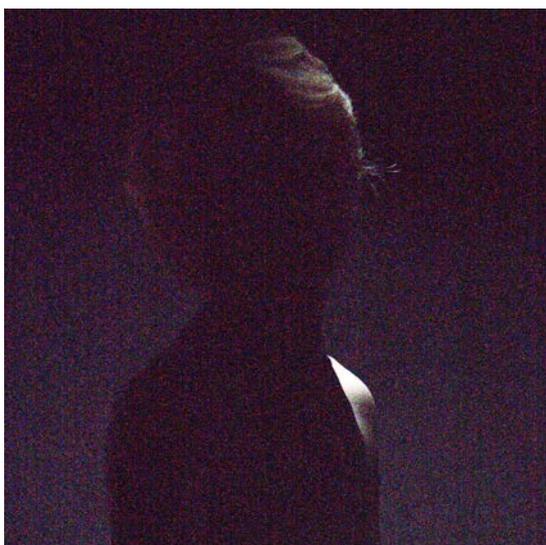


fig. 59—NGUYEN Jules, « La Silhouette de Romane », série *INNER NOISE*, 2019. Photographie numérique, impression jet d'encre pigmentaire, 108 x 108 cm.

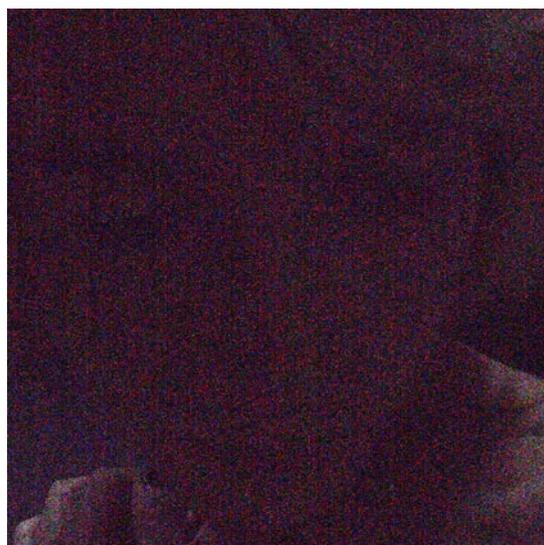


fig. 60 — NGUYEN Jules, « Le Visage de Romane », série *INNER NOISE*, 2019. Photographie numérique, impression jet d'encre pigmentaire, 108 x 108 cm.

Un effet similaire a pu se produire avec des travaux que j'ai présentés au début de l'année 2020. Ces portraits réalisés dans l'obscurité et massivement sous-exposés laissent apparaître un bruit numérique important, manifesté par l'apparition de points colorés plus ou moins aléatoires sur l'étendue de l'image. Le peu de lumière présente permet de distinguer des

.....
137 * 1988, France.

138 L'ensemble du projet, conduit par Marina Skalova et Nadège Abadie, peut se trouver à cette adresse : <https://silencesdexils.net>.

contours, mais l'intérieur reste en grande partie insondable. L'approche de ces grands tirages, dans la recherche de détails, est vaine : un fourmillement de points prend alors le devant, marquant le procédé photographique utilisé sans lien apparent avec le sujet.

Lors de la présentation de ces photographies, les observateurs enchaînaient des tentatives de rapprochement pour déceler la personne, puis d'éloignement pour essayer de se reconstituer vaguement les traits du visage. Le regard oscille ainsi entre proche et lointain sans arriver à se fixer sur un détail. La perception de l'identité est défaillante et hésitante ; elle ne s'entend plus comme une simple réception immédiate et automatique — l'effort nécessaire est ici tout à fait apparent —, mais bien comme un processus subjectif et généralement incomplet : la personnes est imaginée là où un « rien », ce vide mis en évidence par un bruit ostensible, prend consistance et *n'adhère* plus.

En d'autres termes, le signifiant s'éloignant du référent, ce dernier est difficile à reconstituer, quand bien même le lien entre les deux pourrait toujours être mis en évidence. En conséquence, le signifiant est trop ambigu pour que le signifié, qui est presque toujours source d'interprétation¹³⁹, délivre une identité qui serait considérée comme définie et distincte. L'Autre est bien représenté en définitive, mais il ne semble que partiellement accessible, si ce n'est en aucune manière.

La relation éthique (dont parle Emmanuel Lévinas) avec la personne représentée en est-elle brisée ? Il serait raisonnable de penser qu'à nouveau cette problématique devrait être appréhendée en terme de degrés, et non d'un tout ou rien. Dès lors que l'on ressent une présence, cette sensation est déjà suffisante pour se sentir interpellé, d'une manière ou d'une autre et de quelque intensité, par l'image de la personne.

III - 3. b. Une démarche permettant tout de même le questionnement de l'identité ?

Les marques d'artificialité de la photographie mettent en avant la fabrication — et presque la gestation — dont résulte l'image de la personne. Mais en faisant masque, en faisant écran à la surface, elles tendent à entraver l'identification du sujet par l'observateur. En

.....
¹³⁹ « *Ce n'est pas l'image qui est polysémique, mais le spectateur* », précise Christian Metz. *C'est donc l'hésitation interprétative provoquée par le manque d'assertivité de l'image que l'on appelle alors polysémie* » — JOLY Martine, *L'image et les signes, approche sémiologique de l'image fixe*, 2e édition, Paris, Armand Colin, 2011, p.98.

somme, si les signes plastiques de l'artificialité de l'image prennent une part trop importante, est-il toujours possible de représenter et de questionner l'expression d'une identité ?

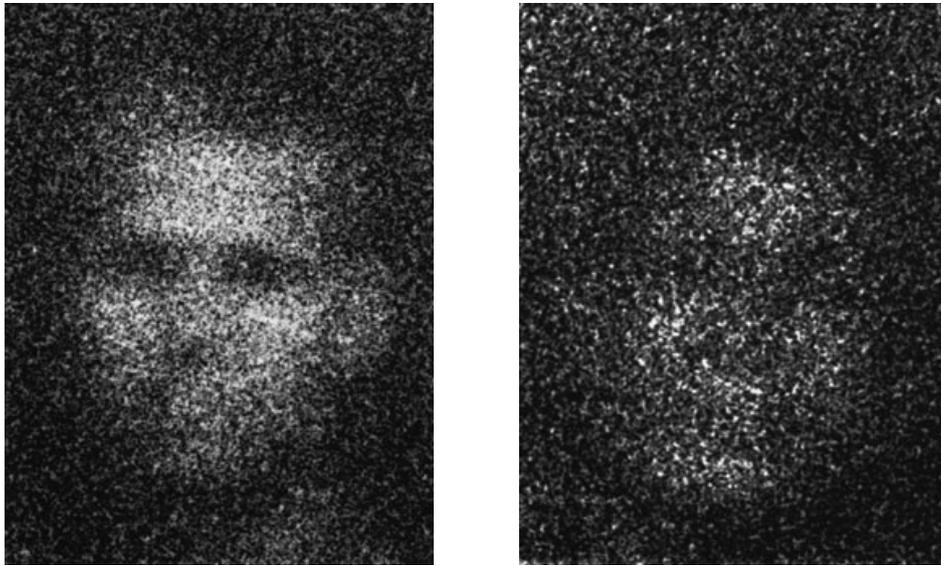


fig. 61 & 62 — NETO José Luís, « Sans-titre », de la série 22475, 2003. Épreuve gélatino-argentique, 41 x 31 cm.

Le travail de l'artiste plasticien et photographe José Luís Neto¹⁴⁰ en témoigne. Sa série 22475 est composée de portraits réalisés sur de petites surfaces de négatifs qui ont été agrandies au tirage, révélant le grain argentique. L'exemple est si extrême que le visage semble totalement se dissoudre dans l'émulsion photographique. Selon Francisco Feio, professeur à l'Institut portugais de Photographie, « *sur la surface du grain photographique, désormais révélé, rendu visible, apparaît une nouvelle surface, un espace pour l'inscription d'un visage possible* »¹⁴¹. Il devient un espace de projection pour l'observateur, un puzzle à reconstituer mentalement, car des pièces sont définitivement perdues. Néanmoins, malgré ces manques, la reconstitution opère car, à l'instar des *paréidolies*, phénomène par lequel il est possible de reconnaître un visage là où il n'y en a pas, il nous en faut peu pour détecter une présence. Ainsi, à moins d'obtenir une image totalement abstraite, la mise en place de processus d'identification dans la photographie est toujours une possibilité, le visage étant ici à reconstituer par l'observateur avec le peu

.....
140 * 1966, Sátão (Portugal).

141 FEIO Francisco, *A picture, a negative, all the faces*, (*Uma imagen, um negativo, todos os rostos*), traduit du Portugais vers l'Anglais par José Gabriel Flores, 2003. [URL : <http://www.joseluisneto.pt/en/04-01-02-01.html> consulté en novembre 2019]. (« *In the surface of the photographic grain, now revealed, made visible, appears a new surface, a place for the inscription of a possible face* », [traduction libre]).

d'indices visuels présents — plus exactement, il s'efforce à imaginer ce qui pourrait combler cette représentation.

Ce processus d'identification d'une personne ne revient pas uniquement à la reconnaître dans sa dimension d'individu unique et distinct qui se reconstitue incessamment comme le même, mais également à retrouver en elle des schémas attribuables à des groupes de personnes. Néanmoins, lorsque l'image est limpide, plus proche de son référent, cette action d'imaginer, de se figurer mentalement, est moins clairement perceptible, alors que dans l'exemple précédent l'observateur peut se rendre compte des manques de cette représentation et de l'action qu'il doit entreprendre pour tenter de les combler.

Comme nous l'avions vu au début de ce mémoire¹⁴², en dehors de l'image, les gens peuvent être prompts à assigner l'Autre à un certain type d'individu, à se concevoir la vie qu'il pourrait mener, la personne qu'il pourrait être. Le stéréotype, déduit de l'apparence, n'est pas forcément faux, tout du moins quand il est reconnu dans sa dimension approximative, mais, pour reprendre l'exemple concernant la performativité du soi développé en amont¹⁴³, il peut avoir des conséquences profondes sur certains groupes sociaux qui ne se conforment pas aux assignations des apparences, notamment en terme de genre.

Dans la série *Se nommer soi-même* du photographe français Léonard Bourgois Beaulieu¹⁴⁴, les modèles qui sont représentés sont précisément des personnes qui refusent de conformer leur identité à ce qui pourrait être attendu d'elles. En dehors de la représentation en image, elles peuvent souffrir d'une catégorisation trop rapide ; ainsi, il aurait été contraire à leur volonté, d'après le photographe, de les représenter de manière totalement transparente¹⁴⁵, les laissant à la merci des regards. L'utilisation de négatifs de films instantanés (pour chambre photographique) altérés donne ces images aux couleurs tantôt saturées, tantôt ternes, claires ou granuleuses, parfois partiellement solarisées. Un décalage a lieu et l'ambiguïté de la représentation ne permet pas à l'acte interprétatif qu'est la perception d'autrui de se faire aisément : les détails perdus et la superposition de traces entravent la lecture de l'image, obligeant l'observateur à la scruter s'il souhaite déceler le visage sous-jacent.

.....
¹⁴² Voir "I - 1. b. Une constante représentation du soi", page 12.

¹⁴³ Voir "I - 3. b. Identités performatives et questions genrées", page 22

¹⁴⁴ * 1983, Paris (France).

