

Mémoire de Master 2

LE PORTRAIT RÉINVENTÉ

De la *mimesis* à l’empreinte, quand la contrainte réinvente le genre.

Rédigé par Juliette Paulet

Étudiante à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière, Spécialité Photographie, Promotion 2019

Dirigé par Madame Nadège Abadie,

Photographe et réalisatrice, enseignante à L'École Nationale Supérieure Louis-Lumière

MEMBRES DU JURY

Madame Véronique Figini-Veron, Maître de Conférences, E.N.S Louis-Lumière

Monsieur Pascal Martin, Professeur des Universités, E.N.S Louis-Lumière

Madame Nadège Abadie, Photographe et réalisatrice, enseignante à l'E.N.S Louis-Lumière

Monsieur Mathieu Farcy, Photographe

Mémoire de Master 2

LE PORTRAIT RÉINVENTÉ

De la *mimesis* à l’empreinte, quand la contrainte réinvente le genre.

Rédigé par Juliette Paulet

Étudiante à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière, Spécialité Photographie, Promotion 2019

Dirigé par Madame Nadège Abadie,

Photographe et réalisatrice, enseignante à L'École Nationale Supérieure Louis-Lumière

MEMBRES DU JURY

Madame Véronique Figini-Veron, Maître de Conférences, E.N.S Louis-Lumière

Monsieur Pascal Martin, Professeur des Universités, E.N.S Louis-Lumière

Madame Nadège Abadie, Photographe et réalisatrice, enseignante à l'E.N.S Louis-Lumière

Monsieur Mathieu Farcy, Photographe

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier les membres du jury pour leur lecture attentive, Véronique Figini-Veron, Pascal Martin et Mathieu Farcy. Je tiens à remercier particulièrement Nadège Abadie, pour sa présence rassurante et la pertinence de ses conseils.

Merci beaucoup à Florent Fajole pour la qualité de ses suggestions et le temps qu'il a su m'accorder. Jacques Perconte pour son implication dans l'aboutissement de ma partie pratique de mémoire. Je remercie l'ensemble des enseignants de l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière pour ces trois années ainsi que Pascale Fulghesu et l'ensemble du personnel administratif de l'école.

Je remercie les photographes que j'ai rencontrés et interrogés : Jérémie Jung, Mathieu Farcy, Laurent Lafolie, Michel Séméniako, et Émilie Regnier.

Je remercie également les jeunes de l'atelier que j'ai réalisé à Sarcelles Saint Brice qui m'ont ouvert les yeux sur la pratique du portrait mais aussi Ran, Charlotte, Amandine, Elma, Marina, et Lucile de l'association Génépi sans qui ces ateliers n'auraient pas été possibles.

Toute ma classe, pour leur entourage, leur énergie, leur motivation, leur humour, leur vie, leur amour durant toutes la durée de ma formation. Juliette Alhéritière pour nos longues discussions et réflexions communes. Antoine Parrot, Caroline Le Duff et Antoine Clauzier, mes amis, pour m'avoir relu une ultime fois. Et enfin, Amanda Sellem, amie et colocataire, pour m'avoir soutenue jour après jour, pour nos fous rires si réconfortants.

Je remercie Joseph Banderet pour son soutien, ses conseils et sa présence.

Je remercie tout particulièrement mes parents, Yves-Marie Paulet et Christine Paillard pour avoir toujours soutenu mes désirs et envies d'apprendre. Ainsi que mes deux soeurs, Matiline et Sarah Paulet pour leur affection omniprésente. Et merci à ma grand mère, Mamoune, pour son amour du français et sa relecture minutieuse.

RÉSUMÉ

Ma thématique de recherche part d'un questionnement sur le portrait. La vision de soi dans le miroir, le visage, le regard, appelle, et fait face. Ce visage capté par le portrait nous fascine car il nous renvoie à nous-même. La surabondance d'images, de visages et l'impossibilité de photographier certains visages amènent parfois les photographes à réinventer le portrait. Parfois, dans la contrainte, l'artiste est amené à devoir cacher le visage, à se trouver dans l'impossibilité de montrer. Il arrive également qu'il ait un désir de montrer d'une autre manière, d'évoquer l'autre par d'autres techniques. Ces usages proposent un nouveau regard sur le portrait.

Ces recherches se construisent avec la réalisation d'un atelier de portrait photographique en Centre Éducatif Fermé pour mineur. Dès le départ, la contrainte est annoncée, si les photographies comportent des visages reconnaissables, elles ne peuvent être montrées. À partir de cet atelier et des recherches nous tentons de découvrir cet autre portrait. Ainsi, le portrait ne deviendrait-il pas un nouveau genre, dénué de codes, où plus aucune limite ne perdure. L'artiste parviendrait à représenter l'autre sous toutes ses formes. Le sujet de notre recherche consiste alors à comprendre cet autre portrait en photographie, entre la présence et l'empreinte. Le visage n'est plus central, la représentation n'est pas nécessaire, seule la trace demeure. L'image est permise par la rencontre, mais la finalité n'est plus de marquer cette rencontre par un visage. Le portrait photographique est-il possible sans visage ? Que serait alors ce nouveau portrait ?

Mots clefs :

Portrait, photographie, visage, mimesis, sans visage, anti-portrait, représentation, miroir, exactitude, contrainte, image, copie, ressemblance, portrait non identifiable.

ABSTRACT

The theme of my research starts by a questioning of the portrait. Self-vision in the mirror, the face, looking, calling and facing. This face captured by the portrait fascinates us because it sends us back to ourselves. The overabundance of images, of faces, and the impossibility of photographing certain faces sometimes leads to photographers reinventing the portrait. At times, under constraint, the artist has to hide the face of his subject, he is forbidden to show it. He may also want to show it in a different way, to evoke “the other” by other techniques. These different practices offer a new look at the portrait.

The research is carried out by setting up a photographic portrait workshop in a closed educational center for minors. From the beginning, there is a major constraint, if the photographs include recognizable faces, they can not be shown. From this workshop and the associated research we attempt to discover this “other” portraiture.

Thus, the portrait would become a new genre, devoid of codes, where no more limits remain. The artist would be able to represent “the other” in all its forms. The subject of our research therefore consists in understanding this other portrait in photography, between presence and absence. The face is no longer central, the representation is no necessary, only the trace remains. The image is allowed by the encounter, but the purpose is no longer to mark this encounter by a face. Is the photographic portrait possible without face ? What would this new portrait be ?

Keywords :

Portrait, photography, face, without face, representation, mirror, exactness, image, copy, similarity, unidentifiable portrait.

SOMMAIRE

Remerciements	3
Résumé	4
Abstract.....	5
Sommaire.....	6
I. Le portrait en miroir, un face à face	11
A. La recherche de mêmété.....	11
1. Le portrait silhouette ou l'exactitude du profil	11
2. Qu'est-ce que la ressemblance ?.....	15
3. Entre visage, regard et posture : comment représenter la personne	17
B. Une relation de réciprocité	22
1. La rencontre, une nécessité ?.....	22
2. Quelle relation entre l'artiste et son modèle ?	26
3. Du vol au don, ce que prend le portraitiste.....	29
C. Le photographique et la démocratisation de la représentation de soi	31
1. Fixer un visage, un instant.....	31
2. Tendre vers le réalisme : Cela fait-il le portrait ?	34
3. Les limites du reflet, vers une impression	37
4. La copie, une fausse route ?.....	38
II. Du reflet à la trace : représenter en photographiant.....	41
A. Dévisager pour représenter une personne	41
1. Dévisager	42
2. Tourner autour du modèle.....	43
3. Le choix partagé de ce qui est montré, le portrait horizontal avec Mathieu Farcy	47
B. Le portrait sans visage : un anti-portrait.....	50
1. Quel nom pour cet autre portrait ?.....	50
2. Comment représenter un sujet si compliqué qu'est un être humain	51
3. L'absence d'identification, ou comment protéger le sujet.....	52
4. Le masque et le portrait	54
C. L'empreinte du sujet, cet autre portrait	58
1. L'empreinte, la trace, la copie de l'instant.....	58

2. L'anti-portrait, retour vers le portrait silhouette ?	60
3. L'impression du visage sur un temps long, la perte progressive de signe distinctif, Edmund Clark : portrait de détenus au sténopé.....	62
III. Portraiturer l'infigurable : rendre présent en photographiant.....	65
A. La contrainte générative : mon expérience photographique en centre éducatif fermé	66
1. Déroulement des ateliers	67
2. Faire l'image mais ne pas montrer le visage	70
3. L'importance de la diffusion.....	72
B. Le portrait immontrable	73
1. Se défaire de la simplicité de montrer le visage, où quand l'artiste tente de définir le portrait autrement	73
2. Contrainte d'utilisation des images et des visages, qu'est-ce qui rend un portrait non identifiable ?	76
3. Évoquer la censure d'un pays par la réappropriation de la photographie familiale	78
C. Absence de visage, présence du personnage	80
1. « Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui »	80
2. L'autre c'est moi : l'identification selon Émilie Régnier	83
3. Le retour au « ça a été » de Roland Barthes.....	84
4. L'image manquante est interprétée par le regardeur.....	86
Présentation de la partie pratique de mémoire.....	91
Bibliographie	94
Index des illustrations.....	102
Glossaire	105
Sommaire des annexes.....	106

« Théo marchait, appuyé sur sa canne, le dos voûté. Je l'ai suivi des yeux jusqu'à la Roche et puis je l'ai perdu quand il s'est avancé entre les premières maisons.

Avant, je suivais les pauvres dans la rues, les plus démunis, ceux qui marchaient. Je voulais pas savoir où ils allaient. Je voulais simplement les suivre. Leur pas. Leurs ombres. Ils n'avaient rien. Ils avaient froid. Je prenais des photos. J'ai fait ça pendant plus d'un an. En décembre la neige est tombée. J'ai pris d'autres photos, ces hommes, toujours de dos, leurs manteaux gris, les pas dans la neige.

Je les prenais aussi quand ils dormaient sur les cartons.

Des dos qui racontent autant que des visages. »¹

¹ GALLAY Claudie, *Les déferlantes*, Paris, J'ai lu, 2010, p. 135.

INTRODUCTION

Réaliser un portrait c'est tenter de raconter quelqu'un au-travers de son visage. Il s'agit d'utiliser le pouvoir visuel et évocateur d'un visage, d'un regard, d'un corps, d'une posture pour raconter une personne. Il est aussi question de rendre visible cette personne en l'éclairant, en travaillant les jeux de lumières, de couleurs, de clair-obscur. La manière de voir du photographe devient sa manière de raconter. Ce que ce visage transmet, il a ensuite envie de le voir, de le revoir, de le montrer, de l'offrir et de laisser le regardeur découvrir la personne photographiée.

Sachant que deux visages ne sont jamais identiques et qu'il est difficilement possible de voir à deux reprises un visage de la même manière, sachant que la conjugaison de multiples émotions et des traits d'une personne permet de créer un visage, la photographie est-elle capable de retranscrire le caractère d'une personne en 1/60^{ème} de seconde ? D'autant plus qu'avant d'être une image, la réalisation d'un portrait photographique est une rencontre entre celui qui prend la photographie et celui qui se laisse photographier.

Genre artistique très répandu, le portrait est présent sous toutes ses formes et dans tous les usages de l'art : en peinture, en sculpture, en dessin, en gravure, en littérature... Le portrait, caractérisé par la vision d'un visage, est codifié : faire le portrait d'une personne c'est la représenter – la rendre présente une seconde fois –, essayer de s'approcher au plus près de son être, percer son intériorité, éclairer sa face cachée. Il est donné à voir systématiquement le visage de la personne, sa face, les traits physiques qui la caractérisent. Mais le portrait d'une personne se limite-t-il au visage ? Faire le portrait de quelqu'un est-ce se contenter de reproduire son visage ? Peut-on faire un portrait sans se référer au visage ? Le portrait photographique, peut-il s'émanciper de la contrainte formelle d'une reproduction *trait pour trait*, pour tenter de faire figurer autrement une personne ?

Ce mémoire tâchera d'apporter des éléments de réponses à nos questionnements. Nos recherches permettront de s'interroger sur les limites du portrait photographique et de réfléchir à cet autre portrait sans visage. Il sera donc intéressant d'évoquer dans un premier temps le portrait *ressemblant*, tel un miroir, afin de passer de la *mêmeté*, du *reflet* à la *trace* laissée par la photographie. Enfin, cela nous conduira à envisager le fait de portraiturer

l'infigurable.

Afin de faire écho à ces recherches, nous évoquerons l'atelier photographique réalisé avec les jeunes d'un Centre Éducatif Fermé pour mineur pendant lequel la pratique du portrait a été questionnée. La contrainte de départ étant forte puisqu'elle imposait de ne pas montrer les visages de ces mineurs. Il s'agira donc d'interroger dans la pratique la possibilité de réalisation d'un autre portrait. L'objet de notre étude est bien de questionner les multiples contradictions du portrait photographique et d'envisager les nouvelles limites consécutives à la *présence* du sujet plus qu'à son visage.

I. LE PORTRAIT EN MIROIR, UN FACE À FACE

Commençons par étudier le portrait au travers de sa recherche de *mêmeté*, c'est à dire de son identité, de sa *mimesis* et de l'exactitude avec son modèle. À partir d'un reflet de soi dans le miroir, la face se révèle être un élément primordial de la représentation et de la réalisation d'un portrait. Pourquoi le portrait est-il infiniment lié aux visages et à l'exactitude des traits ? Tout d'abord, nous questionnerons les premières motivations qui amènent à la représentation de l'être humain, sa recherche de *mêmeté*, dans l'art de manière générale. Ensuite, toujours dans différents domaines artistiques nous questionnerons la relation qui se crée entre le portraitiste et son modèle. Enfin, nous découvrirons la démocratisation de la représentation de soi avec le début de la photographie, pour alors définir les limites de cette copie du réel. À la suite de cette partie, les recherches seront concentrées sur le portrait en photographie.

A. LA RECHERCHE DE MÊMETÉ

1. Le portrait silhouette ou l'exactitude du profil

« L'origine légendaire du portrait, trait dessiné autour d'une ombre portée, témoigne du souci d'établir et fixer immédiatement dans le réel l'apparence d'un être, de restituer une ressemblance aussi exacte que possible. »²

Le portrait est-il né du besoin de reproduction trait par trait d'un individu pour en garder une trace ? Le processus de création implique-t-il toujours une représentation exacte du sujet ? La technique du portrait silhouette nous interpelle, appelé « portrait en ombre » c'est par l'éclairage de la bougie que l'ombre du visage se matérialise sur le papier.

Le premier portrait silhouette a été rapporté par Pline l'Ancien, datant de 600 avant J.-C. Il mentionne Dibutane, une artiste corinthienne qui souhaitait garder une image de son amant. Elle projeta l'ombre de l'homme à l'aide d'une bougie sur le mur pour y dessiner son contour.