¹⁴⁵ BOURGOIS BEAUBOURG Léonard, *Se nommer soi-même part 2. Discussion sur l'exposition*, 8 mai 2020, 5 min 49. [URL : https://www.instagram.com/tv/B_7Hr9gih6a/ consulté en mai 2020].



fig. 63 — BOURGOIS BEAULIEU Léonard, « Sans titre 10 », *Se nommer soi-même*, 2019. Technique mixte d'après négatif de Polaroid, développé par l'artiste.



fig. 64 — BOURGOIS BEAULIEU Léonard, « Sans titre 15 », *Se nommer soi-même*, 2019. Technique mixte d'après négatif de Polaroid, développé par l'artiste.

À cet ambiguïté de la représentation se conjugue une ambiguïté des signes de genre. Les différents traits des visages qui nous sont accessibles, tantôt féminins ou masculins, participent à cette confusion délibérée : les cheveux sont plus ou moins longs, la taille des lèvres plus moins importante, la forme du visage plus ou moins fine, *etc.*, sans nous permettre de statuer définitivement sur leur genre, comme si ces personnes représentées, presque intangibles derrière le masque de l'image, détenaient seules le pouvoir de le faire, de « se nommer elles-même » à leur façon et selon leurs propres termes.

Ainsi, bien que les signes plastiques peuvent prendre une place importante dans une photographie qui fait part de son artificialité, ils n'empêchent pas forcément l'expression de la personne, mais l'identité est brouillée, rendue flottante et incertaine. Or, si le référent n'est pas totalement reconnaissable, peut-on encore *identifier*, c'est-à-dire trouver un seul et unique original identique auquel l'image se rapporterait ? Finalement, par l'artificialité manifeste de la représentation photographique, l'identité se révèle n'être rien d'autre qu'un ensemble de processus d'identification pour celui qui se présente et pour celui qui le regarde, entre performativité et interprétation, une recreation constante de la personne.

III - 3. c. Des cas contemporains : 3D et réalité augmentée via les caméras des téléphones intelligents

En guise d'ouverture, il me semble important d'aborder des pratiques qui sortent des cadres traditionnels de la photographie. D'une part, des usages — principalement sur les réseaux sociaux — de filtres en *réalité augmentée* appliqués sur le visage, d'autre part, l'usage de la photographie de telle manière à réaliser des modèles numériques en trois dimensions.

Un théâtre actuel de la construction du soi se trouve sur les réseaux sociaux où l'auto-représentation et l'auto-narration sont communes. Aussi, ces réseaux basés essentiellement sur le partage d'images (fixes ou animées) possèdent des fonctionnalités de prise de vue, en plus de celles de partage, permises grâce à la présence de caméras intégrées aux téléphones dits *intelligents* ou « smartphone ». Aux effets de rendu — tels que du noir et blanc, des couleurs modifiées ou bien des aspects vieillissés — s'ajoutent des « *filtres* » à reconnaissance faciale à vocation généralement humoristique ou embellissante. Cette dernière catégorie de filtres sont une sorte de chirurgie esthétique qui, loin d'être exubérante pour la plupart, donne l'illusion d'une beauté parfaite et accessible (pour des standards majoritairement occidentalo-centrés) et engendre des problèmes liés à l'image de soi, comme le pointe un rapport britannique sur l'utilisation des réseaux sociaux par les jeunes et sur leur santé mentale¹⁴⁶.



fig. 65 — Capture d'écran du site internet de Aaron Jablonski (compte Instagram @exitsimulation) présentant ses créations de filtres en réalité augmentée. [URL : <https://exitsimulation.com/#!projects/facefilters> consulté en juillet 2020].

146 CRAMER Shirley, INKSTER Becky, *et al.*, #StatusOfMind, *Social media and young people's mental health and wellbeing*, Londres, Royal Society for Public Health, 2017, p.10.

Toutefois, quelques initiatives — certes peu nombreuses — permettent aux utilisateurs de se représenter autrement qu'à travers ces standards de beauté. Sur le réseau *Instagram*, certaines personnes créent leurs propres filtres n'ayant pas pour vocation une représentation fidèle ou idéalisée, mais qui transforment le visage jusqu'à n'être plus totalement reconnaissable — ce qui est tout à fait paradoxal vis-à-vis de l'utilisation qui est globalement faite de ces réseaux sociaux. Aussi ces filtres portent en réalité des caractéristiques de masques, car ils cachent les visages qu'ils recouvrent, par opposition à d'autres filtres qui miment leur transparence et prennent la place d'un réel qui n'est pas. En réaction à une société globalement portée sur l'image et l'apparence, ces initiatives semblent être des actes de résistance artistique et politique, en cela qu'elles cherchent à montrer ostensiblement que nos représentations personnelles sur les réseaux sociaux sont le produit d'une fabrication, des masques que l'on revêt mais dont on ne reconnaît pas forcément les effets dans les photographies partagées.



fig. 66 — DANILOFF Dimitri, « Graham », série *The cloud portrait*, 2019. Tirage pigmentaire couleur sur papier, 1 x 1 m.

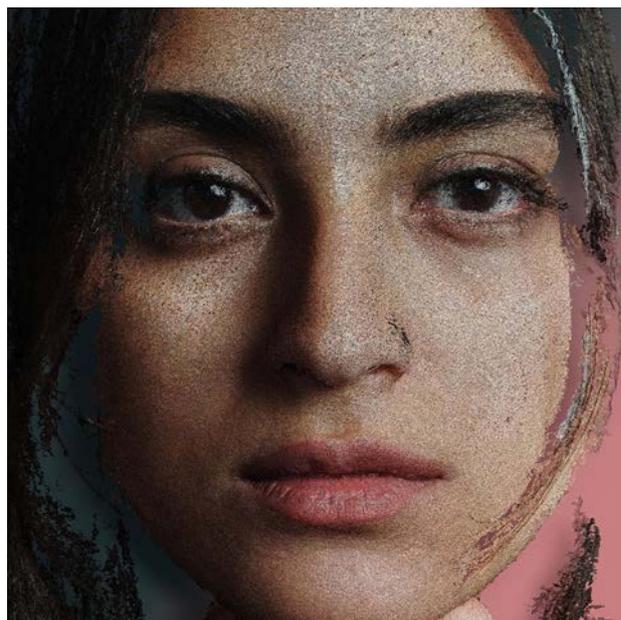


fig. 67 — DANILOFF Dimitri, « Sako », série *The cloud portrait*, 2019. Tirage pigmentaire couleur sur papier, 1 x 1 m.

Autre pratique qui s'appuie sur la photographie, la photogrammétrie consiste à reconstituer une scène ou un objet en trois dimensions à partir d'un ensemble d'images provenant de points de vue différents. Ce procédé possède de nombreuses applications dans les domaines de l'ingénierie et du patrimoine, mais peut également être un support de création d'images

fixes ou animées. Non sans faille, il porte ses propres artéfacts qui, s'ils sont généralement gommés pour former une représentation plus crédible, altèrent l'impression de réalité par leur caractère inachevé, figeant les représentations dans un état transitoire.

Dimitri Daniloff¹⁴⁷ prend le parti de garder l'aspect imparfait des ses photogrammétries en cours de processus, soit avant que le modèle numérique en trois dimensions ne soit achevé par une autre étape de travail sur les logiciels dédiés à cette tâche et qui consiste normalement à former un objet fini, lissé et plein. Encore au stade de polygones et de points désarticulés, les portraits sont tantôt rugueux et pleins, tantôt éparses et vides. L'Autre nous fait face, indéniablement, mais semble être une coquille, un moule de prise d'empreintes ou un masque. On pourrait alors dire de ces portraits qu'ils sont désincarnés, or ils sont une sorte de peau ajourée et volatile, une mue craquelée de la personne qui, comme celle d'un serpent, est la trace d'un passage.

Passer de cette étape à un objet en trois dimensions à l'apparence d'une figure pleine relève plus du travail de modelage que d'une captation objective du réel : des choix doivent être faits, des parties restructurées, des surfaces lissées et des informations recrées. Toutes ces décisions peuvent être plus ou moins laissées au logiciel qui les réalisera automatiquement, mais bien qu'il soit possible de choisir de ne pas intervenir, ces étapes suivent tout de même des instructions de l'opérateur, y compris quand il laisse celles proposées par défaut. Le résultat de ces traitements est généralement celui d'une représentation idéalisée, ce que l'artiste dénonce :

« La quête de l'être parfait, le Prométhée moderne, a donné lieu au déploiement d'un dispositif technique (filtres, Photoshop...) démocratisant l'accès à une chirurgie esthétique. Dès son plus jeune âge, l'individu est conscient de son image, et participe à sa transformation. Dès lors, comment définir aujourd'hui l'apparence ? N'était-elle pas en partie liée à un ressenti virtuel ? L'intervention sur nos corps de la machine permettrait-elle de tendre vers qui nous sommes vraiment ? »¹⁴⁸

Face à des pratiques en quête de perfection, il décide de montrer ces portraits lacunaires comme s'ils avaient plus à dire sur nos caractères d'êtres sociaux en constante construction.

.....
147 * 1970.

148 DANILOFF Dimitri, « Photogrammetry », *Dimitri Daniloff* [site internet], (s.d.). [URL : <https://dimitridaniloff.com/fr/photogrammetry/> consulté en mai 2020].

L'artificialité manifeste fait surface : elle émerge des *riens* de la représentation, là où le référent *n'adhère* plus, et forme un voile, un masque qui peut cacher comme il peut sélectionner. En différents degrés, révélant le conditionnement de la mise en scène photographique et les transformations de la représentation de la personne par les procédés utilisés, elle altère l'effet de réel de l'image. Aussi, en apportant une distance à l'impression de présence provoquée par la reconnaissance des traits de l'humain dans la photographie, elle révèle l'absence que suppose la représentation et permet de mettre en évidence la nature de processus de l'expression et de la réception de l'identité d'une personne en image, sa nature de trace laissée en surface.

CONCLUSION

Les enjeux d'une identité absolue semblent être inconciliables. La recherche d'une coïncidence exacte entre une intériorité et une extériorité est illusoire, car, dès lors que la personne se présente aux autres (ou se re-présente en image), un ensemble de processus d'identification a lieu : la personne qui se montre s'identifie à elle-même de manière performative et les gens qui la regardent la reconnaissent et l'interprètent à l'aide de modèles issus de représentations collectives (genre, ethnie, tribus, milieux socio-culturels, *etc.*). L'identité n'y trouve pas la stabilité qui la définit, une conformité de présentation en représentation : le temps laisse sa marque sur la surface du corps et forge la manière d'être, aussi un même sujet est volatile d'un jour à l'autre, d'image en image, et donc irréductible à une seule et unique représentation.

Toutefois, il semble assez inévitable d'utiliser cette notion qu'est l'identité, si ce n'est comme un repère axiomatique nous aidant à déchiffrer la tâche qui consiste à la représenter en photographie, car le portrait photographique se compose justement au carrefour de ces enjeux souvent contradictoires.

Un des objectifs qui semble prédominer le portrait est le dévoilement, le fait de mettre en évidence une intériorité cachée ou transformée. Or, cela s'avère être difficile à réaliser, car si être face aux autres implique déjà une performativité du soi qu'il faudrait alors miner, la captation en image impose ses propres contraintes, dues à son dispositif, qui agissent comme un autre voile qui se superpose à la représentation. Par ailleurs, mais non des moindres, cette entreprise consiste également à considérer au préalable que la représentation inhérente à l'aspect performatif de l'identité serait essentiellement truquée, ce qu'il convient de nuancer.

La photographie use d'artifices multiples pour consolider une représentation. Elle favorise la neutralité ou l'expressivité, les mises en scène d'apparat ou les représentations naturalistes. Elle isole la personne ou la présente dans son contexte. Elle ne s'exprime qu'à travers l'image ou s'accompagne de la parole. Elle explore le temps qui agit ou bien l'espace qui se trouve autour du modèle. Elle tente d'être la plus fidèle à l'extériorité qu'elle enregistre, ou bien la transforme pour coller à une image intérieure ou idéalisée.

Néanmoins, dans la continuité de la tâche décrite précédemment, son caractère de document et de trace a tendance à authentifier ce qui est photographié. De là peut se comprendre la citation (supposée) de l'*Ecclésiaste* en exergue de *Simulacres et simulation* de Jean Baudrillard¹⁴⁹ : « Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité — c'est la vérité qui cache qu'il n'y en pas pas »¹⁵⁰. Dans l'attestation du réel, la photographie peut omettre sa propre action sur le monde. Ainsi, sa représentation tient lieu de réel et continue le simulacre de départ, partiellement modifié.

Cependant, cette conséquence n'est pas inévitable : lorsque les artifices de l'image photographique se montrent et s'expriment comme des signes plastiques, de concert avec les signes iconiques de sa représentation, ils permettent de réévaluer le contenu de l'image et modifient son rapport à l'observateur. Un « je vois » devient « que vois-je ? » et la personne n'est plus assimilée à ce qu'elle semble être, en trompe-l'œil dans l'image, mais à travers sa re-présentation révélée, et donc son absence inhérente, un vide prêt à être incarné par le processus d'identification de l'observateur. Au lieu d'une fenêtre, une surface sans épaisseur apparaît et la photographie devient un masque ostensible qui ne montre que ce qui reste à cette interface et qui n'entre en contradiction ni avec une intériorité invisible, ni avec une extériorité reconnaissable par autrui : une étendue vague de signes qui restent à être interprétés. Ces artifices manifestes de leur condition sont, en quelques sorte, les trois coups qui résonnent et le rideau qui se lève, annonçant le spectacle qui aura lieu, une entrée consciente dans un espace fabriqué, crédible non pas dans son réalisme mais dans la singularité de son expression. Ou bien, comme le dit tendrement Nobuyoshi Araki :

« Comme je ne connais pas la vérité, dire un mensonge n'est pas un problème. [...] Tout ce que l'on fabrique est mensonge. Nous n'y pouvons rien, il ne nous reste qu'à y mettre un peu de nos sentiments. »¹⁵¹

149 * 1929, Reims (France), † 2007, Paris (France).

150 BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p.9.

151 ARAKI, Nobuyoshi, *Leçon de photo intégrale* (« 写真ノ話 », Tokyo, Hakuuisha Publishing, 2011), traduit du japonais par Dominique et Franck Sylvain, Paris, Atelier Akatombo, 2018, p.181.

PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE

Inner Noise

La figure humaine et les moyens de sa représentation en photographie m'intéressent particulièrement en tant que sujets d'études tout comme dans ma pratique personnelle. Cela est sûrement dû à mon rapport au théâtre, d'avoir pu voir les acteurs — après seulement avoir posé le pied sur le plateau — présenter une altérité semblable dans la forme mais méconnaissable dans le fond.

La perception de l'identité m'étant déjà apparue sous le prisme de sa mise en scène, je ressens depuis un certain temps une gêne lors de la réalisation de photographies de figures humaines (et plus particulièrement de portraits), face au décalage entre la complexité du moment vécu lors de la prise de vue et l'impression de réel qui transparaît de l'image.

Dans des productions personnelles, ou à l'occasion de travaux d'école, c'est de manière détournée et instinctive que j'ai essayé d'éviter ce problème en cachant le visage par le truchement de jeux d'ombre et de lumière ou de temps de pose, ainsi qu'en expérimentant des formes qui mettent en avant le statut artificiel de l'image, comme le collage.

Depuis 2018, je développe un travail qui interroge la représentation de figures humaines dans des photographies où le manque délibéré de lumière et la sous-exposition lors de la prise de vue forcent l'apparition d'un bruit numérique important dans l'image. Plus mes expérimentations ont avancé, plus j'ai poussé l'abstraction de la représentation et ai renforcé ce bruit que l'on cherche habituellement à gommer.

Par la révélation d'artifices (moyens plastiques et de représentation), je tente de créer une sorte de distance, un voile ou un filtre perceptible, entre l'observateur et l'observé, de manière à briser l'effet de réel de la photographie, tout du moins partiellement. Il n'est pas question, à mes yeux, d'évacuer totalement le caractère de document de l'image photographique, ni le fait que ces prises de vues ont aussi été envisagées dans l'optique de la représentation d'une identité ; il s'agirait plutôt de mettre en évidence le travail interprétatif que l'observateur

réalise face à autrui, ici en image, vis-à-vis d'une réception de l'identité qui peut sembler automatique et immédiate.

Pour cette étape, j'ai souhaité être le modèle de mes images, notamment parce que ce choix prenait du sens à la fin de mes études, mais aussi dans la continuité de mon mémoire où j'interroge la perception de l'identité en photographie. Néanmoins, bien que j'ai tout de même cherché à me reconnaître dans ces images, il ne me semble pas approprié d'en parler principalement comme des autoportraits, car je suis plus intéressé par ce qu'autrui y projetera.

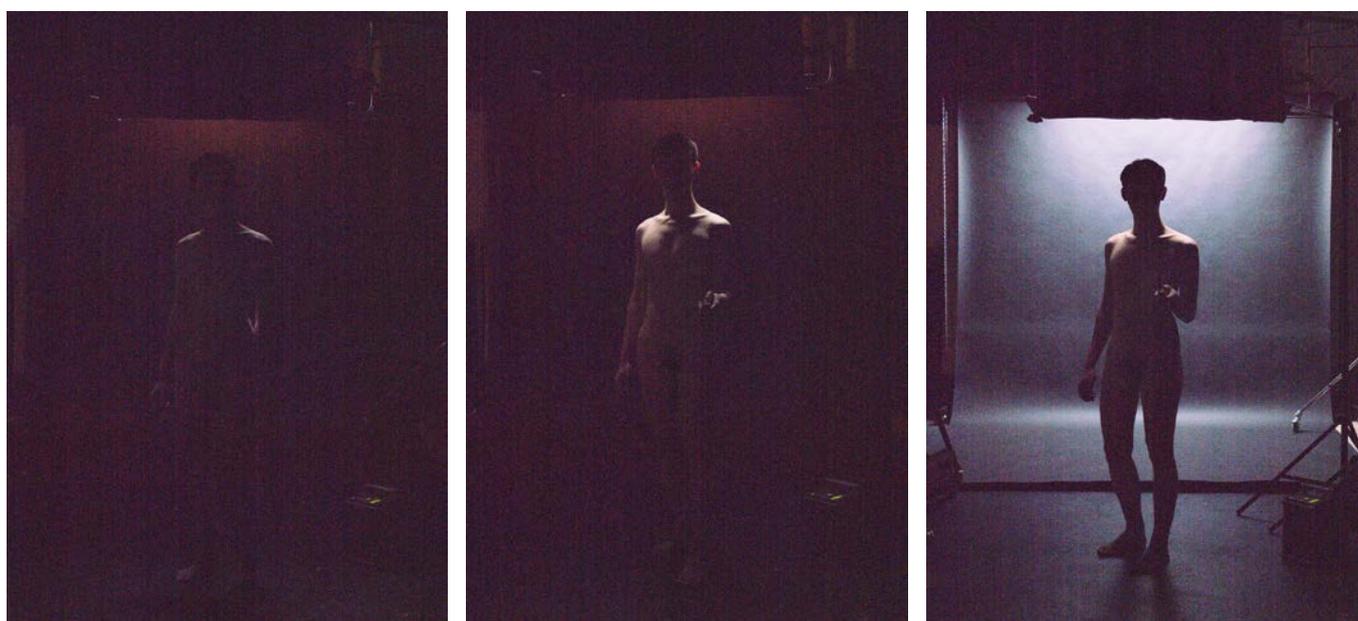


fig. 68, 69 & 70 — NGUYEN Jules, « Sans-titre », série *INNER NOISE*, 2020. Photographie numérique.

Les tirages seront de grande taille de telle manière à mettre en valeur le bruit numérique et à présenter la silhouette quasiment à taille humaine (tout comme le décor environnant) et je souhaiterais les suspendre pour donner un aspect fantomatique. Tout comme pour ma précédente étape de travail, présentée au début de 2020 lors de mon projet de majeure d'étude, j'espère que le dispositif invitera l'observateur à se rapprocher des tirages jusqu'à ne plus discerner de forme concrète, puis de reculer pour se figurer une présence. Dans l'idéal, j'aimerais présenter les images dans le même lieu que les prises de vues (studio de l'école).

Il y aurait donc à la fois une vraisemblance de la représentation, mais également une part d'abstraction dans laquelle l'observateur pourrait se rendre compte de la mise en scène de la personne, des riens de l'image dans leur dimension évocatrice et de ce qu'il y projète pour les

combler ; entre présence et absence, il s'agirait en quelques sortes d'un trompe-l'œil détrompé, un portail de bruit infranchissable mais dont l'autre côté serait vaguement discernable.

Ce bruit est la résultante de facteurs stochastiques (du hasard) et de l'échauffement du matériel électronique. Mais j'aime à le voir ici comme une incertitude révélée : le bruissement de notre identité sur la surface photographique et le brouillard de sa réception.