² BIROLEAU Anne, « La véritable image », in AUBENAS Sylvie, BIROLEAU Anne, *Portraits/Visages 1853-2003*, Galerie de photographie, Bibliothèque nationale de France, Paris, Gallimard, 2003, p. 32.

Toutefois c'est seulement à partir des années 1800 que le portrait en ombre se démocratise et trouve son nom de portrait silhouette. C'est en effet la simplicité et la légèreté de la technique qui en favorise l'essor et l'accessibilité. Grâce à l'image projetée du visage, le peintre peut tracer fidèlement sur une feuille blanche les traits du contour du visage. Cette technique a, selon Anne Biroleau, comme caractéristique d'être la manière la « plus précise de noter les traits d'une personne »³. Johann Gaspar Lavater annonce que « La silhouette exprime peu, mais ce peu est vérité »⁴. C'est donc cette exactitude que les artistes cherchent pour représenter un sujet. Ont suivi des découvertes et des avancées technologiques, comme le pantographe, qui permet de reproduire un motif à échelle exacte, ainsi que d'autres méthodes pour reproduire avec la plus grande précision le contour d'un sujet unique. Ce sont ces préoccupations qui annoncent le début des recherches de Johann Gaspar Lavater sur la physiognomonie. En effet, il imagine que les traits du visage de l'individu « permettraient de connaître son caractère »⁵.



Illustration 1 : BRADSHAIGH Lady Dorothy, Roger Palmer, papier découpé en creux, 1758.

Ce postulat est un élément crucial dans l'avènement du portrait silhouette. Ainsi, par des moyens techniques poussés, ils tentent de fixer cette ombre avec le trait d'un crayon, et ce,

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ RUTHERFORD Emma, *Silhouettes ou L'art de l'ombre*, Paris, Citadelles-Mazenod, 2009, p. 36.

sans aucune intervention humaine afin d'obtenir « l'image la plus vraie et la plus fidèle »⁶. Il apparaît que le portrait silhouette tend vers une objectivité parfaite qui prépare le début de la photographie du XIX^{ème} siècle.

Comme le révèle l'illustration, le contour du portrait silhouette est ensuite découpé et posé sur une feuille de couleur unie, habituellement noire, parfois bleue comme dans notre exemple. Le portrait se dessine alors en noir sur fond blanc, et le visage est en creux, comme un pochoir. Cette pratique pose la question de la simplicité de la représentation, la silhouette est-elle suffisante pour reconnaître un être humain? Quels sont les traits qui permettent d'identifier une personne ?

Marie-Elisabeth Cave, qui a écrit sur la théorie de la peinture en 1851, insiste sur la facilité à reconnaître quelqu'un uniquement par sa silhouette. Pour elle, l'important est d'observer le sujet « dans la forme de la tête, dans la manière dont elle est placée sur les épaules, dans son rapport avec le reste du corps, voilà la première règle pour un peintre, la plus importante. »⁷. Certes, le contour est un élément important dans un souci d'exactitude pour représenter le sujet, en revanche le portrait peint, avec les traits du visage apparents, demeure un moyen efficace pour représenter un être humain. La preuve en est la présence pléthorique de portraits historiques.

En effet, au cours du XV^{ème} siècle, le portrait peint était exclusivement réservé aux souverains et à l'aristocratie, c'est seulement à partir du XVI^{ème} siècle et XVII^{ème} siècle que la pratique du portrait s'étend aux familles bourgeoises et qu'il devient le genre le plus représenté dans les salons. Dès lors, le portrait tente toujours de représenter fidèlement le modèle, en accordant une grande importance aux tenues. Par exemple, les bijoux évoquent le statut élevé du modèle, les gants symbolisent également une personne sans activité manuelle. Tous les éléments du portrait peint acquièrent alors un sens, tout comme la position du corps

⁶ LAVATER Johann Gaspar, *Essai sur le physionomie destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer*, t. II, La Haye, 1793, p. 157.

⁷ CAVE Marie-Elisabeth, *Le Dessin sans maître, méthode pour apprendre à dessiner de mémoire*, Paris, Susse frère, 1850, p. 63.

et de la tête qui révèlent une part de la personnalité du sujet. Le portrait n'a pas encore pour ambition de montrer l'âme du sujet mais de le reproduire au meilleur de lui-même. Les propos de David Le Breton, anthropologue et sociologue français, spécialisé dans la représentation du corps humain, le confirme : « Ils suppriment les rides, les verrues, les dissymétries, aplanissent les traits ou en adoucissent la forme, gommant les traces trop visibles de l'âge. Le peintre est l'artisan de la réconciliation d'une image réelle avec une image socialement rêvée »⁸. Par ces modifications et torsion de la vérité, les peintres façonnent le portrait à la demande du sujet. Le besoin de finesse, de *mimesis* importe, surpassé cependant par le désir de représenter le modèle au meilleur de lui-même. Ces points très importants permettent aux peintres de vanter leur qualité et leur génie d'artiste.

Il est intéressant de mettre en parallèle ce besoin de perfection des traits avec la photographie de publicité où le visage des modèles est longuement retouché pour obtenir un résultat parfait et lisse. Par ailleurs, en photographie, l'exactitude semble être acquise, nous sommes alors tenté de croire ce que nous voyons, or la mention « photographie retouchée » s'impose depuis octobre 2017. Cette notion permet à celui qui regarde de comprendre que le résultat est modifié. Étrangement, en peinture l'amélioration des traits du visage n'était pas considérée comme une retouche mais comme l'accomplissement d'un portrait. Il n'a jamais été question de stipuler que le résultat d'un portrait peint est « retouché » lorsque l'artiste améliorait les traits.

Cette tentative d'exactitude nécessaire à la réalisation d'un portrait se définit par la ressemblance entre l'original et le modèle. Le portrait est souvent considéré comme ressemblant. Il est essentiel de comprendre ce lien entre le portrait et la ressemblance et surtout de le définir. Comment concevoir cette notion de *mêmeté* : par la ressemblance ? La *mêmeté* est-elle dépendante de la *mimesis* ?

⁸ LE BRETON David, *Des visages, Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, Suite sciences humaines, 2003 [1992], p. 267.

2. Qu'est-ce que la ressemblance ?

« Un portrait, on s'en est peu à peu aperçu, n'est pas ressemblant parce qu'il se ferait semblable au visage, mais la ressemblance ne commence et n'existe qu'avec le portrait, et en lui seul, elle est son œuvre, sa gloire ou sa disgrâce, exprimant ce fait que le visage n'est pas là, qu'il est absent, qu'il n'apparaît qu'à partir de l'absence qui est précisément la ressemblance. »⁹

La ressemblance c'est la « Conformité entre une oeuvre d'art figurative et le modèle représenté »¹⁰. Le terme « ressembler » est donc totalement lié au portrait comme le constate Jean-Luc Nancy : « le portrait semble consacré à la ressemblance »¹¹. C'est également ce que confirme Dominic Olariu dans son livre sur *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme* : « Après l'examen des différents choix des dictionnaires - et malgré leurs discordances -, la ressemblance est l'un des éléments les plus constants dans la grande majorité des définitions, faisant partie de la quintessence de la notion de portrait. »¹². Ces différentes définitions placent le portrait au coeur de cette ressemblance pourtant, nous ne pouvons que vérifier rarement cette ressemblance car nous ne connaissons pas le modèle.

Comment pouvons nous juger de la ressemblance d'un portrait sans avoir fait la connaissance de son sujet ? L'exemple de l'autoportrait de Johannes Gumpff est très intéressant du fait de sa composition intrigante. Sur le tableau, l'artiste se peint en observant son reflet dans le miroir. Il traite de l'acte de représentation de l'autoportrait puisque son sujet est précisément la *mimesis* et son envie d'exactitude entre son reflet et son portrait peint. L'artiste est représenté trois fois, de dos, dans le reflet et sur la toile. C'est une double représentation dont nous pouvons facilement constater les différences car nous disposons de la copie sous les yeux. Premièrement, le peintre a décidé de se représenter en suivant l'inversion du miroir. Ensuite, le regard n'est pas le même car sur le miroir il fixe un point devant lui alors que dans son

⁹ BLANCHOT Maurice, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 43.

¹⁰ Définition du site du cnrtl. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/ressemblance>

¹¹ NANCY Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 37.

¹² OLARIU Dominic, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme, Reconsidération du portrait à partir du XIIIe siècle*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 27.

portrait, il fixe l'observateur, en l'occurrence, lui, le peintre. La question serait alors de savoir où se situe la ressemblance la plus réelle ? Le miroir ou le portrait ? Seul le véritable sujet, ici de dos, nous permettrait de connaître la réponse. Ainsi « Il ne ressemble pas à l'original, mais il ressemble à l'Idée de ressemblance à un original. »¹³. Le miroir n'est pas un outil de vérité, l'artiste nous questionne alors sur la notion de vrai, de ressemblance et de représentation. Il démontre aussi la différence entre comment il se voit, comment il veut qu'autrui le voit, et comment les autres le voient.



Illustration 2 : GUMPP Johannes, *Autoportrait*, Florence, Musée des Offices, vers 1646.

Pour juger de cette *mimesis* la présence du modèle et de sa représentation est nécessaire, c'est pour cela que « la ressemblance ne peut être copie car nous n'en jugeons jamais, ou presque, par comparaison, faute d'avoir l'original sous les yeux. »¹⁴. En photographie, des artistes ont travaillé sur cette notion de ressemblance avec par exemple des jumeaux. C'est le cas de Martin Schoeller, avec sa série *Identical: Portraits of Twins* qui réalise des portraits avec un protocole précis. L'observateur se retrouve alors confronté à la *mimesis*. Cette série illustre parfaitement la définition du mot *ressemblance* qui est « l'ensemble des traits communs à deux éléments ». Face à ces portraits, le regardeur ne peut s'empêcher de comparer les infimes différences existantes. Avec ce projet, Martin Schoeller souhaite nous mettre face aux éléments communs entre deux individus. Son protocole de prise de vue ne permet pas de différencier facilement les deux jumeaux, mais il nous donne l'occasion d'examiner attentivement la manière dont nous percevons un visage. Il les rend à l'identique en choisissant la même expression, la même position du visage, le même éclairage. Est-ce que finalement, dans le cas des jumeaux, le portrait c'est l'autre ?

¹³ NANCY Jean-Luc, *Le regard du portrait*, op. cit., p. 48.

¹⁴ TAMISIER Marc, « Portrait sans sujet », in SOULAGE François, BONAFoux Pascal, *Portrait anonyme, Peinture, photographie, cinéma, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 62.

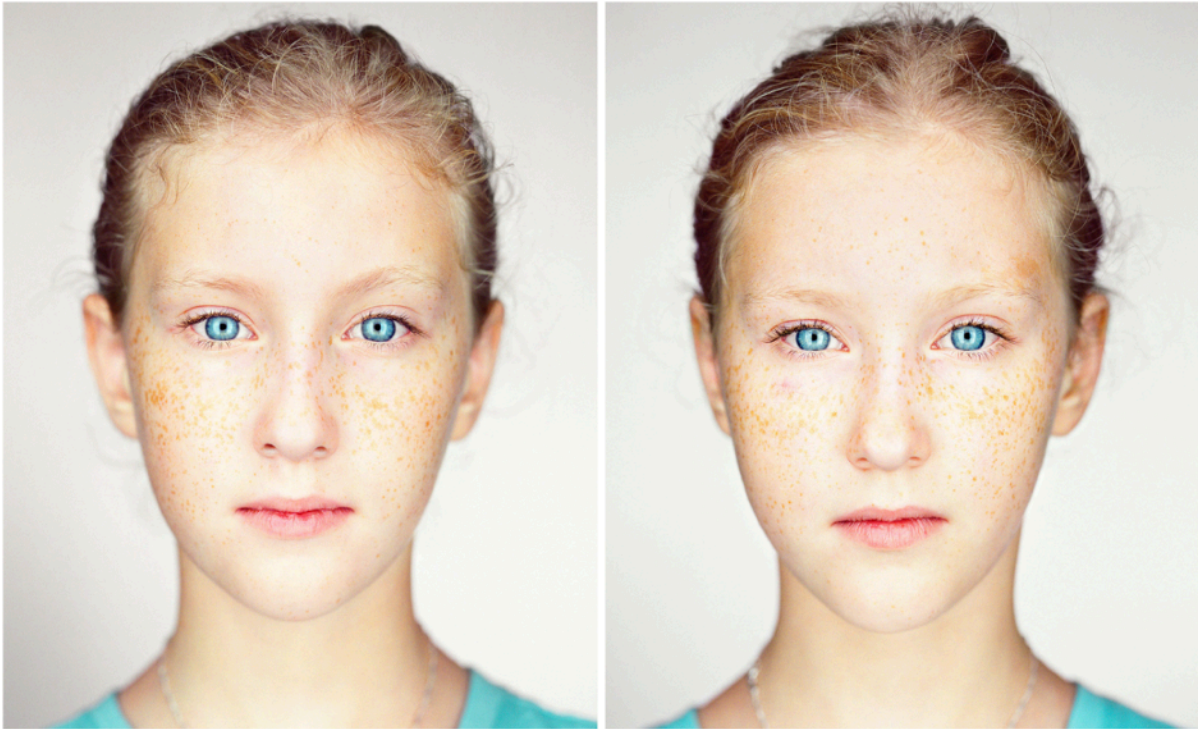


Illustration 3 : SCHOELLER Martin, *Katie Parks & Sarah Parks*, 2011.

Le portrait est-il indissociable d'une ressemblance exacte du sujet ? Certes, les envies de représentations fidèles sont inévitables, mais est-ce réellement l'exactitude du visage qui définit le portrait ? Ne serait-ce pas plutôt ce qui y figure ? Il faut donc s'interroger pour définir sur quelles parties du corps l'artiste doit se concentrer pour représenter une personne.

3. Entre visage, regard et posture : comment représenter la personne

Le portrait c'est la « Représentation, d'après un modèle réel, d'un être (surtout d'un être animé) par un artiste qui s'attache à reproduire ou à en interpréter les traits et expressions caractéristiques. »¹⁵. Dans cette définition, ni les mots *visage* ou *regard* n'apparaissent, en revanche le verbe *interpréter* laisse la place à une autre vision du portrait qui serait une représentation non conforme à la réalité mais une création de l'artiste. En effet, son interprétation est considérée dans la réalisation d'un portrait, la question est précisément de

¹⁵ Définition du site du cnrtl. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/portrait>

savoir quel en sera le degré. Par exemple, pour le peintre, la réinterprétation peut-être dans l'image que l'artiste se fait des traits de son modèle. En passant par son regard, le sujet prend un corps différent et s'inscrit alors d'une autre manière.

Mais comment représenter un corps et surtout quelle partie ? Qu'est-ce qui figure sur un portrait ? Qu'ont choisi de montrer les artistes lorsqu'il s'agit de représenter un sujet ?