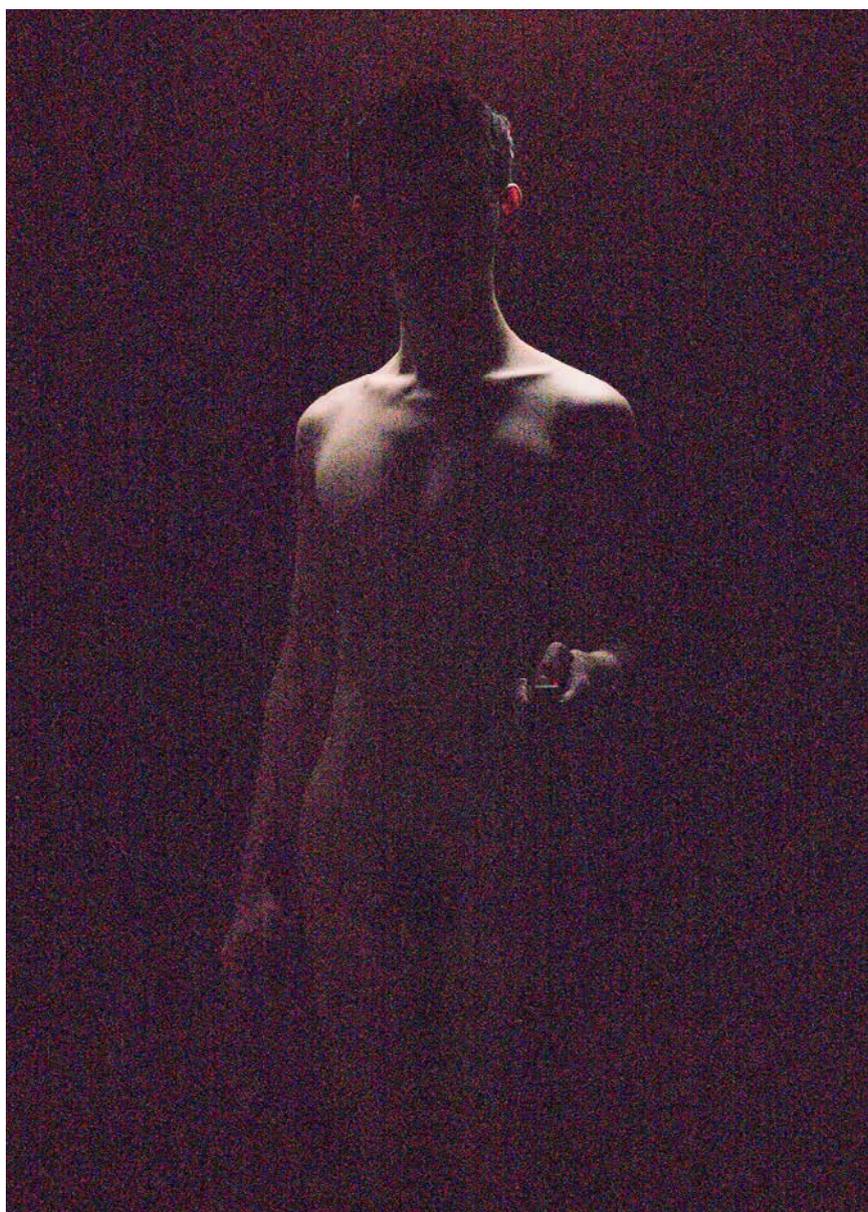


fig. 71 — NGUYEN Jules, « Sans-titre », série *INNER NOISE*, 2020, [détail].
Photographie numérique.

BIBLIOGRAPHIE

GÉNÉRALITÉS

- *Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales*. [URL : <https://www.cnrtl.fr>].
 - *Dictionnaire de l'Académie française*. [URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr>].
 - *Gallica*. [URL : <https://gallica.bnf.fr>].
 - *Larousse, Dictionnaire Français en ligne*. [URL : <https://www.larousse.fr>].
 - *Videomuseum, Réseau des collections publiques d'art moderne et contemporain*. [URL : <https://www.videomuseum.fr/fr>].
-

PHOTOGRAPHIE

Encyclopédies / Dictionnaire :

- WARREN Lynne, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Volume 1, New York, Routledge, 2006, 1847 p.
- PERES Michael R. (éditeur en chef), *et. al.*, *Focal encyclopedia of Photography*, 4^e édition, Burlington, Massachusetts, États-Unis d'Amérique, Oxford, Royaume-Uni, Elsevier, Focal Press, 2007, 846 p.

Ouvrages :

- BAQUÉ Dominique, *Photographie plasticienne. L'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004, 288 p.
- BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Le Seuil, Cahiers du Cinéma, 2016, 202 p. [1^{ère} édition : Paris, Gallimard, Le Seuil, Cahiers du Cinéma, 1980, 200 p.].
- BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la Photographie*, (« Kleine Geschichte der Photographie », *Die Literarische Welt*, Berlin, Literarische Welt Verlagsgesellschaft, 18-25 septembre et 2 octobre 1931), traduit de l'Allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2018, 64 p.
- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (« Die Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », 1936, *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955), traduit de l'Allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2017, 94 p. [1^{ère} édition : Paris, Allia, 2011, 94 p.].

- KRAUSS Rosalind, DAMISCH, Hubert, *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, traduit de l'américain par Marc Bloch, Ann Hindry et Jean Kempf, Paris, Macula, 2013, 276 p. [1ère édition : Paris, Macula, 1990].
- SONTAG Susan, *Sur la photographie, (On photography*, New York, Farrar Straus and Giroux, 1977), traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgeois, 2008, 288 p. [1ère édition : Paris, Christian Bourgeois, 1993, 233 p.].

PHOTOGRAPHES

Encyclopédies :

- KOETZLE Hans-Michael, *Photographes A-Z*, Cologne, Taschen, Bibliotheca Universalis, 2015, 640 p.

Ouvrages :

- ARAKI Nobuyoshi, *Leçon de photo intégrale* (写真ノ話, Tokyo, Hakusuisha Publishing, 2011), traduit du Japonais par Dominique et Franck Sylvain, Paris, Atelier Akatombo, 2018, 284 p.
- AVEDON Richard, LAHR John, NICHOLS Mike, GREGORY, André, UCHIDA, Mitsuko, THARP, Twyla, *Performance*, New York, Abrams, 2008, 304 p.
- BAURET Gabriel, *Daido Moriyama*, Arles, Actes sud, Photo Poche, 2012, 144 p.
- BESNEHARD Dominique, *Harcourt Paris, le mythe*, 2014, Paris, La Martinière, 188 p.
- DALÍ Salvador, HALSMAN Philippe, *Dali's Mustache*, Paris, Flammarion, 1994, 130 p. [1ère édition : New York, Simon & Schuster, 1954, 126 p.].
- FREGER Charles, MCLIAM WILSON, Robert, *Wilder Mann ou la figure du sauvage*, Paris, Thames & Hudson, 2012, 271 p.
- FREGER Charles, SEKIGUCHI Ryoko, ITO Toshiharu, HATANAKA Akihiro, *Yokainoshima*, Londres, Thames & Hudson Ltd, 2016, 258 p.
- GUIBERT Hervé, *L'Autre Journal, Articles intrépides 1985-1986*, Paris, Gallimard, L'Arbalète, 2015, 176 p.
- JOUFFROY Alain, *Araki*, Londres, Photofile, Thames & Hudson, 2007, 144 p. [1ère édition : Arles, Actes sud, Photo Poche, 2006].
- MOORHOUSE Paul, *Cindy Sherman*, Londres, Phaidon, 2014, 146 p.

- MOUCHEL Didier, « Portraits photographiques et uniformes », in FREGER Charles, *LUX Portraits photographiques et uniformes*, Luxembourg, Mudam, 2006, pp. 19-23.
- NEWTON Helmut, BLONSKY Marshall, *Private Property*, Munich, Schirmer/Mosel, 2003, 111 p. [1ère édition : Munich, Schirmer/Mosel, 1989, 111 p.]
- RUFF Thomas, ENWEZOR Okwui, LIEBERMANN Valeria, WESKI Thomas, *Thomas Ruff: works 1979-2011*, Munich, Schirmer/Mosel, 2012, 271 p.
- WARHOL Andy, HACKETT Pat, *POPism: The Warhol Sixties*, Orlando, Harcourt, 2006, 461 p.

Articles :

- BAZIN Philippe, VOLLAIRE Christiane (propos recueillis par), « Entretiens avec Philippe BAZIN », AGORA, n°39, 1998, Paris, L'Harmattan. Source : BAZIN Philippe, Philippe Bazin [site internet] [URL : www.philippebazin.fr/index.php?/textes/entretiens-avec-christiane-vollaire/], consulté en février 2020].
- GENOCCHIO Benjamin, « ART REVIEW ; Portraits of the Artist as an Actor », *The New York Times* [en ligne], mis en ligne le 4 avril 2004. [URL : <https://www.nytimes.com/2004/04/04/nyregion/art-review-portraits-of-the-artist-as-an-actor.html>] consulté en avril 2019].

Reportage télévisuel :

- KASBAOUI Sabine (réalisé par), CHAZAL Claire (présenté par), « Araki est au Musée Guimet », *Entrée libre*, Paris, France 5, mai 2016, 6 min 13. Source : Youtube - Entrée libre. [URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WiPhAarq-DY>] consulté en novembre 2019].

Ressources en ligne :

- ABADIE Nadège, *Nadège Abadie* [site internet], (s.d.). [URL : <http://nadegeabadie.fr>] consulté en janvier 2020].
- AUBENAS Sylvie, LACOSTE Anne, STIEGLER Bernd, WAGNEUR Jean-Didier, BERANGER Emmanuelle, NEDJAR Gisèle, *et al.*, *Les Nadar, une légende photographique* [site d'exposition], 2019, Paris, Bibliothèque nationale de France. [URL : <http://expositions.bnf.fr/les-nadar/index.html>] consulté en avril 2020].
- Auteur non identifié, *Roman Opalka - Site Officiel*, mis en ligne entre 2009-2017. [URL : <http://www.opalka1965.com>] consulté en janvier 2019].
- BAZIN Philippe, *Philippe Bazin* [site internet], (s.d.). [URL : <http://www.philippebazin.fr>] consulté en février 2020].

- BELIN Valérie, *Valérie Belin* [site internet], (s.d.). [URL : <https://valeriebelin.com> consulté en juin 2020].
- BOURGOIS BEAULIEU Léonard, *Léonard Bourgois Beaulieu* [site internet], (s.d.). [URL : <http://www.leonardbb.com> consulté en juin 2002].
- DANILOFF Dimitri, *Dimitri Daniloff* [site internet], (s.d.). [URL : <https://dimitridaniloff.com> consulté en mai 2020].
- FRÉGER Charles, *et al., Charles Fréger* [site internet], (s.d.). [URL : <https://www.charlesfreger.com> consulté en novembre 2019].
- NETO José Luís, *José Luís Neto* [site internet], [URL : <http://www.joseluisneto.pt/en/index.html> consulté en novembre 2019].
- SKALOVA Marina, ABADIE Nadège, *Silences d'exils* [site internet], (s.d.). [URL : <https://silencesdexils.net> consulté en janvier 2020].

Mémoire / décision de Justice :

- NADAR, *Revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar : Félix Tournachon-Nadar contre A. Tournachon jeune et compagnie*, Paris, éditeur inconnu, 1857, 78 p. Source : BNF Gallica [URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45309216s> consulté en avril 2020].

PORTRAIT, VISAGE, PERSONNAGE ET IDENTITÉ

Ouvrages :

- BERTILLON Alphonse, *Identification anthropométrique : Instructions signalétiques*, Paris, Ministère de l'Intérieur (administration pénitentiaire), 1885, 123 p. Source : BNF Gallica. [URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1060548c> consulté en mars 2020].
- BERTILLON Alphonse, *La photographie judiciaire, avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Paris, Gauthier-Villars, 1890, 115 p. Source : BNF Gallica. [URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb300964672> consulté en mars 2020].
- LAVATER Johann Kaspar, *La physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants, etc., etc.*, traduit de l'Allemand par Henri Bacharach, Paris, Librairie française et étrangère, 1841, 286 p. Source : Google Livres. [URL : <https://books.google.fr/books?id=bDMVAAAAQAAJ&hl=fr&pg=PP7#v=onepage&q&f=false> consulté en février 2020].

- LEVINAS Emmanuel, *Totalité et Infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, 1991, 348 p. [1^{ère} édition : Paris, Le Livre de Poche, 1961].
- LEVINAS Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Éd. Livres de Poche, coll. Essais, 1987, 122 p. [1^{ère} édition : Saint-Clément-de-Rivière, Éd. Fata Morgana, 1972].