Pour Jean-Luc Nancy l'une des contraintes du portrait est de « représenter le visage de l'Homme »¹⁶. Et c'est bien de ce visage qu'il est question dans la représentation de l'être humain. Le visage est « présence première d'autrui, qui se tourne vers moi avant même d'avoir dit ou fait quelque chose »¹⁷, c'est la première vision de la rencontre avec l'autre. Ce serait alors l'une des manières les plus simples de le découvrir. Le portrait serait alors la représentation fidèle de l'autre, c'est-à-dire de son visage, de ses expressions, et de son regard. Le visage suffirait à représenter l'autre, David Le Breton ajoute ; « Dans le langage courant, la face ou la figure valent pour l'homme en son entier »¹⁸. Cette face révélatrice de l'individu que le portrait tente de représenter est également d'après Jean-Luc Nancy « celle sur laquelle paraît le regard »¹⁹. C'est ce regard qui focalise l'observateur et qui est de la même façon stipulé par David Le Breton, comme « l'une des fonctions par excellence du visage »²⁰. Ainsi, le portrait est-il indissociable du visage ?

Le visage est donc l'élément qui permet facilement au sujet de se reconnaître. En effet, lorsque quelqu'un se regarde dans un miroir, il voit son visage. Donc l'artiste a la responsabilité de faire en sorte que le sujet se reconnaisse dans son portrait. Ceci conduit David Le Breton à affirmer que : « Toute projection hors de soi du visage soulève l'ambiguïté de s'y reconnaître plus ou moins fidèlement et de se retrouver face à soi »²¹. Comme son reflet dans le miroir, la

¹⁶ NANCY Jean-Luc, *L'Autre Portrait*, Paris, Galilée, Ecriture/Figures, 2014, p. 51.

¹⁷ KENAAN Hagi, *Visage(s), Une autre éthique du regard après Lévinas*, Paris, Edition de l'éclat, Philosophie imaginaire, 2012, p. 73.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ NANCY Jean-Luc, *L'Autre Portrait*, *op. cit.*, p. 34.

²⁰ LE BRETON David, *Des visages, Essai d'anthropologie*, *op. cit.*, p. 160.

²¹ *Ibid.*, p. 180.

représentation de son visage place le sujet face à lui pendant un instant. Le besoin de reconnaissance est présent, d'autant plus s'il désire que l'image lui plaise ou que l'image soit en accord avec la représentation mentale que le sujet a de sa propre personne. Cette question semble complexe, car elle considère également que le sujet doit se connaître tel qu'il est.

La reproduction du visage permet effectivement de reconnaître le modèle. Dans son livre, précédemment évoqué, Dominic Olariu évoque le cas de Pietro d'Abano, un médecin philosophe du Moyen-Âge, qui réalise des recherches sur la reproduction du modèle, pour lui le visage est « unique par sa composition physiologique »²², qui permet facilement d'être mémorisé. Le visage devient ainsi un *élément familier* qui permet de faire le lien entre l'image et le modèle.



Illustration 4 : BACLER D'ALBE Louis Albert Guislain, *Le Général Bonaparte*, Peinture à l'huile sur toile, 550 x 410, Musée National du Château de Malmaison, 1796.



Illustration 5 : DAVID Jacques Louis, *Le Général Bonaparte*, Peinture à l'huile sur toile, 81 x 64, Musée du Louvre, Paris, 1797.

Analysons deux portraits d'un même sujet, l'exemple des portraits de Napoléon Bonaparte est assez démonstratif. Le portrait de Louis Albert Guislain Bacler d'Albe est réalisé en 1796 sans la présence du modèle. Tandis que le second portrait de David Jacques Louis, a lui été réalisé

²² OLARIU Dominic, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme, Reconsidération du portrait à partir du XIIIe siècle*, op. cit., p. 290.

en présence de Napoléon Bonaparte. La séance dure trois heures, pourtant David Jacques Louis, ne terminera jamais son portrait. L'oeuvre aurait dû être un portrait plein pied. C'est Vivant Denon, grand précurseur de la muséologie, qui fait l'acquisition de l'oeuvre, il découpe alors le tableau pour ne garder que les parties peintes, le visage et le buste. C'est ce même portrait qui en 1955, sert de modèle pour le billet de banque de 10000 francs où figure le Général Bonaparte. Les deux artistes alors se sont concentrés sur des traits précis qui permettent une reconnaissance évidente du sujet. En effet, c'est le visage qui est mis en avant et qui nous permet de reconnaître qu'il s'agit d'un seul et même personnage. Les traits du nez et de la bouche sont identiques et se comparent facilement. Quant aux regards, ils n'expriment pas le même sentiment et révèlent ainsi deux traits différents de la personnalité du sujet. Le portrait de Bacler D'Able serait décrit comme l'un des plus ressemblants de Napoléon Bonaparte, pourtant il a lui aussi été inspiré de portrait déjà réalisé auquel il ajoute la rigueur des traits et le regard aigu.

Ces exemples sont la preuve de la concentration de l'artiste sur deux points essentiels, visage et regard, pour offrir une identification du sujet. Ce besoin de représenter le visage est dû à sa « puissance d'appel »²³ du « caractère singulier et ineffable du visage »²⁴ évoqué par David Le Breton. En effet, du visage émane une présence qui ne se retrouve pas spécifiquement dans d'autres parties du corps du sujet. Ces réflexions sont abordés par Emmanuel Lévinas : l'expérience d'autrui prend la forme du visage, il ne peut se décrire et peut prendre toutes les formes. Le visage devient donc regard et relation à autrui. Son ambivalence offre par ses métaphores une vision de sa puissance inégalable.

C'est pour ces raisons que le portrait en pied n'apporte pas la même dimension au sujet. Par ailleurs, il informe plus facilement sur l'attitude du modèle, sur la posture du corps, la présence du sujet. « Certes le regard n'est pas détaché d'une attitude globale de l'acteur qui s'exprime à travers tout son corps. La totalité affective d'une interaction se traduit autant par

²³ LE BRETON David, *Des visages, Essai d'anthropologie*, op. cit., p. 266.

²⁴ Terme employé par David Le Breton, la puissance d'appel c'est-à-dire qui témoigne d'un fort impact, qui accroche tout de suite, une obligation irrésistible de le regarder.

les mouvements du corps et du visage que par la qualité, la durée et la direction du regard »²⁵. Non seulement, le corps nous renseigne sur l'attitude mais il apporte de surcroît des indications sociales, par la gestuelle, les positions, sans oublier l'aspect vestimentaire. Le portrait peut avoir différentes valeurs de plans, il peut être rapproché, américain, plein-pied, très loin. Ces distances ne provoquent pas le même rendu, un portrait en gros plan focalise le regard sur le visage tandis qu'un portrait plein-pied nous renseigne sur le posture, la tenue, et le décor dans lequel se trouve le sujet. Il en est de même pour certains artistes qui ont décidé de se focaliser sur le nez, les cheveux, les oreilles pour évoquer la singularité de l'individu, les top shots de Patrick Tosani, que nous étudierons plus tard, en sont un exemple. Enfin, le décor et les accessoires souvent présents dans les portraits apportent des informations sur la position sociale du sujet.

La pose prise par le sujet peut être révélatrice, soit de la façon d'être du modèle, soit de l'intention de l'artiste. En effet, il ne faut pas oublier sa position directive dans l'élaboration du portrait qu'il construit. Toutefois, vu que le corps est composé d'éléments multiples et variés, il est également intéressant de se pencher sur une autre partie très révélatrice : la position des mains. Par leur difficulté à demeurer statiques, elles révèlent des indices essentiels de la personnalité du sujet. Elles peuvent se joindre, se toucher, flotter le long du corps, mais aussi cacher une partie du visage lorsqu'elles s'en approchent. La présence des mains dans les portraits est fréquente puisque, comme le visage, elles ne peuvent trahir. Leurs rides et leurs traces de vie complètent singulièrement l'unique présence du visage.

Le dernier élément est la place de la lumière dans l'oeuvre de l'artiste. En effet, grâce à elle, l'artiste décide des zones d'ombres, des zones de lumière. Il peut alors diriger le regard de celui qui observe le portrait. Il peut également choisir de cacher certaines parties. Cette lumière est également la trace artistique de l'artiste sur le visage, elle donne le ton et l'ambiance de la scène.

²⁵ *Ibid.*, p. 149.

La réalisation d'un portrait est finalement soumise à de très nombreux paramètres, tous viennent interférer entre le modèle et l'artiste. Ces différentes interactions modifient le résultat de ce portrait. Ainsi, l'artiste ne doit-il pas s'adapter à cette rencontre avec le modèle. Cette recherche du visage, entre l'artiste et le modèle, créer un moment de complicité ou de tensions. Un échange particulier peut naître permettant d'obtenir plus qu'un simple regard. Est-ce que le résultat de cette relation peut offrir un portrait plus proche de l'idéal de l'artiste ?

B. UNE RELATION DE RÉCIPROCITÉ

La création d'un portrait engendre une relation entre deux individus, le sujet portraituré et l'artiste portraitiste. Cette relation tente de trouver un équilibre afin de produire une image. Le résultat de ces instants dépend de cette bascule. La création d'un portrait, c'est un instant où le sujet donne, tout autant que l'artiste, donc c'est un échange. Cette interaction s'approche parfois d'une relation de réciprocité dans laquelle l'action est reçue de manière équivalente pour les deux sujets. Cette bascule se déséquilibre parfois, que ce soit par le choix du sujet ou de l'artiste. C'est une relation de pouvoir, qui dépend du commanditaire de l'oeuvre. Mais c'est à partir de cette rencontre que se crée le portrait. Il est pertinent de nous questionner ; est-ce que cette rencontre est nécessaire au portrait ? Qu'est ce que le portraitiste souhaite obtenir de son modèle ? Qu'est-ce que le modèle donne ? Est-ce que la relation de réciprocité est réellement présente lors d'un portrait ?

1. La rencontre, une nécessité ?

« Le visage parle et, ce faisant, invite à une autre relation que la jouissance, la prise, la connaissance »²⁶

²⁶ LÉVINAS Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Livres de Poche, Essais, 1990, 215 p.

Qu'est-ce qui fait que deux personnes se rencontrent ? Dans la définition du mot rencontre²⁷, la notion d'aboutissement est précisée. De plus, la rencontre peut être fortuite, débouchant souvent sur une finalité. C'est le fait de se trouver en contact avec autrui qui aboutit à une création, à un choix. Il s'agit d'une relation, avec un liant qui demeure l'art.

La rencontre de deux individus influe sur le portrait. Comme l'évoque David Le Breton : « La nudité, la vulnérabilité, ou à l'inverse la maîtrise, la clarté apparente, qui se lisent en lui, font du visage une clé de l'échange, une indication sur la qualité de l'interaction. En cela, il symbolise la relation à autrui. Face à ce dernier il est le signe le plus vibrant, le plus expressif de soi. »²⁸. Pour réussir à rendre compte d'un sujet, il est désirable que ce dernier s'ouvre à l'artiste. Or, si cette relation de réciprocité n'est pas respectée, l'oeuvre finale ne sera pas le résultat d'un échange. Parfois, l'artiste guide son modèle où bon lui semble, telle une marionnette, alors que d'autres tentent de lui laisser plus d'espace. Le modèle peut lui aussi prendre le contrôle de cette réalisation. Ces façons de procéder sont spécifiques à chacun. Mais le sujet ne se reconnaît-il pas davantage si l'artiste s'engage à montrer une partie prenante de sa personnalité ? Ainsi, un portrait où la relation de réciprocité est présente est-il un portrait fidèle ? Est-ce que la connaissance du sujet est nécessaire ?

Or, il est fréquent que cette relation, ce contact qui permet l'échange entre deux sujets ne soit pas possible ; pourtant, son rôle peut-être crucial pour l'artiste. Dans son récit autobiographique, Franck Courtès, photographe qui a été longuement portraitiste évoque cette relation, il parle de ces rendez-vous qui « même s'ils n'excédaient pas dix minutes, nous plaçaient pour un moment le modèle et moi sur un pied d'une relative égalité. Il s'agissait alors pour nous deux de travailler ensemble »²⁹. C'est cette rencontre qui pour lui permet la réalisation de son portrait. Pour rendre possible cet instant privilégié il a recours à de multiples techniques de prise de vue, dont l'une dans le noir pendant laquelle il éclaire son sujet avec une lampe de poche. Cette technique provoque l'instant de complicité et améliore

²⁷ Définition du Cnrtl : *Fait de se trouver pour la première fois en présence de quelqu'un, débouchant généralement sur une relation durable, fructueuse, amicale, amoureuse.*

²⁸ LE BRETON David, *Des visages, Essai d'anthropologie, op. cit.*, p. 145.

²⁹ COURTES Franck, *La dernière photo*, Paris, Jean Claude Lattès, 2018, p. 95.

la rencontre. Il ajoute que cette astuce lui permettait de « désarmer les gens »³⁰, et ainsi « Dans la pénombre, l'immobilité que je réclamais au modèle rétablissait sur son visage et malgré lui une authenticité, une expression plus proche de l'intime, éloignée de l'envie de plaire ; l'image de quelqu'un qui s'oublie. »³¹. De cette façon l'artiste met le modèle dans une condition spéciale pour arriver à obtenir l'expression qu'il désire. Et tente ainsi de s'approcher de la ressemblance du sujet.

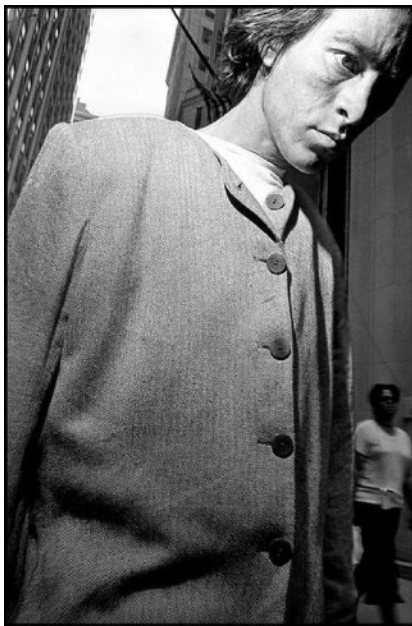


Illustration 6 : GILDEN Bruce, *Man walking in Wall Street area*, New York City, Magnum Photos, USA, 2001.

A l'inverse, les portraits de Bruce Gilden sont-ils réellement une rencontre ?

Dans sa pratique, il réalise des portraits à la volée, dans les rues, il photographie les gens qui passent. Il aime que les gens le voit mais ne demande pas l'autorisation de les photographier. En effet, les passants ne lui donnent pas l'accord de la prise de vue. Cependant, il se place très près des personnes qui finissent par ne plus se rendre compte qu'il leur tire le portrait. Dans une vidéo de WNYC³², il est possible d'observer Bruce Gilden en action, il fonce dans les gens, se glisse devant eux, au sol, sur le côté, il flashe, réalise ses portraits furtivement. Personne ne semble vraiment s'en soucier, il est tellement visible que peu de personnes l'arrêtent. Dans ce cas, il n'y a jamais d'échange

entre le photographe et ses modèles. Pouvons nous alors parler de rencontre ? Si les deux sujets n'échangent aucun mot, si l'artiste n'attend pas d'obtenir l'autorisation de son sujet, est-ce que le portrait a réellement lieu ? Si aucun pacte ne se crée entre les deux personnes est-ce que le portrait existe ?