Articles :

- BARTHES Roland, « Histoire et sociologie du vêtement », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 12^e année, n°3, Paris, Armand Colin, 1957, pp. 430-441. Source : Persée : [URL : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1957_num_12_3_2656 consulté en mai 2020].
- FÉRAL Josette, « De la performance à la performativité », *Communication*, n°92, Paris, Le Seuil, 2013, pp. 205-218. Source : Cairn [URL : <https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-205.htm> consulté en février 2020].
- HELLER Meredith, « RuPaul realness: the neoliberal resignification of ballroom discourse », *Social Semiotics*, Nov. 2018, Abingdon-on-Thames, Royaume-Unis, Routledge, pp. 1-15. Source : ResearchGate [URL : https://www.researchgate.net/publication/329061729_RuPaul_realness_the_neoliberal_resignification_of_ballroom_discourse consulté en novembre 2019].
- KALUSZYNSKI Martine, « Alphonse Bertillon et l'anthropométrie judiciaire. L'identification au cœur de l'ordre républicain », *Criminocorpus* [En ligne], Identification, contrôle et surveillance des personnes, Articles, mis en ligne le 12 mai 2014 [URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/2716> consulté en avril 2020].
- LISSARGE François, Françoise Frontisi-Ducroux, « Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51^e année, N. 5, 1996, pp. 1065-1066.
- MARANDA Pierre, « Masque et identité », *Anthropologie et Sociétés*, Volume 17, Numéro 3, 1993, Québec, Département d'anthropologie de l'Université Laval, pp. 13-28. Source : Érudit. [URL : <https://id.erudit.org/iderudit/015272ar> consulté en avril 2019].
- WITKOSKY Matthew S., « Face Time. », in ABBASPOUR Mitra, DAFNER Lee Ann, HAMBOURG Maria Morris, *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, 2014, 10 p. Source : MoMA. [URL : <https://assets.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Witkovsky.pdf> consulté en mai 2020].

Études :

- CRAMER Shirley, INKSTER Becky, *et al.*, #StatusOfMind, *Social media and young people's mental health and wellbeing*, Londres, Royal Society for Public Health, 2017, 32 p. Source : RSPH. [URL : <https://www.rsph.org.uk/our-work/campaigns/status-of-mind.html> consulté en juin 2020].
- EPLEY Nicholas, WHITCHURCH Erin, « Mirror, Mirror on the Wall: Enhancement in Self-Recognition », *Personality and Social Psychology Bulletin*, Vol. 34 No. 9, Septembre 2008, Washington, Society for Personality and Social Psychology, pp. 1159-1170. Source : ResearchGate [URL : <https://www.researchgate.net/publication/5305893> consulté en mai 2020].

Film documentaire :

- LIVINGSTON Jennie (réal.), *Paris Is Burning*, 1991. Film chromogène 16 mm, 71 min. Source : Netflix [URL : <https://www.netflix.com/title/60036691> consulté en janvier 2019].

Ressources en ligne :

- AUBENAS Sylvie, BIROLEAU Anne, *et al.*, *Portraits/Visages sur Internet* [site d'exposition], Paris, Bibliothèque nationale de France, circa 2003-2004. [URL : <http://expositions.bnf.fr/portraits/reperes/index2.htm>, consulté en mars 2020].

Mémoires :

- ALHÉRITIÈRE Juliette, *Questionner le regard par la perte de l'image et l'image par l'effacement du regard*, mémoire de Master 2 (sous la direction de BRAS Claire), Saint-Denis, ENS Louis-Lumière, 2019, 146 p.
- PAWLAK Martyna, *Séries de portraits photographiques, présence et singularité de l'individu parmi les autres*, mémoire de fin d'études et recherche appliquée (sous la direction de CAUDROY Christophe), Saint-Denis, ENS Louis-Lumière, 2012, 90 p. + annexes.
- SOLINAS Stéphanie, *L'image signalétique comme forme plastique : d'Alphonse Bertillon à Nancy Burson*, mémoire de recherche (sous la direction de BRAS Claire et de MAINDON Franck), Noisy-Le-Grand, ENS Louis-Lumière, 2001, 109 p. + annexes.

SÉMIOLOGIE, IMAGE ET SIMULACRE

Ouvrages :

- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Points, Points Essais, 2014, 288 p. [1^{ère} édition : Paris, Le Seuil, 1957].
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, 256 p.
- PLATON, *La République*, traduction de Georges Leroux, Paris, Flammarion, Garnier Flammarion, 2002, 801 p.

Articles :

- CHATEAU Dominique, « Between Fascination and Denial: The Power of the Screen », in CHATEAU Dominique, MOURE José, *Screen*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016, pp. 186–200. Source : JSTOR. [URL : <https://www.jstor.org/stable/j.ctv8pzd7x.19> consulté en mars 2020].
- JOLY Martine, *L'image et les signes, approche sémiologique de l'image fixe*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2011, 232 p.
- LUM Ken, « From Analog to Digital: A Consideration of Photographic Truth », 2012, *Everything is Relevant, Writings on Art and Life, 1991-2018*, 2020, Montréal, Concordia University Press, pp. 213-223. Source : JSTOR. [URL : <https://www.jstor.org/stable/j.ctvwvr2jd.37> consulté en mars 2020].
- RICHIR Marc, « Le Cinéma – Artefact et simulacre », *Protée*, Volume 25, numéro 1, Printemps 1997, Chicoutimi, Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi, pp. 79-89. Source : Site internet de Marc Richir. [URL : https://marc-richir.eu/wp-content/uploads/sites/3/2017/03/97_129-Cinéma-Artefact-et-simulacre.pdf consulté en septembre 2019].
- Saïd Suzanne, « Deux noms de l'image en grec ancien : idole et icône. », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 131^e année, N. 2, 1987, Paris, De Boccard, pp. 309-330. Source : Persée. [URL : <https://doi.org/10.3406/crai.1987.14494> consulté en août 2019].
- WUNENBURGER Jean-Jacques, « L'idole au regard de la philosophie des images », *Protée*, Volume 29, numéro 3, Hiver 2001, Chicoutimi, Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi, pp. 7-16. Source : Érudit. [URL : <https://id.erudit.org/iderudit/030633ar> consulté en septembre 2019].

Conférences :

- EASTERLING Keller, « Medium Design », *Vers une écologie des images* [Journée d'études en ligne], Jeu de Paume, Paris, 19 juin 2020, 23 min 57. Source : Jeu de Paume, le magazine. [URL : <https://lemagazine.jeudepaume.org/2020/06/colloque-ecologie-images/> consulté en juin 2020].
- GARCIA Tristan, « Imagination artefactuelle, imaginaire artificiel », in GARCIA Tristan, PARIKKA Jussi, *Surface fabrication, image fabrication* [Conférence filmée], Séminaire de recherche sur l'imagination artificielle, ENS, Paris, 16 avril 2018, 00:00 - 52:00. Source : ENS Postdigital. [URL : <https://www.youtube.com/watch?v=1jBsxbdFsvg> consulté en mai 2020].

LITTÉRATURE ET THÉÂTRE

Ouvrages :

- BADIOU Alain, *Ahmed revient*, Arles, Actes Sud, collection Papiers , 2018, 48 p.
- MOUAWAD Wajdi, *Seuls : chemin, texte et peintures*, Arles, Actes Sud, 2008, 189 p.
- SARTRE Jean-Paul, « Huis clos », *Huis clos suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard, collection Folio, 2015, 256 p.
- SARDUY Severo, *La Doublure*, 1981, Paris, Flammarion, collection Barroco, 159 p.
- WILDE Oscar, « The critic as artist », 1891, *Intentions*, 1905, New York, Brentano's, pp. 93-217. Source : The Internet Archive / Cronell University Library [URL : <https://archive.org/details/cu31924079601617> consulté en mars 2020].

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- fig. 1** — DICORCIA Philip-Lorca, *Head #24*, 2001. Épreuve chromogénique sur Fujicolor Crystal Archive, 121,9 x 152,4 cm. Crédit : © Sprüth Magers. Source : Artnet [URL : <http://www.artnet.fr/artistes/philip-lorca-dicorcia/head-24-a-DLoUytZBodJ9E55pSIqqJg2> consulté en janvier 2020]. **p.13**
- fig. 2** — BAZIN Philippe, « Sans titre », série *Nés*, 1998-1999. Epreuve gélatino-argentique, tirage réalisé par l'artiste en 1999, contrecollée sur aluminium, 44,5 x 44,3 cm, Paris, Centre national des arts plastiques. Crédit : © Philippe Bazin. Source : CNAP [URL : <https://www.cnap.fr/collection-en-ligne> consulté en mars 2020]. **p.14**
- fig. 3** — AVEDON Richard, *William Casby, born in slavery, Algiers, Louisiana, march 24, 1963*, 1963. Épreuve gélatino-argentique, 111,5 x 98,4 cm. Crédit © The Richard Avedon Foundation. Source : Art Basel [URL : <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/37735/Richard-Avedon-William-Casby-born-in-slavery-Algiers-Louisiana-March-24> consulté en mars 2020]. **p.15**
- fig. 4** — LE BRUN Charles, *Rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux : tête de singe et tête de loup*, 2^{de} moitié du XVI^e siècle. Taille douce (tirages postérieurs), Paris, Beaux-Arts de Paris. Photographie : Jules Nguyen. Source : Centre Pompidou-Metz. **p.16**
- fig. 5** — LAVATER Johann Kaspar, *L'Art de connaître les hommes par la physiognomonie*, Tome 1, Paris, Lévraut, Schoel et C^{ie}, 1806. Metz, Bibliothèques Médiathèques de Metz. Photographie : Jules Nguyen. Source : Centre Pompidou-Metz..... **p.16**
- fig. 6** — PENN Irving, *The Palm of Miles Davis (New York)*, 1986, 1986. Tirage gélatino-argentique, 37,7 x 37,7 cm. Source : Christie's [URL : <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/irving-penn-19172009-the-hand-of-miles-6097980-details.aspx> consulté en mars 2020]. **p.17**
- fig. 7** — COPLANS John, « Torso », 1984, dans la série *Self-Portraits*, 1984-1987. Épreuve gélatino-argentique sur papier baryté, 75 x 83 cm, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole. Crédit : © Yves Bresson/Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole © Courtesy Galerie Anne de Villepoix, Paris. Source : IAC Villeurbanne [URL : http://i-ac.eu/fr/collection/176_torso-JOHN-COPLANS-1984 consulté en janvier 2020]. **p.18**
- fig. 8** — DIJKSTRA Rineke, *Kolobrzeg, Poland, July 26 1992*, 1992. Épreuve chromogénique, 137 x 107 cm, Londres, Tate. Crédit : © Rineke Dijkstra. Source : Tate [URL : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dijkstra-kolobrzeg-poland-july-26-1992-p78330> consulté en janvier 2020]. **p.18**
- fig. 9** — NEWTON Helmut, *Sie kommen (dressed) & Sie kommen (naked)* [diptyque], 1981. Épreuves gélatino-argentiques, chacune 106,7 x 106,7 cm. Source : Artnet [URL : http://www.artnet.fr/artistes/helmut-newton/sie-kommen-dressed-and-sie-kommen-naked-7hW_j4zcDAsJklVooIQZVg2 consulté en janvier 2020]..... **p.20**
- fig. 10, 11 & 12** — VERSLUIS Ari, UYTENBROEK Ellie, série *Exactitudes*, 1994-2018. [extraits] Source : Exactitudes® [URL : <https://exactitudes.com/collectie/> consulté en décembre 2019]. **p.21**