³⁰ *Ibid.*, p. 196.

³¹ *Ibid.*

³² WALKER Benjamin, SILENZI Andrea, « Street Shot : Bruce Gilden », *WNYC Culture*, 4 minutes et 3 seconde, [En ligne] mis en ligne le 15 mai 2008. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=kkIWW6vwrwM>. Consulté le 13 mai 2019.

Et c'est bien de ça dont il est pourtant question lorsque deux personnes se rencontrent, il se forme un pacte où portraitiste et modèle échangent avant la création de l'image. Ici, Bruce Gilden ne cherche pas à rencontrer ses modèles, il provoque la photographie, il cherche à figer le mouvement, l'expression d'une personne qui se déplace dans la rue. Il est alors difficile de parler pour son cas de portrait. Est-ce que lorsque les modèles ne se retrouvent pas impliqués dans la création, le portrait demeure ? Le portrait est-il possible sans l'aval du sujet ?

A l'inverse, pour Françoise Collin, le portrait n'existe pas, seule la rencontre est possible : « Il n'y a pas de portrait de l'autre. Car l'autre n'est pas celui/celle dont on fait le portrait mais qu'on rencontre, sur un rendez-vous ou par hasard. L'autre que je croise chaque jour, ou quelque jour, fugitivement, à qui je parle et qui me parle, ou que je salue de la main. »³³. La rencontre serait alors le seul élément créé, le portrait ne se réduit pas qu'au résultat final. Jean-Michel Chevrier parle de la même façon de l'approche photographique de Marc Pataut dont le face-à-face qu'il évoque lui semble plus important que le résultat même des images. C'est ainsi que le lieu de création devient « l'air de jeu qui condense la relation »³⁴. Questionner cette rencontre, c'est aussi envisager qu'un portrait n'a pas toujours besoin de finalité. L'image n'est pas le résultat, l'important est la rencontre. Franck Courtès témoigne de ce point : « Arletty fut mon premier portrait de célébrité, malgré l'absence d'image, dans la mesure où cette rencontre fit naître en moi une certaine confiance. »³⁵. Le portrait a-t-il nécessairement besoin d'une image ? L'expérience de la rencontre importe parfois plus que le résultat.

Quoi qu'il en soit, cette rencontre permet un espace temps où le portrait se crée. L'artiste dispose de clefs pour produire son image. Est-ce un réel échange ? Le sujet ne transmet-il qu'une partie contrôlée de sa personnalité ?

³³ COLLIN Françoise, « Du portrait et/ou de la visitation », in DEVILLIERS Virginie, SOJCHER Jacques, *Portrait de l'autre*, Bruxelles, Ah! Revue éthique esthétique, 2006, p. 15.

³⁴ CHEVRIER Jean-François, « Portrait, regard, image du peuple », in PATAUT Marc, *Humaine*, Cherbourg-Octeville, Douchy-les-Mines, Le point du jour, CRP, 2012, pp. 137-140.

³⁵ COURTÈS Franck, *La dernière photo*, op. cit., p. 42.

2. Quelle relation entre l'artiste et son modèle ?

Le portrait dépend-t-il du modèle ou de l'artiste ? Comment se partagent les rapports de force ? Le modèle offre une partie contrôlée de sa personnalité. Il peut choisir de donner ou de laisser paraître une partie de sa personne. Que se passe-t-il dans cet espace temps ?

La question qui se pose à nous est de tenter de comprendre la position importante du modèle dans sa représentation. Certes, il est possible que la rencontre entre l'artiste et le modèle aboutisse à un portrait, à un équilibre. Jean-Marie Schaeffer évoque un « pacte dont l'enjeu est la rencontre et la négociation de deux désirs »³⁶ où la finalité du portrait se crée « dans la manière dont il négocie la tension entre des regards qui se croisent et qui s'épousent mutuellement »³⁷. Mais en fin de compte le résultat final repose plus directement sur l'artiste. La composition, la lumière et le cadrage sont des éléments qu'il choisit. Ainsi le portrait reste-t-il entre les mains de l'artiste ? Il est vrai que le portrait est le fruit d'une « confrontation du photographe et de son modèle »³⁸ qui « implique toujours un rapport de force »³⁹.

Par exemple, Rineke Dijkstra, artiste photographe néerlandaise, a réalisé une série photographique d'adolescents à la sortie de l'eau sur la plage. Elle suit un protocole précis : une prise de vue frontale, un sujet cadré en pied, un décor simple, et une lumière sur le sujet réalisé avec un flash. Elle ne cherche pas à rendre son sujet beau, mais plutôt à capter la fragilité des êtres. Elle considère que la fatigue émousse le paraître social. Sa série *Beach* a été réalisée sur des plages d'Angleterre, d'Ukraine, de Pologne ou des Etats-Unis entre 1992 et 2002. À ces modèles, elle demande simplement « regardez l'objectif et ne souriez pas »⁴⁰. Sur ces photographies se découvrent des adolescents dans une position étrange ; c'est l'artiste qui provoque cet instant de relâchement. Mais ce relâchement est indissociable du moment qui le

³⁶ SCHAEFFER Jean-Marie, « Du portrait photographique », in ARBAIZAR Philippe, *Portrait, singulier pluriel*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998, Paris, pp. 17-25.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ A. EWING William, *Faire Faces, Le nouveau portrait photographique*, Londres, Thames & Hudson Ltd, Actes Sud [version française], 2006, p. 28.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ DIJKSTRA Rineke, repris par DESBENOIT Luc, in « Rineke Dijkstra, photographe de la fragilité des êtres », *Télérama*, mars 2017, [En ligne], mis en ligne le 18 mars 2017. URL : <https://www.telerama.fr/scenes/rineke-dijkstra-photographe-de-la-fragilite-des-etres,155477.php>. Consulté le 15 janvier 2019.

provoque, la sortie de l'eau. Donc le choix de cet instant permet à l'artiste d'avoir l'expression qu'elle désire. Il est important de considérer ce pouvoir de l'image, si le sujet ne s'accorde pas à donner de sa personne, l'artiste ne volera qu'une seule expression de son sujet. La peur de la photographie ainsi que la peur de donner de son image est à considérer dans cette relation entre photographe et sujet. C'est dans l'échange que la relation de don est permise, puisque la rencontre instaure une complicité qui favorise le don. Le fait de poser devant l'artiste, c'est aussi une façon de se mettre à nu, d'offrir une partie de soi, quelle qu'elle soit, celle-ci pouvant être limitée, entre-deux, entière. Cet échange dépend donc de cette rencontre et surtout au cours de cette rencontre c'est l'accord de la prise de vue et l'acceptation du modèle qui sont importants.



Illustration 7 : DIJKSTRA Rineke, *Kolobrzeg*, Pologne, C-print, Courtesy Marian Goodman Gallery, New York / Paris, 1992.

Mais comment savoir si le modèle autorise le photographe à le « dévisager »⁴¹. Nous développerons cette notion plus tard dans le mémoire.

⁴¹ *Ibid.*

Le cas du portrait de Vladimir Poutine par Stéphan Lavoué, portraitiste pour la presse, est aussi très pertinent. Dans *La pause photographique*, un épisode évoque le portrait de Vladimir Poutine, cet exemple est intrigant. Pour le réaliser, il a attendu deux heures durant, sans jamais savoir si la séance allait être possible. Une fois le modèle présent, le photographe continue d'attendre la durée des entretiens avec la presse. Ensuite, le portrait commence, il annonce à son modèle un endroit où se placer. Un regard, 11 photographies, 16 secondes. Vladimir Poutine s'en va. Est-ce que dans ce cas là nous pouvons parler de rencontre ? Difficile de répondre à cette question. Pourtant le portrait a eu lieu, il est réussi et publié dans de nombreux médias. Est-ce que la rencontre ne commence pas dès le début de l'attente du portraitiste, est-ce que les deux heures durant ne font pas partie de cette prise de vue. Ce n'est



Illustration 8 : LAVOUE Stéphan, *Vladimir Poutine*, 2008.

ici pas l'artiste qui décide de cette relation, c'est le modèle, il décide de tout ce qu'il va accepter de donner. Il montre son contrôle de la prise de vue du début de l'attente à la fin du portrait. Et même son regard, dans ces 16 secondes, il est pour lui simple de ne pas lâcher l'attention et de maîtriser chaque expression. Ici, la relation de pouvoir est déséquilibrée, le rapport de force est inversé, l'artiste a très peu de liberté. Pourtant, en choisissant le lieu, la lumière, la direction du regard, il parvient à réaliser un portrait qui lui convient et qui lui correspond. Ainsi cette relation de don et de vol peut trouver un équilibre même lorsque le modèle fabrique la prise de vue.

Il est donc évident que l'exemple du portrait en photographie est dépendant de ces instants, de ces échanges, de ce qui s'instaure, de ce qui est provoqué. Il « est finalement le seul art qui impose au modèle d'avoir été réellement vivant, qui nous délivre la trace d'un instant qui a été et

dont il nous révèle la présence différée »⁴². Mais qu'en est-il de la photographie post-mortem ? Cet usage du portrait a eu un premier succès parce qu'elle offrait « une merveilleuse immobilité du sujet »⁴³. Par la suite, ce phénomène se raccroche aux différentes représentations d'un individu au cours de sa vie, s'ajoutant aux naissances, mariages et départs au service militaire. Dans certains cas, c'est lors de la mort d'un proche que la famille prend conscience qu'elle n'avait pas eu le temps d'en saisir son portrait. Il devient alors nécessaire de l'effectuer portrait pour garder le souvenir de ses traits. La photographie post-mortem permet alors aux familles de « contempler le portrait et d'accepter la réalité de la mort »⁴⁴. Le photographe tente de trouver la posture qui permettra d'imaginer le sujet comme réellement vivant, Eugène Disdéri raconte en 1855 : « Nous avons recommandé qu'on lui laissât les yeux ouverts, nous l'avons assis près d'une table, et pour opérer attendu sept ou huit heures. De cette façon nous avons pu saisir le moment où les contractions de l'agonie disparaissaient, il nous était donné de reproduire une apparence de vie. »⁴⁵. Cette étrange pratique n'était pas toujours agréable pour les photographes qui tentent de se débarrasser de cette tâche dès lors qu'ils atteignent une certaine notoriété. Eugène Disdéri et Man Ray, qui lui, fut auteur du fameux portrait de Marcel Proust, avouent tous deux le caractère « répugnant »⁴⁶ de cette pratique. Ce caractère « répugnant » est-il lié à l'absence de la rencontre ? En effet, la question du don n'est pas présente, c'est seulement l'artiste qui vole l'image de la personne récemment disparue.

3. Du vol au don, ce que prend le portraitiste

Comme nous l'avons constaté dans nos recherches lorsque cette rencontre a lieu c'est qu'un échange existe entre deux individus. Or cette relation n'est pas toujours réciproque et dépend de nombreux paramètres. Ainsi, un portrait est-il une question de don ou de vol ?

⁴² FLAHUTEZ Fabrice, GOLDBERG Itzhak, VOLTI Panadyota, *Visage et portrait, visage ou portrait*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, 190 p.

⁴³ HERAN Emmanuelle, *Le dernier portrait*, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 113.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 116.

C'est peut-être exactement les deux. Il existerait alors plusieurs interférences possibles. Le photographe qui donne au modèle, le modèle qui donne au photographe, et le photographe qui vole au modèle. Le modèle n'est pas obligé de donner, comme nous l'avons vu avec le cas de Vladimir Poutine. Le photographe peut aussi tout mettre en place pour voler une expression, un instant.

Cette question du don, longuement étudiée par Maurice Godelier, dans *L'énigme du don*, évoque : « Un don est donc un acte volontaire, individuel ou collectif, qui peut ou non avoir été sollicité par celui, celles ou ceux qui le reçoivent. »⁴⁷. Il précise effectivement que ce don peut avoir été sollicité, est-ce précisément le rapport entre le modèle et l'artiste ? Le don peut être provoqué par l'artiste, pour obtenir l'expression, la pose, la gestuelle. C'est précisément dans ce rapport de don sollicité que Rineke Dijkstra réalise ses portraits. En revanche, si nous revenons sur les portraits post-mortem, la question du don est difficilement percevable. Mais pouvons nous réellement parler de portrait dans ce cas là ? Est-ce qu'il y a un portrait lorsqu'il n'y a pas d'accord entre l'artiste et son sujet ? Est-ce que ce pacte est possible lorsque le sujet n'est pas vivant ?

Une autre option, considérée comme vol du portraitiste, est le cas de la photographie de Bertillon. Ce dispositif est évoqué par Sylvie Hepp-Hauteville : « À l'intérieur de ce dispositif, le modèle, outre le fait de ne pas pouvoir choisir d'être ou non portraituré, n'a guère non plus la possibilité d'offrir l'image de lui telle qu'il la voudrait, en choisissant sa posture, l'axe de son regard, comme dans une situation de mise en portrait courante. On dispose de son image malgré lui, il est phagocyté par le dispositif. »⁴⁸. Effectivement dans ce cas là, le modèle n'a pas la possibilité de donner, car le dispositif lui impose tout. C'est donc davantage l'idée de vol d'une image qui exclut le rapport de don. Cette absence de rencontre soulève la question de la place du photographe dans un tel dispositif. Cet élément du don et de l'échange, est-il un élément essentiel à la création du portrait ? C'est également ce manque que découvre Sylvie Hepp-Hauteville dans le dispositif de Bertillon, « cette donnée essentielle

⁴⁷ GODELIER Maurice, *L'énigme du don*, Paris, Fayard, 2003, p. 20.

⁴⁸ HEPP-HAUTEVILLE Sylvie, « Stéréotypes et clichés mis à l'épreuve : les collections photographiques de Jean-Martin Charcot et Alphonse Berillon », in DULAC Elodie, ROBIC-DIAZ, *L'autre en images, Idées reçues et stéréotypes*, Paris, GRAAL, L'Harmattan, Champ Visuel, 2005, p. 130.

à tout portrait : la trace même de l'acceptation ou du refus de se laisser photographier »⁴⁹. La question du don est corrélée à cette acceptation, en effet, si le modèle n'accepte pas d'être photographié, le don semble impossible.