- fig. 13, 14, 15 & 16** — LIVINGSTON, Jennie, *Paris Is Burning*, 1991. Film chromogène 16 mm, 71 min. [captures d'écran avec sous-titrage] Source : Netflix [URL : <https://www.netflix.com/title/60036691> consulté en janvier 2019].**p.23**
- fig. 17** — LE PRAT, Thérèse, *Marcel Marceau dans une de ses pantomimes*, 1954. Épreuve au chloro-bromure d'argent sur papier baryté, 40x30 cm, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Crédit : © Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Thérèse Le Prat. Source : L'Agence Photo RMN-Grand Palais [URL : <https://www.photo.rmn.fr/archive/08-548551-2C6NUoTIEU69.html> consulté en janvier 2019].**p.24**
- fig. 18** — LE PRAT, Thérèse, *Masque du fils amoureux dans Aulularia de Plaute créé par Grillon, porté, animé par Wolfram Mehrin*, 1959. Épreuve au chloro-bromure d'argent sur papier baryté, 24x18 cm, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Crédit : © Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Thérèse Le Prat. Source : L'Agence Photo RMN-Grand Palais [URL : <https://www.photo.rmn.fr/archive/08-548846-2C6NUoTIVYIK.html> consulté en janvier 2019].**p.24**
- fig. 19** — SHERMAN, Cindy, *Untitled Film Still #10*, 1978. Épreuve gélatino-argentique, 18,6 x 24 cm, New York, The Museum of Modern Art. Crédit : © Cindy Sherman. Source : MoMA [URL : <https://www.moma.org/collection/works/56555> consulté en janvier 2019].**p.25**
- fig. 20** — SHERMAN, Cindy, *Untitled Film Still #21*, 1978. Épreuve gélatino-argentique, 19,1 x 24,1 cm, New York, The Museum of Modern Art. Crédit : © Cindy Sherman. Source : MoMA [URL : <https://www.moma.org/collection/works/56618> consulté en janvier 2019].**p.25**
- fig. 21** — BERTILLON Alfonse, *Fiche anthropométrique de Bertillon* [recto], 1912. 14,6 x 15 cm. Collection Philippe Zoummerhoff. Source : KALUSZYNSKI Martine, « Alphonse Bertillon et l'anthropométrie judiciaire. L'identification au cœur de l'ordre républicain », *Criminocorpus* [En ligne], Identification, contrôle et surveillance des personnes, Articles, mis en ligne le 12 mai 2014 [URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/2716> consulté en avril 2020].**p.28**
- fig. 22** — DISDERI Eugène, *Princesse Pauline de Metternich*, 1861. Tirage sur papier albuminé d'après négatif sur verre au collodion, 20 x 23 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie. Source : *Portraits/Visages sur Internet* [site d'exposition], circa 2003-2004 [URL : <http://expositions.bnf.fr/portraits/grand/022.htm> consulté en mars 2020].**p.28**
- fig. 22** — RUFF Thomas, « Portrait (Eduard Zapp) », 1990, série *Portraits*, 1986-2008. Photographie couleur laminée sous Plexiglas, 210 x 165,2 cm. Bordeaux, FRAC Nouvelle-Aquitaine. Crédit : © ADAGP, Paris. Crédit photographique : Frédéric Delpech. Source : La collection du FRAC Aquitaine [URL : <https://www.navigart.fr/fracaq/#/artwork/32000000000532> consulté en avril 2020].**p.29**
- fig. 24** — DISDERI Eugène, *Baron Adolphe de Rothschild*, 1858. Tirage sur papier albuminé d'après négatif sur verre au collodion, 20 x 23 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie. Source : *Portraits/Visages sur Internet* [site d'exposition], circa 2003-2004 [URL : <http://expositions.bnf.fr/portraits/grand/017.htm> consulté en mars 2020].**p.30**

- fig. 25** — NADAR, *Charles Baudelaire au fauteuil Louis XIII, circa 1855*. Épreuve sur papier salé d'après un négatif sur verre au collodion, 28 × 16,5 cm, Paris, Musée d'Orsay, Fonds Felix Nadar. Crédit : © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. Source : L'Agence photo RMN-Grand Palais [URL : <https://www.photo.rmn.fr/archive/91-001042-02-2C6NUoHC3I13.html> consulté en avril 2020]..... **p.31**
- fig. 26** — AVEDON Richard, *Marilyn Monroe, actrice, New York, 1957*. Épreuve gélatino-argentique (1989), 20,2 x 19,8 cm, New York, The Museum of Modern Art. Crédit : Carl Jacobs Fund. © The Richard Avedon Foundation. Source : MoMA [URL : <https://www.moma.org/collection/works/128614> consulté en décembre 2019]..... **p.32**
- fig. 27** — AVEDON Richard, *Truman Capote, New York City, October 10, 1955, 1955*. Épreuve gélatino-argentique (1999), 50,8 cm x 40,64 cm, San Francisco, Museum of Modern Art. Crédit : Collection SFMOMA. © The Richard Avedon Foundation. Source : SFMOMA [URL : <https://www.sfmoma.org/artwork/2000.310/> consulté en avril 2020]..... **p.34**
- fig. 28** — PENN Irving, *Truman Capote, New York, 1948*. Épreuve gélatino-argentique, 25,5 x 20,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. Crédit : © The Irving Penn Foundation. Source : The Metropolitan Museum of Art [URL : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/714803> consulté en décembre 2019]..... **p.34**
- fig. 29** — Auteur non identifié (Studio Harcourt), *Marlène Dietrich, 1939*. Positif monochrome sur support papier, 9 x 12 cm, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Crédit : © Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Studio Harcourt. Source : L'Agence Photo RMN-Grand Palais [URL : <https://www.photo.rmn.fr/archive/08-539603-2C6NUoT5EK6Q.html> consulté en mai 2020]..... **p.39**
- fig. 30** — Auteur non identifié (Studio Harcourt), *Edith Piaf, 1946*. Positif numérique d'après négatif monochrome souple, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Crédit : © Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Studio Harcourt. Source : L'Agence Photo RMN-Grand Palais [URL : <https://www.photo.rmn.fr/archive/08-537782-2C6NUoTTQJUH.html> consulté en mai 2020]..... **p.39**
- fig. 31** — HALSMAN Philippe, *Dalí's Eye, 1954*. In DALÍ Salvador, HALSMAN Philippe, *Dalí's Mustache*, Paris, Flammarion, 1994, p.55. Source : Galerie CLAIRbyKahn [URL : <https://clairbykahn.com/portfolio/halsman/> consulté en janvier 2019]..... **p.41**
- fig. 32** — HALSMAN Philippe, [Titre inconnu (Andy Warhol)], 1968. Crédit : © Halsman Archive. Source : *Philippe Halsman, 2015* [site internet] [URL : <http://philippehalsman.com/?image=artist> consulté en mai 2020]..... **p.42**
- fig. 33** — GUIBERT Hervé, « Monsieur Vervliet, portrait », *L'Autre Journal, Articles intrépides 1985-1986*, Paris, Gallimard, L'Arbalète, 2015, p.42. Reprographie : Jules Nguyen..... **p.45**

fig. 34 — CORDESSE Alexis, « Alexis Ntare », *L'Aveu*, 2004. Diptyque : photographie couleur et texte dactylographié noir sur fond blanc, épreuve jet d'encre pigmentaire sur papier coton, 2014, 40 x 30 cm (chaque cadre), Clermont-Ferrand, Frac Auvergne. Crédit : © Alexis Cordesse. Source : CNAP [URL : <https://www.cnap.fr/collection-en-ligne#/artwork/140000001076824> consulté en août 2020].**p.46**

fig. 35 — GREENE Milton H., *Marilyn Monroe — Peasant Sitting*, 1954. Crédit : Photograph by Milton H. Greene © Joshua Greene. Source : The Archives [URL : <https://shop.archiveimages.com/products/1920-marilyn-monroe-peasant-sitting-p-32> consulté en juin 2020].**p.48**

fig. 36 — WINOGRAND Garry, Marilyn Monroe, « *Seven Year Itch* » set, New York City, 1955. Epreuve gélatino-argentique, 1983, 46,8 x 31,4 cm, New York, The Museum of Modern Art. Crédit : © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery. Source : MoMA [URL : https://www.moma.org/collection/works/113230?sov_referrer=artist&artist_id=6399&page=1 consulté en juin 2020].**p.48**

fig. 37 — STERN Bert, *Marilyn Monroe : From the Last Sitting (Crucifix II)*, 1962. Épreuve chromogénique, 111,8 x 111,8 cm, New York, Staley-Wise Gallery. Source : Artnet [URL : <http://www.artnet.fr/artistes/bert-stern/marilyn-monroe-from-the-last-sitting-crucifix-ii-a-b34VFWwjZKGxbVO2jKwisg2> consulté en juin 2020].**p.48**

fig. 38 — OPAŁKA Roman, *OPALKA 1965/1 - ∞, 1972-2008*. Polyptyque de 50 impressions bichromes sur papier Novatech 200 gramme, chacune 30,5 x 23,8 cm [pliée], Boston, Massachusetts, Krakow Witkin Gallery. Source : Krakow Witkin Gallery [URL : <https://www.krakowwitkingallery.com/one-wall-one-work/> consulté en avril 2019].**p.50**

fig. 39 — Anonyme (Broadway Photo Shop (New York)), *Portrait multiple de Marcel Duchamp*, 1917. Epreuve gélatino-argentique, 8,7 x 14 cm, Paris, Centre Pompidou. Crédit photographique : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/Dist. RMN-GP. Source : Centre Pompidou. La collection du Musée national d'art moderne [URL : <http://collection.centrepompidou.fr/#/artwork/15000000043670> consulté en avril 2020]. **p.51**

fig. 40 — SANDER August, *Zirkusartistin* [Artiste de cirque], 1926-1932. Épreuve gélatino-argentique, 1979, 30 x 24 cm, Paris, Centre Pompidou. Crédit : © Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur - August Sander Archiv, Köln / Adagp, Paris. Crédit photographique : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Guy Carrard/Dist. RMN-GP. Source : Centre Pompidou. La collection du Musée national d'art moderne [URL : <http://collection.centrepompidou.fr/#/artwork/15000000007445> consulté en novembre 2019].**p.54**

fig. 41 — SANDER August, *Mauermeister* [Maître-maçon], 1926-1932. Épreuve gélatino-argentique, 1976, 30,5 x 22,2 cm, Paris, Centre Pompidou. Crédit : © Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur - August Sander Archiv, Köln / Adagp, Paris. Crédit photographique : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/Dist. RMN-GP. Source : Centre Pompidou. La collection du Musée national d'art moderne [URL : <https://collection.centrepompidou.fr/#/artwork/15000000009913> consulté en novembre 2019].**p.54**