C. LE PHOTOGRAPHIQUE ET LA DÉMOCRATISATION DE LA REPRÉSENTATION DE SOI

« Si le portrait peint prolonge la puissance du miroir, l'image photographique à son tour, s'efforçant de capter la ressemblance et la singularité dans un même mouvement, redouble le plaisir. L'écriture de la lumière a remplacé l'art du pinceau. »⁵⁰

L'avènement de la photographie est suivie de la création de nombreux ateliers de portraitistes. De la sorte, tout le monde peut obtenir son portrait. C'est une nouveauté, car au XIX^{ème} siècle peu de personnes pouvaient se permettre un portrait peint, et même, la vision de leur image nette et précise était rare. Dès lors, en l'espace d'un instant, d'une photographie, il est possible d'obtenir son image.

1. Fixer un visage, un instant

« L'explosion sociale du portrait photographique correspond à la conjonction d'une technique d'un usage de plus en plus commode et l'accès d'une population croissante à la conscience de sa singularité. »⁵¹

Le portrait photographique ouvre la voie de la représentation à une grande partie de la population, alors que le portrait peint n'était possible que pour une infime partie, l'élite noble. C'est Felix Nadar qui est considéré comme l'un des premiers portraitistes. Toutefois, ses daguerréotypes sur plaque de verre nécessitaient un temps de pose très long dû à la faible

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ BEGNY-CRIMAIL Michèle, *Du miroir au selfie, un essai sur la photographie*, Arles, L'Art-Dit, 2017, p. 150.

⁵¹ FREUD Gisèle in LE BRETON David, *Des visages, Essai d'anthropologie, op. cit.*, p. 41.

sensibilité des émulsions. Les sujets devaient alors avoir la tête maintenue afin d'éviter le moindre mouvement.



Illustration 9 : DAGUERRE Louis, *M. Huet*, Daguerreotype signé par Daguerre, avec une mention manuscrite de sa main, 5,8 x 4,5 cm, Pierre Bergé & Associés, 1837.

Le premier portrait photographique fixé et visible date de 1837. Le portrait de Jean Baptiste Huet a été réalisé par Louis Daguerre à Paris. C'est la première fois qu'un visage est photographié sur un support d'une plaque de métal poli, le daguerreotype.

C'est seulement à partir du XX^{ème} siècle que la photographie de portrait se libère des contraintes de temps de pose. Ce changement renouvelle donc les possibilités du portrait et permet sa démocratisation. Les ateliers se développent partout en France, tout le monde désire alors avoir sa photographie. A la suite d'une séance de portrait, le modèle obtient une image de lui, une image unique qui doit permettre une identification évidente du

sujet. Ainsi, les photographes cherchent-ils « la meilleure façon de définir un homme, de permettre à un inconnu qui regarderait l'image [...] d'imaginer cet homme »⁵².

Par ailleurs, à cette époque, très peu de gens disposent d'un miroir, pour certains c'est donc la première fois qu'ils voient leur visage. Pourtant, le miroir moderne est daté du XVI^{ème} siècle, mais il reste longtemps entre les mains des familles nobles. Ainsi « Les gens ordinaires n'avaient donc pas de moyen de suivre à la trace les lents ravages du temps sur leur propre visage »⁵³. La photographie a permis à de nombreuses personnes de se retrouver face à leur image pour la première fois. De surcroît, le daguerréotype, accentue l'effet de miroir grâce à sa surface métallique miroitante. Françoise Ducros évoque ce réalisme dont « Une légère inclinaison permettait de faire surgir l'empreinte miniaturisée des visages et des corps dont les traits s'étaient fixés avec une insolite réalité. »⁵⁴. Cette matière apporte effectivement l'image du portrait ainsi qu'un reflet.

Mais est-ce que cette nouvelle technique photographique, très loin des méthodes utilisées avec le portrait peint, est capable de représenter l'autre ? Est-ce que représenter l'autre est possible en 1/60^{ème} de seconde ? En effet, le visage se résume difficilement à une seule expression, puisque beaucoup d'entre elles le définissent, et que « La malléabilité de ses traits, de sa forme, se confronte à une énigme »⁵⁵. Cette courte durée où la photographie est réalisée demande un choix difficile de l'expression du modèle. Max Kozloff relève ce caractère aléatoire du visage : « Il faut savoir qu'un visage, même dans l'apparence du repos reste actif. Nos traits ont la vivacité du mercure qui, libéré, semble céder à ses propres caprices. Impossible de dire quand une expression va jaillir ni si elle va s'épanouir, s'infléchir ou refluer aussitôt. »⁵⁶.

⁵² FRIZOT Michel, JULY Serge, PHELINE Christian, SAGNE Jean, *Identités, De Disdéri au photomaton*, (ouvrage publié à l'occasion de l'exposition IDENTITES au Palais de Tokyo 1985-1986), Photo Copies, Edition Robert Delpire, 1985, p. 5.

⁵³ A. EWING William, *Faire Faces, Le nouveau portrait photographique*, op. cit., p. 16.

⁵⁴ DUCROS Françoise, « Aux limites du portrait photographique », in RECHT Roland, GEYER Marie-Jeanne, *A qui ressemblons-nous ? Le portrait dans les musées de Strasbourg*, Strasbourg, Les musées de la ville de Strasbourg, 1988, p. 44.

⁵⁵ LE BRETON David, *Des visages, Essai d'anthropologie*, op. cit., p. 54.

⁵⁶ KOZLOFF Max, *Le jeu du visage, Le portrait photographique depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2008, p. 7.

C'est pourquoi il est difficile d'imaginer qu'un seul instant suffira à reproduire fidèlement une personne. L'enjeu de reproduire un visage, serait selon David Le Breton de « fixer en une figure simple la multiplicité de ses formes »⁵⁷. Ainsi, le portrait serait-il le résultat d'une fulgurance. Cette photographie serait-elle représentative du sujet ? Pouvons nous admettre que cet instant suffit à représenter la complexité d'un visage, d'un sujet ? Les expressions seraient-elles trop mobiles pour les représenter en une seule image ?

Par ailleurs, cette rapidité du temps de pose permet évidemment la plus grande netteté du sujet et par conséquent un réalisme inégalable. Ce réalisme permis par la photographie offre dès lors un nouveau caractère qui rivalise avec cet instant très court du portrait. Le réalisme de la photographie serait-il suffisant pour représenter son sujet ?

2. Tendre vers le réalisme : Cela fait-il le portrait ?

« Examine les portraits fait au daguerréotype : sur cent, il y en pas un de supportable. Pourquoi cela ? [...] Parce que ce n'est pas la régularité des traits qui nous frappe et nous charme, mais la physionomie, l'expression du visage ; parce que tout au monde a une physionomie qui nous saisit au premier aspect et qu'une machine ne rendra jamais. »⁵⁸

Marie-Elisabeth Cave nous parle des premiers portraits au daguerréotype qui pour elle ne peuvent rivaliser avec la peinture. En effet, elle révèle que la réalité des traits n'est pas suffisante pour représenter un visage. Pour elle, ce sont les expressions qui sont importantes et elles ne peuvent figurer sur un seul instant. De plus, pour elle, cette photographie est orpheline de la part créatrice d'un artiste. Dans son livre *Le dessin sans maître*, elle raconte comment réaliser un portrait : « De la personne ou de l'objet qu'on dessine c'est donc surtout

⁵⁷ LE BRETON David, *Des visages, Essai d'anthropologie*, op. cit., p. 54.

⁵⁸ CAVE Marie-Elisabeth, *Le Dessin sans maître, méthode pour apprendre à dessiner de mémoire*, op. cit., p. 65.

l'esprit qu'il faut comprendre et rendre. Or, cet esprit à milles faces différentes. Il y a autant de physionomies que de sentiments. »⁵⁹.

La reproduction fidèle de la photographie, telle un miroir, garantit un portrait ressemblant sous tous ces traits, mais le besoin de *mimesis* ne doit pas suffire à représenter un sujet. En effet, la ressemblance à l'identique est-elle la définition même du portrait ? Les mots de Jean-Luc Nancy, précisent que le portrait « s'emploie non pas à restituer mais à configurer un caractère [...] produisant sa singularité en soi. »⁶⁰. Ainsi ces mots nous questionnent-ils sur l'efficacité de la photographie à représenter un sujet ? La *mêmeté*⁶¹ ne serait alors pas suffisante pour réaliser un bon portrait. La peinture a longtemps eu cette qualité qui est de représenter l'autre tout en lui configurant un caractère, ce n'est pas la ressemblance à l'identique qui crée le portrait mais bien sa singularité. La photographie par son manque de différences avec le sujet n'offre plus la place à cette singularité. Eugène Disdéri complète sur ce point : « Il semble, au premier abord, que rien ne soit plus facile à faire ne photographie qu'un portrait, et qu'il suffise pour cela d'assurer l'immobilité parfait du modèle [...] Comment se fait-il cependant que tant de portraits ne soient point ressemblants ? »⁶². Ainsi à ces débuts, le portrait photographique était jugé trop réaliste pour représenter correctement le sujet. Ce réalisme ne laissant pas la place à la singularité empêche d'offrir un portrait original. D'autant plus qu'à cette époque, avec le portrait carte visite, la photographie n'avait pas pour but de révéler le sujet mais de restituer son image fidèlement et rapidement. Cette démocratisation du portrait n'avait pas encore offert un portrait ressemblant, mais un portrait réaliste. Cette ressemblance, ou le portrait permet de montrer l'« âme » du modèle est permise par Felix Nadar. En effet, Nadar a réconcilié les artistes avec l'art du portrait photographique. Il a pour réputation de reléver le sujet. Il tente de se détacher des codes du portrait peint, en épurant le fond, en photographiant les sujets sans artifice. Il se concentre sur l'expression du modèle, les photographies au naturel et sur le vif. Charles Baudelaire, lui même très réticent à la photographie laisse Nadar faire son portrait et cherche à obtenir « Un portrait exact mais ayant

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ NANCY Jean-Luc, *L'Autre Portrait, op. cit.*, p. 25.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² DISDÉRI Eugène, « Sur le portrait photographique », in *Du bon usage de la photographie, une anthologie de texte*, Photo Poche n°27, Acte Sud, 1862, p. 37.

le flou d'un dessin. »⁶³. Ainsi c'est l'exactitude qui l'importe et non sa ressemblance. C'est en effet, un léger problème de flou lié à la prise de vue qui rend le portrait si qualitatif. Felix Nadar qui n'avait pas saisi la qualité de son erreur, comprend alors les qualités du médium photographique. Ce réalisme modulable qui deviendra un genre artistique au même titre que la peinture, commence donc à faire ses preuves.



Illustration 10 : NADAR Gaspard Felix
Tournachon, *Charles Baudelaire*, Musée d'Orsay,
1854.

Il est toutefois important de noter qu'à cette époque la photographie couleur n'est pas encore inventée. Le réalisme n'est donc possible qu'en noir et blanc, s'éloignant des qualités de reproduction du sujet dont dispose la peinture avec la couleur. En effet, un portrait en noir et blanc ne permet pas de découvrir les détails du sujet comme la couleur des yeux, les rougeurs, les nuances de la peau, les reflets dans le cheveux et même la couleur du maquillage. Cette ressemblance qui était tant admirée avec la photographie avait déjà une première limite. C'est pourquoi, il importe d'observer les limites du réalisme dans le domaine photographique.

⁶³ BAUDELAIRE Charles, "Lettre à Mme Aupick", Bruxelles, samedi 23 (décembre 1865), cité par André Rouillé, *La Photographie en France, – Textes et controverses: une anthologie 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 329.

3. Les limites du reflet, vers une impression

« Si, avec la peinture, la ressemblance est conquise, avec la photographie, la ressemblance est acquise. Elle n'est pas un but mais une donnée. »⁶⁴

Assimilée à une industrie reproductible omniprésente dans les mentalités, la photographie ne peut accéder au rang de l'art. Cette copie du réel devient même un défaut concernant la réalisation d'un portrait. Or, le portrait pour les peintres, ne doit pas être une reproduction *trait par trait* mais cibler le caractère du sujet. D'une part, cette ressemblance est recherchée et permet alors une approche de la physionomie, une reconnaissance visuelle donc de la photographie d'identité. D'autre part, les artistes tentent de s'éloigner de cette copie de la réalité pour porter la photographie à son véritable niveau, l'art.

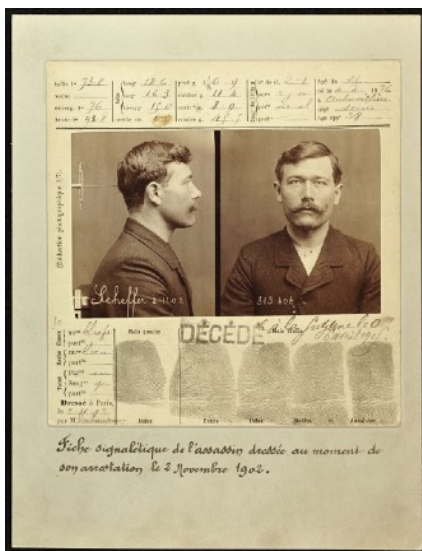


Illustration 11 : BERTILLON Alphonse, *Verso de la fiche anthropométrique d'Henri-Léon Scheffer*, Courtesy of Head of Service Régional d'Identité Judiciaire de Paris, 1902.

À la préfecture de police en 1880, Alphonse Bertillon met au point un protocole qui permet d'identifier les individus interpellés par des fiches anthropométriques. Grâce à la photographie il cherche à les catégoriser. Il réalise ainsi des cartes d'identité des prévenus, y ajoutant observations anthropométriques, renseignements chromatiques, descriptifs, marques particulières, et renseignements sociologiques. Ces recherches qui avaient débuté avec Johann Gaspar Lavater un demi-siècle auparavant, sont alors perfectionnées par la photographie et les protocoles de Bertillon. C'est le mimétisme de la photographie qui l'intéresse : à partir d'une image de face et d'une autre de profil il tente de fabriquer une vision objective du sujet.

Or à cette époque, c'est la ressemblance du sujet permise par la photographie qui intéresse Alphonse Bertillon. Ses tentatives souhaitent affirmer l'identité d'un prévenu car les sanctions ne sont pas les mêmes si le sujet est en récidive. Ces méthodes d'identification s'avèrent plus tard déficientes car de nombreuses erreurs ont été découvertes dans la mise en détention

⁶⁴ GRILLET Thierry, « Et voici que la peau de son visage rayonnait », in AUBENAS Sylvie, BIROLEAU Anne, *Portraits/Visages 1853-2003*, op. cit., pp. 13-14.

d'individus innocents. A partir de 1905, des empreintes digitales ont accompagné les portraits, c'est de début d'une nouvelle forme d'identification, celle de l'empreinte.