- fig. 42** — SANDER August, *Der Notar* [Le Notaire], 1924. Épreuve gélatino-argentique, 1976, 30 x 24 cm, Paris, Centre Pompidou. Crédit : © Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur - August Sander Archiv, Köln / Adagp, Paris. Crédit photographique : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Guy Carrard/Dist. RMN-GP. Source : Centre Pompidou. La collection du Musée national d'art moderne [URL : <http://collection.centrepompidou.fr/#/artwork/150000000007445> consulté en novembre 2019].p.54
- fig. 43** — FRÉGER Charles, « Chaudronnier », série *Bleus de Travail*, 2003. Photographie couleur, 59 x 45 cm, FRAC Normandie Rouen. Crédit : © SAIF. Source : La collection du FRAC Normandie Rouen [URL : <https://www.navigart.fr/fracnr/#/artwork/380000000001132> consulté en novembre 2019].p.55
- fig. 44** — FRÉGER Charles, [Titre inconnu], série *Pattes blanches*, 1999-2000. Photographie couleur, 26,3 x 19,9 cm, FRAC Franche-comté. Crédit : © SAIF. Crédit photographique : Pierre Guenat. Source : La collection du FRAC Franche-comté [URL : <https://www.navigart.fr/fracfc/#/artwork/370000000000531> consulté en mai 2020].p.55
- fig. 45** — FRÉGER Charles, « Exilados », série *La Suite basque*, 2015-2016. Photographie numérique. Crédit : © Charles Fréger. Source : Site internet de Charles Fréger [URL : <https://www.charlesfreger.com/portfolio/la-suite-basque/> consulté en novembre 2019].p.58
- fig. 46** — FRÉGER Charles, « Pastorale, la porte du milieu », série *La Suite basque*, 2015-2016. Photographie numérique. Crédit : © Charles Fréger. Source : Site internet de Charles Fréger [URL : <https://www.charlesfreger.com/portfolio/la-suite-basque/> consulté en novembre 2019]. ...p.58
- fig. 47** — FRÉGER Charles, « Irudi », série *La Suite basque*, 2015-2016. Papier découpé d'après photographie numérique. Crédit : © Charles Fréger. Source : Site internet de Charles Fréger [URL : <https://www.charlesfreger.com/portfolio/la-suite-basque/> consulté en novembre 2019]. ...p.58
- fig. 48** — DAUMIER Honoré, « Position réputée la plus commode pour avoir un joli portrait au Dagueréotype », Planche n° 49 de la série *Les Bons Bourgeois*, 1847. Lithographie, épreuve sur blanc, 24,7 x 21,7 cm, Paris, BnF, Estampes et Photographie. Source : Bibliothèque nationale de France [URL : <http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/175.htm> consulté en juin 2020].p.64
- fig. 49** — ARAKI Nobuyoshi, *Tokyo Comedy*, 1997. Épreuve gélatino-argentique, 58,1 x 46,7 cm, Madrid, Mirat. Source : Artsy [URL : <https://www.artsy.net/artwork/nobuyoshi-araki-tokyo-comedy-2007> consulté en novembre 2019].p.64
- fig. 50** — BELIN Valérie, « Sans titre 01 10 04 04 », série *Models I*, 2001. Tirage argentique sur papier à support baryté, contrecollé sur aluminium, 160 x 125 cm, Paris, Frac Île-de-France. Crédit : © Adagp, Paris. Source : Frac Île-de-France [URL : <https://www.navigart.fr/fracidf/artwork/390000000000718> consulté en avril 2020].p.65
- fig. 51** — BELIN Valérie, « Sans-titre », série *Mannequins* (n°4), 2003. Épreuve gélatino-argentique, 158,5 x 128,4 cm, Paris, Centre Pompidou. Crédit : © Adagp, Paris. Crédit photographique : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/Dist. RMN-GP. Source : Centre Pompidou. La collection du Musée national d'art moderne [URL : <https://collection.centrepompidou.fr/#/artwork/150000000044375> consulté en avril 2020].p.66

- fig. 52** — MORIYAMA Daido, *Memory*, 2012. Épreuve gélatino-argentique, 1,50 x 1,00 m, Londres, Tate. Source : Tate [URL : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/moriyama-memory-p13320> consulté en août 2020]. **p.67**
- fig. 53** — MANN Sally, *Untitled (Self-Portrait)*, 2006-2012. Ambrotype, New York, Edwinn Houk Gallery. Source Edwinn Hook [URL : <https://www.houkgallery.com/exhibitions/sally-mann-upon-reflection/selected-works> consulté en mai 2020]. **p.68**
- fig. 54** — COBURN A. L., *Ezra Pound*, 1916. Épreuve gélatino-argentique, circa 1950, 20,5 x 15,4 cm, New York George Eastman House, International Museum of Photography and Film. Source : The George Eastman Museum's collections [URL : <https://collections.eastman.org/objects/101756/ezra-pound-cubist-manner> consulté en mai 2020]. **p.69**
- fig. 55** — MAN RAY, *Autoportrait*, 1930. Négatif au gélatino bromure d'argent sur support souple [inversé numériquement], 9 x 6 cm, Paris, Centre Pompidou. Crédit : © Man Ray Trust / Adagp, Paris. Source : Centre Pompidou. La collection du Musée national d'art moderne [URL : <http://collection.centrepompidou.fr/#/artwork/150000000040974> consulté en mai 2020]. **p.69**
- fig. 56** — BELIN Valérie, « Ananké », série *Super Models*, 2015. Tirage pigmentaire, 173 x 130 cm. Crédit : © Valérie Belin. Source : Site internet de Valérie Belin [URL : <https://valeriebelin.com/works/super-models?lang=fr> consulté en juin 2020]. **p.70**
- fig. 57 & 58** — ABADIE Nadège, « Sans titre », *Silences d'exils*, 2016-2018. Photographie numérique, impression jet d'encre, 100 cm x 80 cm. Crédit : © Nadège Abadie. Source : Site internet de Nadège Abadie [URL : <https://nadegeabadie.fr/silences-d-exils/> consulté en janvier 2020]. **p.71**
- fig. 59** — NGUYEN Jules, « La Silhouette de Romane », série *INNER NOISE*, 2019. Photographie numérique, impression jet d'encre pigmentaire, 108 x 108 cm. **p.72**
- fig. 60** — NGUYEN Jules, « Le Visage de Romane », série *INNER NOISE*, 2019. Photographie numérique, impression jet d'encre pigmentaire, 108 x 108 cm. **p.72**
- fig. 61 & 62** — NETO José Luís, « Sans-titre », de la série 22475, 2003. Épreuve gélatino-argentique, 41 x 31 cm. Source : Site internet de José Luís Neto. [URL : <http://www.joseluisneto.pt/en/01-04-00.html> consulté en novembre 2019]. **p.74**
- fig. 63** — BOURGOIS BEAULIEU Léonard, « Sans titre 10 », *Se nommer soi-même*, 2019. Technique mixte d'après négatif de Polaroid, développé par l'artiste. Crédit : © Léonard Bourgois Beaulieu. Source : Site internet de Léonard Bourgois Beaulieu. [URL : <http://www.leonardbb.com/senommersoimeme.html> consulté en juin 2020]. **p.76**
- fig. 64** — BOURGOIS BEAULIEU Léonard, « Sans titre 15 », *Se nommer soi-même*, 2019. Technique mixte d'après négatif de Polaroid, développé par l'artiste. Crédit : © Léonard Bourgois Beaulieu. Source : Site internet de Léonard Bourgois Beaulieu. [URL : <http://www.leonardbb.com/senommersoimeme.html> consulté en juin 2020]. **p.76**

- fig. 65** — Capture d'écran du site internet de Aaron Jablonski (compte Instagram @ existsimulation) présentant ses créations de filtres en réalité augmentée. Source : Site internet de Aaron Jablonski [URL : <https://existsimulation.com/#!/projects/facefilters> consulté en juillet 2020]..... **p.77**
- fig. 66** — DANILOFF Dimitri, « Graham », série *The cloud portrait*, 2019. Tirage pigmentaire couleur sur papier, 1 x 1 m. Crédit : © Dimitri Daniloff. Source : Compte Instagram de Dimitri Daniloff. [URL : <https://www.instagram.com/p/B37Ybt7oeIt/> consulté en juin 2020]. **p.78**
- fig. 67** — DANILOFF Dimitri, « Sako », série *The cloud portrait*, 2019. Tirage pigmentaire couleur sur papier, 1 x 1 m. Crédit : © Dimitri Daniloff. Source : Compte Instagram de Dimitri Daniloff. [URL : <https://www.instagram.com/p/B3uNCCJodZ7/> consulté en juin 2020]. **p.78**
- fig. 68, 69 & 70** — NGUYEN Jules, « Sans-titre », série *INNER NOISE*, 2020. Photographie numérique. **p.84**
- fig. 71** — NGUYEN Jules, « Sans-titre », série *INNER NOISE*, 2020, [détail]. Photographie numérique. **p.85**

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----------|
| REMERCIEMENTS | 3 |
| RÉSUMÉ | 4 |
| ABSTRACT | 5 |
| SOMMAIRE | 7 |
| INTRODUCTION | 9 |
| I - LA CRÉATION D'UN PERSONNAGE : UN ASPECT SPECTACULAIRE DE LA PRÉSENTATION DU CORPS | 11 |
| I - 1. IDENTITÉ : LE FLOU ENTRE LA PERSONNE ET LE PERSONNAGE | 11 |
| I - 1. a. Identité, personnalité..... | 11 |
| I - 1. b. Une constante représentation du soi..... | 12 |
| I - 1. c. Des tentatives d'isoler l'identité | 14 |
| I - 2. SIGNALÉTIQUE DU CORPS | 15 |
| I - 2. a. Le visage, lieu privilégié de l'identité | 15 |
| I - 2. b. Le corps et la posture | 17 |
| I - 2. c. Vêtements et maquillages, outils de représentation sociale..... | 19 |
| I - 3. TYPOLOGIE DE PERSONNAGES EN SOCIÉTÉ | 21 |
| I - 3. a. Homogénéité d'apparence des groupes..... | 21 |
| I - 3. b. Identités performatives et questions genrées..... | 22 |
| I - 3. c. Incarnation d'un personnage et jeu d'acteur | 24 |
| II - LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE : L'ARTIFICIALITÉ INHÉRENTE AU DISPOSITIF | 27 |
| II - 1. REPRÉSENTER L'IDENTITÉ, UN COMBLE PHOTOGRAPHIQUE | 27 |
| II - 1. a. Le portrait d'identité, codification d'une démarche photographique | 27 |
| II - 1. b. Portraits d'auteurs : volontés de parler du sensible | 30 |
| II - 1. c. Le portrait photographique vu comme le portrait du couple du photographe et de son modèle | 34 |

| | |
|---|------------|
| II - 2. TRAITER L'IMAGE POUR COMBLER SES LACUNES | 36 |
| II - 2. a. Quête de perfection et idéalisation | 37 |
| II - 2. b. Quête de réduction et d'un rendu signifiant | 40 |
| II - 3. DES VOLONTÉS DE RESTITUER LA COMPLEXITÉ ET LE CONTEXTE | 43 |
| II - 3. a. Le texte à l'appui | 44 |
| II - 3. b. Cerner l'identité par la variation et la répétition | 47 |
| II - 3. c. Le corps dans son environnement | 52 |
| III - ARTIFICIALITÉ MANIFESTE : QUAND LA PHOTOGRAPHIE EXPLORE SES LACUNES | 57 |
| III - 1. UN RIEN DONNÉ À VOIR : BASCULEMENT VERS UN ARTIFICE RÉVÉLÉ ... | 57 |
| III - 1. a. Intensifier le sens par le manque | 57 |
| III - 1. b. Un nouveau rapport à l'objet de l'image et à son observateur | 59 |
| III - 2. DES DEGRÉS D'ARTIFICIALITÉ | 61 |
| III - 2. a. Quand l'artificialité devient manifeste | 61 |
| III - 2. b. Artificialité de la mise en scène photographique..... | 62 |
| III - 2. c. Une représentation transformée par l'artificialité du procédé photographique | 66 |
| III - 3. IDENTITÉ ET ARTIFICIALITÉ | 71 |
| III - 3. a. Une distance dans le face-à-face photographique | 71 |
| III - 3. b. Une démarche permettant tout de même le questionnement de l'identité ?..... | 73 |
| III - 3. c. Des cas contemporains : 3D et réalité augmentée via les caméras des téléphones intelligents | 77 |
| CONCLUSION | 81 |
| PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE | 83 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 87 |
| TABLE DES ILLUSTRATIONS | 95 |
| TABLE DES MATIÈRES | 102 |
| ANNEXES | 104 |

ANNEXES

| | |
|--|------------|
| 1. ENTRETIEN AVEC VALÉRIE BELIN | 105 |
| 2. ENTRETIEN AVEC CHARLES FRÉGER..... | 107 |

1. ENTRETIEN AVEC VALÉRIE BELIN

*Entretien réalisé par courriel par
Jules Nguyen, le 8 Juillet 2020.*

Dans de nombreux entretiens, vous parlez de l'image comme d'une toile de tableau, et, de la même manière, vous vous placez plus souvent du côté de l'icône que du document. Pensez-vous que la dimension documentaire est totalement évacuée de vos créations, et, sinon, qu'en persiste-t-il selon vous ?