Aujourd'hui la photographie d'identité est toujours présente sur certains documents officiels. Mais les photographies réalisées par Alphonse Bertillon sont critiquées du fait qu'elles ne sont pas toujours considérées comme des portraits. C'est ce qu'annonce Robert Delpire dans son livre *C'est de voir qu'il s'agit*. : « Les dispositifs qu'il inventa, les systèmes d'identification qu'il mit au point ont généré des images qui ne sont pas des portraits. »⁶⁵. En effet, est-ce qu'un portrait où le sujet n'est pas individualisé reste un portrait ? Nous entendons par là que les portraits anthropométriques n'avaient pas d'autre intérêt que de fichier les futurs détenus. Donc aucune dissonance n'est possible, le sujet doit regarder droit devant lui sans montrer aucune émotion, une expression figée étant obligatoire pour observer les traits caractéristiques du criminel. Au vu de nos recherches, il est difficile de ne pas envisager son approche comme une faille dans l'histoire du portrait photographique.

De nos jours, la photographie ne tient plus la place qu'elle avait dans la reconnaissance de l'identité quoiqu'elle en permette toujours un moyen de vérification aujourd'hui, non par comparaison visuelle mais par comparaison algorithmique.

4. La copie, une fausse route ?

La ressemblance du sujet considère que les expressions peuvent se contenter d'une seule image. Or, c'est dans cette difficulté que la copie s'essouffle. C'est son impossibilité d'être figée qui rend la face si indéfinissable. Pour surpasser ces contraintes, le portrait tente alors de trouver sa vérité ailleurs. En peinture, « Picasso et Matisse chercheront inlassablement à privilégier la recherche expressive, considérant la ligne et/ou la couleur comme capable de traduire la perception que le peintre a de son modèle et cette perception seule sera le critère de la vérité »⁶⁶. La ressemblance n'est donc pas la vérité du sujet. Mais

⁶⁵ DELPIRE Robert, *C'est de voir qu'il s'agit*, Delpire, Montreuil, Libella, 2017, p. 39.

⁶⁶ RECHT Roland, GEYER Marie-Jeanne, *A qui ressemblons-nous ? Le portrait dans les musées de Strasbourg*, Strasbourg, Les musées de la ville de Strasbourg, 1988, p. 18.

qu'est ce que la ressemblance ? Matisse avoue avoir fini par « découvrir que la ressemblance d'un portrait vient de l'opposition qui existe entre le visage du modèle et les autres visages »⁶⁷. La *mimesis* trouverait ainsi sa naissance là où la différence existe. En effet ce sont les écarts qui provoquent cette non-ressemblance.

Pourtant nous sommes convaincus qu'à cette ressemblance, s'ajoute l'interprétation de l'artiste, précédemment évoquée. Toutefois, peut exister un moment de vide, évoqué par Marc Tamisier, que ce soit de l'oeil à la main qui trace ou du décalage entre le cliqué et la levée de l'obturateur. Ainsi « la ressemblance comprise comme une copie du visible est illusoire, techniquement impraticable »⁶⁸.

⁶⁷ MATISSE Henri, préface de *Portraits*, Monte-Carlo, André Sauret, 1954 repris dans *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Dominique Foucarde, Hermann, 1972, p. 177.

⁶⁸ TAMISIER Marc, « Portrait sans sujet », in SOULAGE François, BONAFoux Pascal, *Portrait anonyme, Peinture, photographie, cinéma, littérature, op. cit.*, p. 62.

Si le portrait est né de ce désir d'exactitude avec le portrait silhouette, et le besoin de ressemblance, il tente également de représenter l'être humain en se concentrant sur son visage. Ce visage grâce à sa singularité offre une simplicité à reproduire un individu. Mais, le portrait peut se créer de surcroît à travers la rencontre, l'échange. La ressemblance n'est donc plus le sujet prédominant de la pratique du portrait. Le cas de la photographie est encore plus signifiant, puisqu'il est une reproduction conforme du réel. C'est pourquoi les artistes tentent de se détacher de ces contraintes de réalisme pour s'approcher de l'intériorité de leur sujets. Cependant, il est évident que le visage reste le sujet de prédilection du portrait. Qu'en serait-il d'un portrait où pour se détacher du réalisme, le visage disparaîtrait ? Serait-ce toujours un portrait ?

II. DU REFLET À LA TRACE : REPRÉSENTER EN PHOTOGRAPHIANT

En peinture, c'est avec le clair-obscur que disparaissait, pour la première fois, une partie de l'image. Le visage du sujet n'est plus toujours visible par l'observateur. Naît alors le doute, l'imaginaire. C'est Michelangelo Merisi da Caravaggio dit Caravage qui a créé ce nouveau langage pictural. Les ombres et le fond sombre ne permettent pas toujours de distinguer correctement l'arrière plan. Mais c'est bien plus tardivement que le portrait se détache de la contrainte du visage. Des artistes comme Picasso, Matisse, renouvellent la représentation de l'être humain en se détachant de toutes les contraintes précédentes. C'est finalement « l'impossible perception de leur propre visage »¹, évoquée par Anne Biroleau, qui « mène les photographes aux limites de la représentation »². Notre travail se concentre précisément sur cette photographie de portrait où le visage n'est plus au centre de la représentation. Pour cette seconde partie, toutes les approches mises en place pour cacher le visage du modèle sont réalisées dès la prise de vue. C'est à dire que le modèle participe au masquage de son visage. Pour le questionner, tout d'abord, nous évoquerons les premières tentatives de représenter l'autre sans la notion de *mimesis*. Ensuite, nous aborderons cet anti-portrait et la manière dont les artistes s'approprient cette autre représentation. Et enfin, nous questionnerons l'empreinte du sujet qui est captée par la surface sensible et permet le portrait.

A. DÉVISAGER POUR REPRÉSENTER UNE PERSONNE

Pour s'approcher d'une représentation plus fidèle du sujet, les artistes questionnent l'autre. Ils tentent de dévisager pour approcher des traits et ainsi *réinterpréter*. Un portrait où le sujet n'est pas identifiable, est-il un portrait ? Que serait le sujet de cet autre portrait ?

¹ BIROLEAU Anne, « La véritable image », in AUBENAS Sylvie, BIROLEAU Anne, *Portraits/Visages 1853-2003*, op. cit., p. 37.

² *Ibid.*

1. Dévisager

D'après la définition du dictionnaire, dévisager c'est : « Défigurer, déchirer le visage »³, le mot se réfère à un acte négatif visant à détériorer le visage. Pourtant, Georges Didi-Huberman en parle comme « l'acte requis de tout bon peintre à l'égard de son modèle »⁴. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'une détérioration mais bien d'une qualité requise. En effet, il ajoute que le Littré annonce : « Faire l'effort de reconnaître les traits de quelqu'un »⁵. Dévisager serait l'addition de trois actes : un acte esthétique, un acte de reconnaissance, mais aussi un acte de négation par son pouvoir accrocheur. Mais le regroupement de ces actes serait la clef pour « extraire du visage d'autrui une bonne figure »⁶. Ces propos nous mènent à penser que le simple fait de regarder ne serait pas suffisant pour reproduire un visage. D'après, Georges Didi-Huberman, dévisager signifie tenter de prendre conscience de la présence de l'autre, regarder ses traits pour ainsi les identifier et se les approprier. Le portrait serait alors la recherche d'un caractère distinct, permettant d'avoir une identité propre. Ce caractère offre une singularité au portrait. Est-ce que dévisager permet un renouvellement du genre du portrait, une vision plus complète de la représentation du sujet ? Cette manière indiscreète de regarder permettrait aux artistes de découvrir leur modèle et d'en extraire les traits singuliers. Cherchent-ils à démasquer le modèle ? D'après Jean-Marie Schaeffer, ce serait un nouveau genre qui se crée : « Nous serions donc les témoins d'une rupture décisive : le passage du portrait à l'antiportrait. [...] Le phénomène est indéniable : il existe actuellement chez un certain nombre de photographes une tendance à déconstruire le portrait canonique. C'est ainsi qu'on s'efforce à dé-visager le visage, que ce soit par le flou, par l'agrandissement démesuré du détail, par la lacération de la surface sensible, etc. »⁷.

Dévisager offre la liberté de créer, d'apporter une vision différente du portrait. Et de la sorte, pour s'approcher de son ressenti, le photographe se détache de la figuration du visage. Par ce

³ Définition du cnrtl. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/devisager>

⁴ DIDI-HUBERMAN Georges, LOISY Jean, *A visage découvert*, Paris, Flammarion, Fondation Cartier, 1992, p. 30.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ SCHAEFFER Jean-Marie, « Du portrait photographique », in ARBAIZAR Philippe, *Portrait, singulier pluriel*, op. cit., p. 17.

« dévisagement », il se délivre des contraintes de création et apporte sa propre vision du sujet. C'est alors que « le portrait ne se situe plus dans la représentation, mais dans la trace »⁸, c'est elle qui permet l'identification propre du sujet. Cette affirmation suggère que le portrait photographique n'est pas toujours un visage.

2. Tourner autour du modèle



Illustration 12 : NADAR Tournachon Gaspard Félix, *Marie Laurent, de dos*, Tirage sur papier salé d'après négatif sur verre, 20 x 16,2 cm, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la photographie Paris, vers 1859.

C'est sous une forme ironique que Felix Nadar nous offre un premier portrait sans visage, une nuque de femme, celle de Marie Laurent, photographiée en 1856. Le portrait de Marie Laurent n'est pas le seul à avoir été réalisé de dos, Nadar l'a également utilisé pour Madame Howland et Olympe Aguado. Les traits de la nuque et les lignes des épaules parlent de la même manière que son visage. Pour s'approcher d'une représentation parfaite du sujet, les artistes sont amenés à dépasser les codes de la reproduction à l'identique. Avait-il lui aussi

⁸ BIROLEAU Anne, « La véritable image », in AUBENAS Sylvie, BIROLEAU Anne, *Portraits/Visages 1853-2003*, op. cit., p. 42.

considéré que le visage n'était pas l'élément essentiel du portrait de Marie Laurent ? Pensait-il que sa coiffure et les traits de sa nuque seraient plus révélateurs de sa personnalité ? Ou est-ce que seules l'esthétique et la forme l'ont guidé à produire cette photographie ?

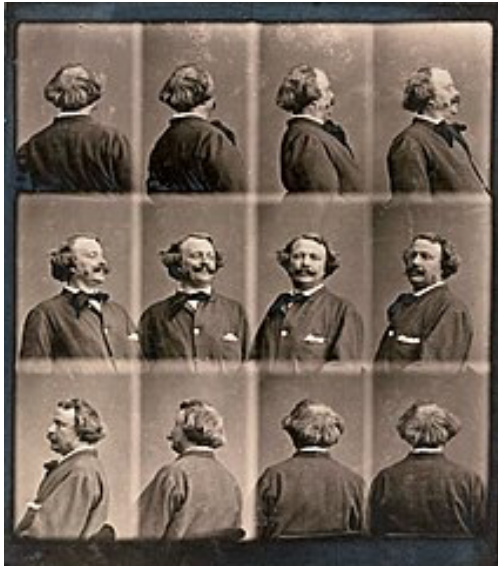


Illustration 13 : NADAR Tournachon Gaspard Félix, *Autoportrait "tournant"*, épreuve sur papier salé d'après un négatif sur verre au collodion, 15,7 × 13,8 cm, BnF, département des Estampes et de la Photographie, vers 1865.

Nadar a expérimenté des représentations à 360 degrés, appelées le portrait tournant, un concept qui permet de faire figurer un sujet avec plus de détails. Il réalise douze photographies d'une même personne avec une rotation différente entre chaque photographie. Le modèle est visiblement assis sur un siège pivotant et effectue une rotation complète. Il est envisageable que les positions entre chaque prise de vues soient calculées afin que la dernière image corresponde à la première. La combinaison de ces images permet donc d'observer toutes les faces d'un modèle. Ainsi, le portrait de dos serait-il justifié au même titre que la face. Sur ces douze portraits, cinq d'entre eux ne comportent pas de visage. D'après

l'hypothèse d'André Rouillé, cet autoportrait tournant est « une épreuve préparatoire à la réalisation d'une sculpture selon la méthode, en vogue à l'époque, de la photosculpture »⁹. Or, Nadar semble également intéressé par les détails physiques de ces sujets car aucune trace de bustes sculptés à partir de ces photographies n'a été trouvée. Est-ce simplement par curiosité que Nadar réalise son portrait tournant ? Est-ce Nadar qui considère son portrait de dos au même titre que le portrait de face ? Est-ce que pour tenter de représenter certains artistes ont choisi de faire figurer plus qu'une seule image ? Est-ce que le portrait photographique est la somme de photographies comme le cas de Roni Horn ?

⁹ ROUILLÉ André, *Le corps et son image. Photographies du dix-neuvième siècle*, Paris, Contrejour, 1986, p. 25.

Il est intéressant de comparer ce projet à celui de Roni Horn, qui de la même manière questionne l'acte de représentation, avec sa série *Are You the Weather* en 1996. Elle présente soixante portraits en plan très rapprochés d'une femme dont le visage émerge de l'eau.



Illustration 14 : HORN Roni, *You are the Weather*, Installation of 100 photographs (36 gelatin silver prints and 64 type "C" prints), 27 x 22 cm, 1994-1996.

Les photographies ne semblent jamais les mêmes, le visage change, sans jamais monter d'expression significative. Le portrait n'est jamais identique alors qu'à première vue les images semblent être toutes les mêmes. Elle questionne l'objectivité et l'identité du sujet photographié.



Illustration 15 : HORN Roni, *Are You the Weather*, Exposition Fotomuseum Winterthur, Grunstrasse, 1997.

Elle cherche à comprendre comment représenter l'autre et son impossibilité de le faire par une seule image. Son modèle ne doit pas avoir d'expression sur son visage et pourtant aucun visage n'est le même. Le portrait représente-t-il réellement le sujet ?

C'est au regardeur de tenter de répondre par le protocole qu'elle met en place. Ainsi de la même manière que Nadar, elle propose un portrait composé de nombreuses images d'un même sujet. En outre, l'artiste mêle couleur, noir et blanc, questionnant alors l'importance des teintes dans la reconnaissance des traits d'un visage. En effet, un portrait en noir et blanc apporte-t-il toutes les informations permettant la reconnaissance du sujet ? Couleur des traits, yeux, cheveux sont estompés par le noir et blanc.



Illustration 16 : Sidibé Malick, *Femme vue de dos*, vers 2003.

Dans le même ordre d'idées, Malick Sidibé, dans son studio malien a lui aussi photographié des modèles de dos. Avec des fonds à rayure et à carreaux, des vêtements à motifs, c'est tout un décor qui se construit autour de ces portraits. Mais la posture, le placement des pieds, la forme du corps est perceptible. Est-ce une recherche esthétique pour Malick Sidibé ? Ou l'impossibilité de photographier les visages ? Il aurait confié lors d'entretiens que les femmes plaisent mieux vues de dos¹⁰. Est-ce réellement ce qu'il a cherché à démontrer ? Il est intéressant de mettre ce portrait en parallèle avec celui de Marie Laurent réalisé par Nadar, où dans les deux cas, le corps d'une femme est choisi. Érotisation de la femme ou renouvellement du portrait ? Il est difficile de connaître l'intention réelle du photographe, mais ces deux exemples de portraits sans visage demandent à l'observateur d'imaginer les traits du visage du modèle.