Je pense qu'il n'y a effectivement pas de dimension documentaire dans mon travail car cela ne fait pas partie de mes projets et n'est pas mon propos. Peut-être même mon intention est-elle de supprimer toute référence à une réalité qui pourrait s'exprimer « au travers de la photographie ». Ma préoccupation est donc certainement plus celle de « l'image qu'on obtient » que celle d'une « réalité antérieure ».

Dans vos images, les mannequins en plastique ont un aspect vivant et les modèles vivants ont un aspect artificiel. Pourrait-on dire en quelque sorte que votre photographie abolit l'idée qu'une image pourrait être naturelle ?

Je pense en effet que, par définition, une image ne peut être « naturelle », même s'il s'agit d'une photographie. Une image, même si elle fait appel à un procédé photographique, est avant tout une construction et une représentation visuelle et mentale.

Concernant l'usage de superpositions de motifs et d'images sur vos photographies, vous parlez de « miner le cliché de l'intérieur ». Pensez-vous que cela s'applique plus au cliché photographique ou bien au cliché social/sociétal ?

Je pense que cela s'applique indifféremment aux deux. L'un ne va pas sans l'autre. On pourrait même dire qu'ils se confondent. Le cliché social donne lieu au cliché photographique et le cliché photographique contribue au cliché social.

Vos images semblent manifestement combattre un effet de réel, bien que certaines de vos séries plus anciennes sont peut-être moins directement identifiables dans leur artificialité. Que pensez-vous des conséquences que cette « tentative d'appropriation du réel » pourrait avoir sur la relation des observateurs à vos images et ce qu'elles représentent ?

Mes premières photographies, réalisées dans le contexte de différents courants de pensée « minimalistes » ou « conceptuels », étaient des photographies de « la lumière » dans ses différentes « manifestations ». Il s'agissait de photographies de différentes sources lumineuses (le soleil, des lampes, des tubes fluorescents, etc.). J'utilisais le « medium photographique » plus pour révéler un « phénomène » qu'une « réalité ». Par la suite, j'ai cherché à photographier les choses « telles qu'elles étaient », ce qui fait obstacle effectivement à toute tentative d'appropriation, dans la mesure cette appropriation ne peut se faire sans recours à une narration ou à une fiction. L'observateur est ainsi libre de s'approprier les objets photographiés, ou les photographies, comme il l'entend.

Vos trois séries de 2001 (*Models I, Black Women I, Transsexuals*) présentent des visages dans un face-à-face alors que, par la suite, le regard des modèles semble généralement éviter de croiser celui de l'observateur. Il y a-t-il une considération particulière qui a modifié votre approche et à quelles fins ?

Les séries de portraits auxquelles vous faites référence (*Transsexuals, Black Women I, Models I*) ont été réalisées à la suite d'une période où j'avais essentiellement réalisé des photographies d'objets. J'ai photographié ces personnes comme s'il s'agissait d'objets, dans le cadre d'un protocole très strict, caractérisé par l'immobilité du sujet et l'absence d'expression. Les sujets avaient pour consigne de regarder fixement l'objectif. Il s'agissait d'abolir tout « écran » entre le regard des sujets et le regard du spectateur, avec l'idée d'une transparence totale, comme s'il n'y avait pas d'intermédiaire entre le regardant et le regardé. Avec la série de portraits de mannequins de vitrine réalisée en 2003, s'agissant d'un objet, cette « frontalité » du regard n'avait plus de sens, d'où cette impression paradoxalement plus « naturelle » s'agissant d'un objet « artificiel ». Ce nouveau protocole, le regard « ailleurs », s'est ensuite imposé pour les séries de portraits qui ont suivi (*Michael Jackson, Models II, Black Women II, etc.*). Pour moi, il s'agit des deux états possibles du regard (de face ou de biais), je les considère comme équivalents. Il s'agissait pour moi d'éviter tout effet de style qui aurait pu faire référence à un code photographique ou pictural existant (tels que ceux qui existent notamment dans le domaine du portrait).

2. ENTRETIEN AVEC CHARLES FRÉGER

Entretien téléphonique réalisé par
Jules Nguyen le 24 juillet 2020, 16h.

Vous réunissez votre travail sous l'appellation globale « Portrait photographique et uniforme ». Mais dans le développement de vos séries qui traitent plus particulièrement de costumes et de mascarades (notamment à partir de *Wilder Mann* en 2010, ainsi que pour de rares exceptions antérieures), l'individu a son visage parfois dissimulé sous une coiffe, un masque ou un maquillage. En quoi pensez-vous que le genre du portrait garde sa pertinence dans ces cas précis ?

Les séries qui sont plutôt liées à la mascarade résultent plutôt d'un travail sur la silhouette que sur le portrait. Le lien entre les séries précédentes et celles-là, c'est le rapport à l'identité collective.

La silhouette opère-t-elle donc la continuité dans le rapport à l'identité ?

Les gens qui participent à ces mascarades, en quelques sortes, jouent aussi une part de leur identité. Le genre du portrait, évidemment, n'est pas cela. Mon travail commence par le portrait, à l'origine. Mais le rapport à l'humain et à l'identité est toujours là. L'expression « Portrait photographique et uniforme » apparaît en 1999 lorsque j'étais en 4^e année aux Beaux Arts, et est devenue un titre générique au projet. Il traitait de l'idée d'un mode opératoire et permettait de le signer ou le signifier. Il y a forcément eu des limites lorsque j'ai commencé à ne plus photographier les personnes de face.

Dès la réalisation de la série *Empire*, il y a déjà eu ce changement au niveau du portrait puisque je photographiais certaines personnes de dos, chose que j'ai aussi faite avec *Opéra* et qui a continué de se développer par la suite. Il s'agit d'une évolution assez lente, série par série, où des éléments ont composé la particularité de certains travaux, et qui se sont intégrés graduellement. Déjà avec *Fantasia* les tenues devenaient « très embarrassantes », faisant passer la personne presque au second plan, tout comme avec la série des *Éléphants peints*. Par la suite, avec *Cimarron*, *Wilder Mann* ou *Yokainoshima*, c'est véritablement l'identité du groupe et la silhouette qui sont restées, et par ailleurs ces séries ne portent pas le sous-titre « Portrait photographique et uniforme ».

Les portraits isolent généralement l'individu de son environnement. Vos séries photographiques, quant à elles, l'incorporent la plupart du temps dans l'espace dans lequel il évolue. Pourquoi faire ce choix, et pourquoi isoler le modèle dans certains autres cas ?

Je n'isole pas les modèles de leur lieu, en général. Les fonds correspondent à ceux sur place, même s'ils sont minimaux et qu'on ne les reconnaît pas tout de suite. Dans *Bleu de travail*, ou dans d'autres séries, on sait qu'on est dans leur environnement. On le ressent moins avec *Légionnaires* ou *Water-Polo* ; mais pour le reprendre le cas de *Water-Polo* l'arrière-plan est celui d'un vestiaire, il n'est pas insignifiant et est connecté au groupe représenté, à l'environnement d'une piscine. Ce n'est pas un studio, un fond papier emmené sur le site de prise de vue.

Dans la série *Bretonnes* (2011-2014), vous semblez opter pour un entre-deux où les personnages principaux apparaissent clairement mais sont isolés des scènes d'arrière-plan qui apparaissent moins denses et plus vagues. Comment vous est venu ce compromis et à quel fin utiliser ce procédé ?

Je ne sais pas si on peut dire que les personnages sont « isolés ». L'arrière-plan est filtré, ce qui crée une séparation légère mais le lien avec l'arrière-plan — qui devient peinture — est plus fort, plus tendu. C'est un choix pictural et esthétique, comme si l'arrière-plan était presque historique, comme s'il signifiait aussi une représentation.

À partir de *La Suite basque* (2015-2016), vos choix de représentations semblent radicalement différents. Les personnages sont représentés dans l'ombre avec un environnement d'autant plus visible (sous-série « *Exilados/Ainarak* »), de manière théâtralisée avec un décor presque abstrait composé de jeux d'ombre et de lumière (sous-séries « *Pastorale* » et « *La porte du milieu* »), ou bien en silhouettes découpées (sous-série « *Irudi* »). Vous faites de même pour les séries *L'Épopée de Jeanne d'Arc* (2016-2017) et *La Préhistoire* (2017-2018). Pourquoi ce choix de représentation pour ces sujets particuliers ?

Ces choix ont été faits à la suite des *Bretonnes*, avec l'idée d'une découpe. Il s'agit presque du consensus entre cette série et *Wilder Mann* où il y avait une sensation de silhouette avec certains personnages et l'idée que le contour d'un personnage crée l'identité. Pour *La Suite basque*, c'est une expérience graduelle sur le travail de silhouette, de la découpe au contre-jour, avec plus ou moins

de détail ou de couleur. Dans les *Brettonnes*, il y a des photographies prises de dos qui sont déjà dans cette idée du contour. Dans le travail que je fais actuellement en Alsace, c'est un élément que j'ai encore plus poussé.

Il me semble que pour *La Suite basque*, il y avait aussi un rapport à l'absence de personne pour perpétuer les traditions. Était-ce déjà une problématique pour les *Brettonnes* ?

En Bretagne, il n'y avait pas de problématique pour trouver des modèles, puisqu'il y a une activité intense dans cette région. Dans *La Suite basque*, et aussi dans le travail alsacien, il y a parfois pas ou peu de modèle. Quelque fois, on entre dans une part imaginaire et on crée quelque chose qui n'existe pas ou plus. Je pars d'une intuition et lorsque je ne trouve pas ce que je recherche, il m'arrive parfois de le recréer. Par exemple, pour *Wilder Mann*, il y a eu une tradition alsacienne qui a repris car j'ai proposé qu'elle recommence alors qu'elle n'existait plus (ils ont recommencé pendant deux ans et puis on arrêté). Dans ces projets, je n'agis pas forcément que sur le réel. J'interprète et prends des libertés par rapport au sujet.