¹⁰ RUF Isabelle, « Pour Malick Sidibé, « les femmes plaisent mieux vues de dos », *Le Temps*, mars 2003 [En ligne], mis en ligne le 22 mars 2003. URL : <https://www.letemps.ch/culture/malick-sidibe-femmes-plaisent-mieux-vues> . Consulté le 12 avril 2019.

Une autre manière du choix de ce que l'artiste souhaite montrer à travers un portrait, est celui d'un portrait partagé, négocié. Un portrait où l'artiste et son modèle travaillent ensemble à l'élaboration de ce portrait. Le visage n'est plus au centre des préoccupations, c'est une réflexion sur la rencontre et la création collective.

3. Le choix partagé de ce qui est montré, le portrait horizontal avec Mathieu Farcy

Le portrait du visage n'est pas forcément la bonne manière de montrer, de raconter une personne. Le portrait peut aussi être une violence pour le modèle, c'est le cas des personnes défigurées auxquelles le photographe Mathieu Farcy s'intéresse. Avant d'être photographe il a été éducateur spécialisé pendant six ans. Depuis, il tente de proposer un rapport moins vertical au documentaire photographique. Il croit en « l'horizontalité » dans ses projets, et plus spécifiquement dans le projet *Méduse*, au portrait horizontal, qu'il réalise avec des personnes qui ont subi des déformations du visage. Par l'échange et la rencontre, ils tentent de créer ensemble. Le mythe de la Méduse lui sert de point de départ. Ce mythe, d'après Philippe Dubois, c'est la légende d'une femme dont la beauté est punie par Athéna. En effet, pour avoir fait du charme à Poséidon : « elle verra se transformer sa belle chevelure en magma grouillant de serpents et quiconque s'approchera et tombera sous le coup de ses yeux séducteurs sera aussitôt transformé en pierre »¹¹. Méduse est alors inapprochable et il est impossible de la regarder sans mourir. Mathieu Farcy s'imprègne de ce mythe pour commencer la rencontre. Il raconte : « La Méduse elle n'est pas visible et elle ne peut pas voir l'autre. Elle est vraiment dans cet enfermement qu'ils ont tous vécu à un moment. C'est une histoire qui nous permet de rentrer en relation rapidement, et de comprendre vite où on va aller, on n'est pas dans la frontalité qui sidère. C'est dans ce reflet là qu'on peut travailler. »¹²

Il souhaite questionner le rapport à leur image et tenter de représenter la personne d'une autre manière. Il cherche à créer des portraits tout en se soustrayant de la contrainte de faire figurer

¹¹ DUBOIS Philippe, *L'acte Photographique et autres essais*, Paris, Nathan-Université, p. 142.

¹² FARCY Mathieu, entretien réalisé par Juliette PAULET le 1^{er} mars 2019, Annexe 1 p. 109.

un visage. De la même manière, Philippe Dubois évoque la ruse que met en place Persée pour réussir à voir Méduse : « celle de la rétorsion, par le biais de la réflexion dans le miroir. »¹³.

Les personnes avec lesquelles travaille Mathieu Farcy ont subi des cancers, des accidents, qui ont modifié les traits de leur visage. Il cherche à raconter l'autre, même les sujets avec qui il travaille ne veulent pas montrer leur visage, ne désirent pas se réduire leur visage à une déformation physique. En effet, dans son projet, le visage n'est pas la solution pour représenter la personne, car celui-ci est défiguré. Pour mener son projet, son approche de « l'horizontalité documentaire » questionne : « comment faire naître le désir de l'autre, comment être soutien du désir ? Et plus particulièrement ici, avec *Méduse*, c'est la relation à l'autre qui nous permet de créer dans l'interstice de cette rencontre. »¹⁴. A deux, ils réalisent des carnets, dans lesquelles ils collent les photographies, écrivent, racontent. Chacun apporte ses propositions et ses envies. La finalité du projet est un désir de transmission, de « donner à voir ce que c'est de vivre sans visage »¹⁵. Il cherche à créer un portrait où modèle et photographe échangent et construisent ensemble le résultat de l'oeuvre.

L'une des personnes avec qui il travaille, Ana, est victime d'un cancer du visage. Elle a refusé de montrer son visage pendant longtemps, il raconte : « Les premières fois où l'on s'est rencontrés, elle m'a reçu avec des grandes lunettes et ses cheveux : c'est son masque. C'est comme ça qu'elle se promène dans la rue. Ça a mis un an pour que je puisse photographier son masque. »¹⁶. Ils ont pourtant réalisé des portraits, avec les envies et les exigences de chacun, ils tentent, parfois de ses mains, parfois grâce à un miroir qui cache les traits spécifique du visage, parfois de dos. À deux, ils proposent une autre vision du portrait, une manière d'échanger sur le visage sans le montrer frontalement.

Il évoque que le choix des images est fait à deux : « En général, on fait des photos et on choisit après ce que l'on garde. Moi il y a des photos que j'ai envie de montrer et ils me disent : « Non, sur cette photo je suis trop défiguré, je ne peux pas tolérer cette image de

¹³ DUBOIS Philippe, *L'acte Photographique et autre essais, op. cit.*, p. 143.

¹⁴ FARCY Mathieu, entretien réalisé par Juliette PAULET le 1^{er} mars 2019, Annexe 1 p. 108.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 111.

moi », mais tout ça on l'écrit on s'en sert pour montrer ce qui est pas montrable. »¹⁷. L'écriture et les échanges du projet sont compris dans le processus créatif et s'intègrent totalement dans l'oeuvre. Les mots permettent alors d'évoquer ce qui n'est pas montrable.



Illustration 17 : FARCY Mathieu, *Anna*, 2019.
« Tu voulais être photographiée derrière un livre. Tu m'as proposé un livre à l'eau de rose. Tu m'as vu tiquer. « I thought you'd take the Bible ! ». »

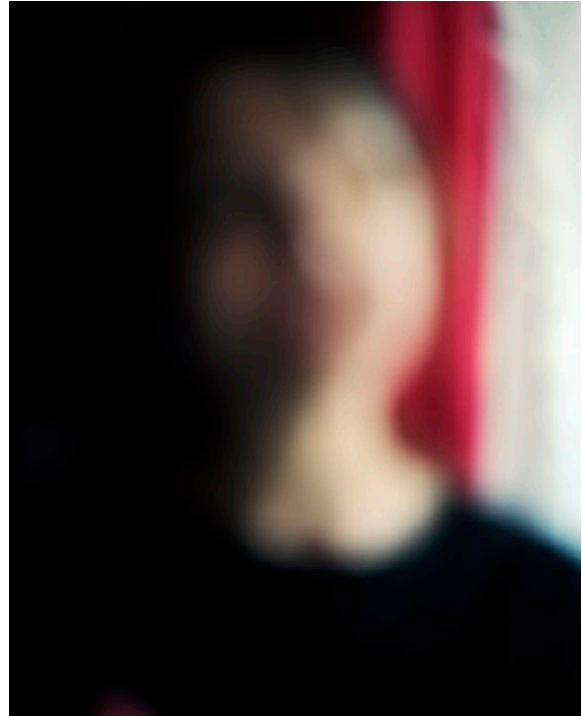


Illustration 18 : FARCY Mathieu, *Anna*, 2019.
« Tu es floue. Aussi floue que possible. Tu t'étais maquillée. »

Depuis le commencement de son projet photographique *Méduse* son rapport au portrait s'est modifié, aujourd'hui, pour lui le portrait ne peut plus être une seule image. Il ajoute que : « Tu peux tout à fait faire des portraits sans montrer les gens et tu peux montrer les gens sans faire leur portrait. »¹⁸. Son projet s'inscrit dans un double questionnement. Qu'est-ce que réaliser des projets documentaires horizontaux ? Qu'est-ce que vivre sans visage ? Comment montrer, comment réaliser son portrait sans montrer ce que l'on ne désire pas partager, pas faire figurer ? Un autre portrait est donc possible, l'observation de ces différents cas le prouve mais, est-ce une nouvelle perception du sujet ? Qu'est qui permet de rendre le sujet singulier si ce n'est son visage ?

¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

¹⁸ *Ibid.*, p. 113.

B. LE PORTRAIT SANS VISAGE : UN ANTI-PORTRAIT

« Il y a tout de même un aspect positif dans tout ce vide, cette perte de foi, cette perte de visage. Les attentes exagérées à l'égard du portrait ont permis aux photographes du XX^{ème} siècle de s'interroger et de repenser le genre en profondeur. »¹⁹

L'absence de visage implique-t-elle une nouvelle perception sur le sujet ?

Le visage, comme nous l'avons vu dans les pages précédentes est le lieu privilégié du regard qui évoque la personnalité d'un individu. Toutefois, cette personnalité peut se déployer sous de multiples aspects. « Matière, ombre, lumière : traces. Il n'est pas reconnaissable, ce visage, pourtant il n'a jamais été atteint d'aussi près que dans cette proximité illisible. »²⁰. De la sorte, ne pas faire figurer le visage peut parfois apporter une vision plus juste, plus proche de la réalité du sujet. C'est alors que « le portrait ne se situe plus dans la représentation, mais dans la trace »²¹ qui permet l'identification du sujet. Cette affirmation suggère que le portrait photographique n'est pas toujours un visage.

1. Quel nom pour cet autre portrait ?

Quels sont les termes qui peuvent être utilisés pour évoquer cet autre portrait : un portrait sans visage ? Un portrait au visage non identifiable ? Un portrait sans regard ? Un portrait aux multiples visages ? De nombreuses possibilités s'offrent à nous, elles n'ont pas les mêmes significations. Impossible de définir un seul terme car les approches artistiques ne révèlent pas les mêmes intentions et propositions. Le plus antinomique serait un portrait sans visage, en effet, un portrait paraît impensable sans visage, pourtant dans de nombreux cas que nous allons évoquer, le visage est présent mais demeure caché. Ce n'est donc pas le visage qui disparaît mais l'identification du sujet. Nous nous autoriserons pourtant à utiliser le terme portrait sans visage, terme oxymorique, simple et fort. Les questions qui nous intéressent sont

¹⁹ A. EWING William, *Faire Faces, Le nouveau portrait photographique, op. cit.*, p. 25.

²⁰ *Ibid.*, p. 42.

²¹ *Ibid.*

alors : quel serait ce portrait sans visage ? Un portrait qui nous éloigne des représentations conventionnelles dont seul le moment de la prise de vue reste un critère, allant jusqu'à questionner la trace, et le « ça a été » de Roland Barthes. Ainsi, le portrait se détache-t-il de toutes ces contraintes et devient-il l'empreinte d'un instant ?

2. Comment représenter un sujet si compliqué qu'est un être humain

Jean-Luc Nancy nous apprend que la seconde contrainte du portrait pour représenter un Homme c'est « aussi bien l'infigurable »²². Nous imaginons par là qu'un aspect du portrait tente de faire surgir une partie de l'autre invisible. La révéler c'est tenter de réaliser un portrait singulier. Par ailleurs, cette représentation semble impossible par la reproduction exacte et par la copie conforme que permet la photographie. À propos du portrait photographique, Jean-Luc Nancy évoque les deux manières de « prendre en charge le genre »²³, dont l'une serait l'« interrogation de l'énigme du sujet »²⁴. Par la recherche de cette énigme, les photographes tentent de dépasser la copie conforme du sujet cherchent, au-delà de la vraisemblance, la partie du corps qui prend sens. L'envie de surpasser *l'infigurable*²⁵ ouvre la possibilité à la créativité des artistes. Ils ne se limitent plus au simple mimétisme du visage, « ce qui reconduit la photo près de la peinture »²⁶. Picasso en est un exemple intéressant avec les *Demoiselles d'Avignon*, en 1907, « dont les visages et les corps déstructurés attestent sa volonté de s'en tenir à la ressemblance, mais une « ressemblance plus profonde, plus réelle que réel » »²⁷.

Patrick Tosani, propose un portrait vu du dessus, où seule la tête est visible. Cependant, il est possible de distinguer de nombreuses différences, les cheveux dont leur aspect, leur couleur,

²² NANCY Jean-Luc, *L'Autre Portrait, op. cit.*, 2014, p. 51.

²³ *Ibid.*, p. 77.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 51

²⁶ *Ibid.*, p. 77.

²⁷ COURTINE-DENAMY, *Le visage en question, De l'image à l'éthique*, Paris, Edition de la Différence, Les essais, 2004, p. 209.

l'implantation capillaire et la forme de la tête. Ces photographies tirées ensuite en grand format nous confrontent à un portrait de l'autre très peu habituel. En effet, ce point de vue n'est pas commun. Avec cette série il cherche les limites de la représentation du sujet qu'il précise dans un entretien : « Je ne souhaitais ni entrer dans un processus de portrait de genre, de typologie, ni parler de mémoire, mais plutôt décrire la relative universalité de ces quelques personnes grâce à la richesse et la complexité de leur chevelure. Ces quelques figures particulières pouvaient décrire un propos général. Ces têtes révèlent la grande présence de ces individus dans leurs singularités, mais en même temps témoignent d'une grande absence par le mutisme de l'image. »²⁸.



Illustration 19 : TOSANI Patrick, *M . C . Q*, 190 x 144 cm, photographie couleur c- print, Adagp, 1992.



Illustration 20 : TOSANI Patrick, *P.T.D*, 190 x 144 cm, photographie couleur c- print, Adagp, 1992.



Illustration 21 : TOSANI Patrick, *L.C*, 190 x 144 cm, photographie couleur c-print, Adagp, 1992.

3. L'absence d'identification, ou comment protéger le sujet

Ulla Deventer réalise un projet photographique depuis 2013 sur des travailleuses du sexe. Elle suit des femmes et leur quotidien. Son désir est de proposer une autre poésie du milieu qui est dominé par les clichés. Dans une interview de *Bird in Flight*, elle raconte : « L'aspect le plus difficile du projet est qu'elles demandent toutes à rester anonymes. Parfois, même leur maris n'est pas au courant de ce que leurs femmes font de leur journée. Elles

²⁸ TOSANI Patrick, *Entretien (extrait) Patrick Tosani*, 1997, [En ligne], mis en ligne en 2018. URL : <https://www.patricktosani.com/infos/Textes/entretien-extraits/> . Consulté le 2 mars 2019.

risquent également d'être expulsées par leur propre famille. Cela rend délicat l'obtention de leur confiance. Je suppose que ça aide que je sois une femme, que je me présente comme une artiste, et que j'assure leur anonymat. »²⁹

Pour préserver leur anonymat elle compose, réalise différents type de portraits, use de moyens simples comme ; les cheveux et la main pour cacher le visage, le dos. Ce qui est surprenant c'est que les corps sont quant à eux très présents. Sa force d'attraction permet l'identification de ce qui les différencie chacune. Pour ces portraits, la légende est très importante, elle nomme ces femmes et raconte leur histoire.



Illustration 22 : DEVENTER Ulla, *Romana*, Paris, 2016.
«When I took this picture, Ramona was pregnant in the fourth month and was still working at night in the Bois de Boulogne in Paris. She shared a hotel room with a girlfriend. Without papers and a legal job she is not allowed to rent an apartment in France.»



Illustration 23 : DEVENTER Ulla, *Bianca Smoking*, Athens, 2016.
«Bianca is Romanian and works in a tiny brothel in Athens to support her little son back home. She was strictly controlled by her pimps. When we went out for a coffee, she had to stay inside the red light district.»

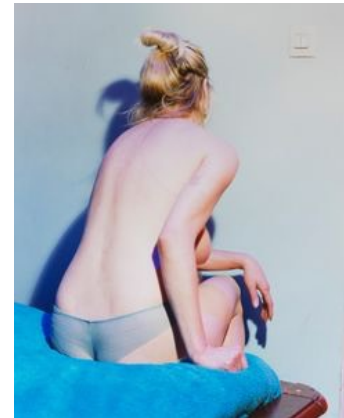


Illustration 24 : DEVENTER Ulla, *Viktoria*, Paris, 2016.
«Viktoria is high educated but with her Russian passport she has no change for a normal job and works at a striptease bar.»

Le fait de donner un nom à un portrait permet à l'observateur de se sentir plus proche du sujet. En effet, Catherine Rebois dans *De l'innommé à l'indicible* évoque l'impossibilité de voir lorsque le portrait est « sans nom ». Elle annonce : « Nous restons bloqués devant ce visage

²⁹ « The most difficult aspect is that they all need to stay anonymous. Sometimes even their own husbands don't know what their wives are doing all day long. They also risk being expelled from their families. That makes it more sensitive for me to gain their confidence. I guess it is helping that I am a woman, introduce myself as an artist, and assure them of their anonymity. », traduction de Juliette PAULET, OSIPOVA Olga, « I've Never Been Big Sick: Red Light District Women in the Series by Ulla Deventer », novembre 2016, [En ligne], mis en ligne le 7 novembre 2016. URL : <https://birdinflight.com/inspiration/project/20161107-i-ve-never-been-big-sick.html> . Consulté le 23 avril 2019.

sans nom. Il nous empêche de voir l'image, le sujet de l'image, le sujet a disparu. »³⁰. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles les portraits lorsqu'ils sont dénués de visage demandent davantage de porter un nom. De surcroît la rencontre est facilitée par la narration de la légende. Le regarder peut faire connaissance avec la personne sans voir son visage. C'est pour cela que dans sa série, Ulla Deventer nous place dans une relation intimiste avec ces modèles, la légende apporte une proximité et nous raconte l'histoire de ces femmes, la relation qu'elle a eu avec elle. Le regard fait alors connaissance avec des femmes sans voir leur visage.

Ce projet questionne à un autre niveau car le visage dans la vente du corps est très important. En effet, dans la pornographie, la vision du visage réclame un prix supérieur à la seule présence du corps. La mode, suit le même fonctionnement puisque la réalisation de publicité dispose de budgets très différents si le visage est visible ou non, allant du simple au double. Le fait qu'Ulla Deventer ne montre pas le visage de ces femmes peut alors nous interpeller sur la représentation des prostituées et sur la place du corps. Par ailleurs, le choix des poses et des attitudes des femmes qu'elle photographie contraste avec la représentation habituelle du corps d'une femme dans la publicité ou la pornographie. Grâce à cela elle s'éloigne fortement de ce genre et ne se confronte pas à la question de visibilité du visage. Pour elle, c'est l'intégrité des femmes qui est importante, ni la place du corps ni celle du visage.

Ces cheveux, cette main, ne sont-ils pas comme un masque qui les protège de l'extérieur ? L'artiste est rentrée dans leur cercle de proximité, mais nous, observateur sommes délimités par un masque. Au delà de la métaphore, le masque est aussi un moyen utilisé pour cacher le visage et révéler autre chose.

4. Le masque et le portrait

Le masque est une des manières simples de cacher son visage. Il permet de choisir de montrer autre chose, de décider de cacher, d'être autrui. Louis Marin, dans son article *Masque et Portrait* donne les différentes définitions du mot masque : « Le masque, personne déguisée

³⁰ REBOIS Catherine, « De l'innomé à l'indicible », in SOULAGE François, BONAFoux Pascal, *Portrait anonyme, Peinture, photographie, cinéma, littérature, op. cit.*, p. 54.

qui ne veut point être connue, - l'anti-portrait - est devenu ainsi son masque. [...] Tout ce qu'on met devant les yeux pour se cacher »³¹. Ce masque serait alors un moyen de se créer un nouveau portrait, « un autre visage ». Pouvant être le visage d'autrui, être aussi sans-visage, il offre la possibilité de se montrer autrement.



Illustration 25 : NEAK Sophal, *Leaf* #15, Tirage C-Print, 67 x 100 cm, 2014.

Le masque est alors l'une des meilleures façons de cacher son visage, c'est la personne qui le porte qui décide de ce qu'elle veut montrer. Elle fait elle-même le geste de ne pas donner à voir ses traits. C'est pourquoi dans la photographie, de très nombreux artistes ont utilisé le masque pour raconter et témoigner. Par exemple, pour parler des difficultés de son pays, Sophal Neak, réalise des portraits en ajoutant des objets porteurs de sens devant les visages. Elle est née en 1989 au Cambodge et elle photographie des habitants du village de Wat Po, village de campagne pauvre, très éloigné des villes et des écoles. Les objets qu'elle place devant le visage sont, par exemple, la feuille de cambodgien, Sonleuk, indispensable au pays, elle en fait l'analogie avec les jeunes des villages. Ces portraits sans visage témoignent d'une protestation silencieuse. Le pays ne leur offre pas de légitimité, c'est pour cette raison qu'elle a choisi de dissimuler leurs visages. Cette série tente de parler du manque d'identité et des effets de la mondialisation sur la population cambodgienne. Pour elle, cette disparition des visages est en lien avec la perte d'identité, de culture. L'utilisation du masque permet à tout observateur de s'identifier. Cette démarche empêche également de stigmatiser une personne en difficulté, c'est tout le village, et même à plus grande échelle tout le pays. Le portrait sans visage révèle ici une multitude de personnalités. Leur masque dénonce leurs difficultés.

³¹ MARIN Louis, « Masque et Portrait », in *Pictura/Edelweiss, La Véronique - le voile - le suaire*, n°3, mars 1983, Toulouse, Université De Toulouse, pp. 88-96.

Dans la continuité de ce projet, il est intéressant de nous pencher sur à la série *Like EveryDay* de Shadi Ghadirian, réalisée en 2000. C'est une artiste iranienne qui a travaillé sur la femme dans la société. Dans sa série de dix portraits au format carré, elle se photographie sous un voile, en disposant devant son visages des symboles forts qui évoquent sa place dans la société. Le voile qu'elle porte, le tchador est normalement noir, celui avec des motifs est portés seulement à l'intérieur de leur maison. Pour réaliser sa série elle s'est inspirée de sa propre expérience de femme mariée, où elle a reçu un grand nombre de cadeau. Elle témoigne : « Quand je me suis mariée, je me suis rendu compte que tous ces ustensiles m'ont servi et sont devenus une partie de ma vie quotidienne. Avant, je n'avais pas de rapports à toutes ces choses. »³². Elle souhaite alors critiquer la position que les femmes ont dans le pays, systématiquement réduites à des schémas préconçus.



Illustration 26 : GHADIRAN
Shadi, *Like EveryDay*, #1, 50 x 50
cm, C-Print, 2000.



Illustration 27 : GHADIRAN
Shadi, *Like EveryDay*, #2, 50 x 50
cm, C-Print, 2000.



Illustration 28 : GHADIRAN
Shadi, *Like EveryDay*, #14, 50 x 50
cm, C-Print, 2000.

Le visage n'est pas visible, le voile lui aussi symbolise celle qui le porte. Ces portraits ont donc un caractère pluriel, l'observateur peut s'imaginer derrière ce voile. Les femmes sont réduites au rang d'objet, elles perdent toute individualité. Seul le tissu coloré, à motif, du voile leur apporte une singularité, mais impossible de le porter en dehors de la maison. Ce masque qui se place devant elles n'est pas leur choix mais il s'impose à elles. Le protocole strict rend possible la série puisque la femmes photographié n'est pas identifiable, ce qui permet de contourner la censure. Pour raconter sa série elle écrit : « La femme est obligée de

³² GHABAIAN Anahita, entretien réalisé à l'occasion de l'exposition « Shadi Ghadirian Rétrospective », Bibliothèque de Part-Dieu, Lyon, 2016, [En ligne], mis en ligne en septembre 2015. URL : <https://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/shadi-ghadirian/exposition/article/propos-de-l-artiste>. Consulté le 25 mars 2019

se plier aux souhaits et aux désirs des « autres », si bien qu'elle n'a pas de visage en propre à afficher. Mais il suffit de soulever le rideau pour l'apercevoir derrière l'étoffe qui habille la fenêtre. Qui est-elle ? Elle est moi. Une femme. »³³.

La singularité du visage disparaît derrière ces masques, voiles et objets qui viennent remplacer tous les traits du visage. Ces masques, très visuels et dénonciateurs, interrogent le regardeur.

Le sujet se cache derrière un masque, objet qui se place devant le visage. Il rend *infigurable* le sujet représenté. L'artiste décide de placer un obstacle entre lui et le visage de son modèle. Le rapport de confrontation entre le photographe et son modèle est tout autre car le visage est caché, donc les traits expressifs se manifestent sans que personne ne puisse les voir. Toutefois, même si cet obstacle est supprimé, il est possible de ne pouvoir visualiser le visage. La photographie permet alors de capter une empreinte, une partie du sujet qui n'est pas forcément son visage, qui partiellement modifié, transformé, permettra que la rencontre ait lieu.

³³ GHADIRIAN Shadi, texte explicatif de la série Like EveryDay, « Shadi Ghadirian Rétrospective », Bibliothèque de Part-Dieu, Lyon, 2016, [En ligne], mis en ligne en septembre 2015. URL : <https://www.bm-lyon.fr/expositions-en-ligne/shadi-ghadirian/exposition/article/propos-de-l-artiste>. Consulté le 25 mars 2019

C. L'EMPREINTE DU SUJET, CET AUTRE PORTRAIT

« Dans l’empreinte photographique, les particules de lumière « passent » du corps du modèle au corps de l’image. Celle-ci est dépôt de lumière, et le double ainsi produit est ce qui reste du sujet après sa disparition. C’est assez dire que la photographie est relique. Quelque chose de la substance du modèle paraît s’être détaché de lui et demeure, fixé pour l’éternité, comme les empreintes de ces romains que l’éruption du Vésuve a sculpté dans les poses de hasard. Ce qu’on attend d’un bon portrait ce n’est pas que le signe s’y dépose, mais que le corps s’y dépose. »³⁴

1. L’empreinte, la trace, la copie de l’instant

Quelle est cette empreinte que la photographie matérialise ?

Que ce soit la trace au sol, l’ombre ou la lumière, les photons se déplacent vers la surface sensible de l’appareil photographique pour l’imprimer. La création de l’image est donc le résultat de cette empreinte lumineuse. C’est la création d’un événement photographique, une rencontre entre photons et surface sensible. Ce volume qui se manifeste sur un plan, délimité et cadré par des bords, est choisi par l’artiste.

La photographie permet de capturer un instant, c’est donc le seul médium qui ne peut pas mentir. Lorsque deux sujets se rencontrent, si la photographie est réalisée, une empreinte se crée.

L’empreinte c’est aussi une trace entre deux choses qui se touchent. C’est ce qui reste, la création d’une poussière, qui fait figurer, qui donne à montrer quelque chose ou quelqu’un. C’est cette même empreinte qui complète le rôle d’identification de la photographie d’identité. Au début, l’empreinte digitale, le dactylogramme est réalisé par le dessin du doigt

³⁴ COVIN Michel, *Les milles visages de Napoléon*, Paris, L’Harmattan, Ouverture Philosophique, 1999, p. 12.

encre avec un support. C'est un unique témoin de la personne. La comparaison de données biométriques est très simple, et permet rapidement d'observer les différences entre deux empreintes. Yves Klein profite de ces empreintes du corps pour réaliser une série *Anthropométries de l'époque bleue*. Il propose une expérimentation entre corps de femme et papier. Ces modèles se recouvrent de peinture bleue et réalise un contact avec une feuille blanche. Ces monochromes bleus sont la trace des corps qu'il nomme « la technique des pinceaux vivants ». Sur ces peintures, le corps de femme n'est pas visible à première vue, ce sont des formes abstraites qui pourtant ne sont réalisés qu'avec le corps. Il est possible d'observer les traces de la poitrine, du ventre, et les hauts des cuisses, le reste du corps n'est pas visible. Cette technique par contact rappelle les procédés contacts en photographie, c'est effectivement l'empreinte directe qui crée l'oeuvre. Est-il possible de comparer l'oeuvre de Yves Klein à un portrait ? Si nous suivons le raisonnement de l'empreinte permise par la photographie, alors les corps par contact de Yves Klein sont bel et bien la trace, ici ce n'est pas la surface qui est sensible mais le corps.



Illustration 29 : KLEIN Yves, *Anthropométrie de l'époque bleue* (ANT 82, Pigment pur et résine synthétique sur papier monté sur toile, 155 x 281 cm, Adagp, Paris), 1960.

Si l'empreinte du corps peut être considérée comme un portrait, le premier portrait ne daterait-il pas de la préhistoire ? En effet, les traces de mains sont très présentes. Dans l'art pariétal paléolithique aucun visage ne figure mais en revanche les empreintes et représentations de mains abondent. Elles sont rarement considérées comme des portraits bien qu'elles incarnent la présence de l'être humain.

L'empreinte c'est aussi l'outil de duplication qui propose du semblable à partir de l'original, apparaît alors une envie d'exactitude, non pas du visage mais de la trace. Ce n'est plus le visage qui est reproduit à l'identique mais bien son empreinte digitale. La *mimesis* refait alors surface même lorsque nous tentons de nous en défaire. Cette empreinte peut alors être considérée dans toute photographie habitée par une présence



Illustration 30 : TOSANI Patrick, *Portrait n°5*, Paris, 130 x 100 cm, photographie couleur c-print Adagp, 1985.

humaine. La série *Portrait* de Patrick Tosani fait référence à cette trace, à cette empreinte, il mêle photographie et pouvoir tactile de l'image. Il réalise des oeuvres qu'il nomme portraits Braille, c'est une série de visages flous derrière des mots en braille. Les caractères sont effacés sur la totalité de la surface excepté sur le visage. Ce portrait flou permet alors de visualiser facilement le relief de l'écriture mais aussi de rendre non identifiable le sujet. Il montre ce que d'habitude nous devons toucher, et rend illisible le visage que nous voyons normalement.

Comme nous l'avons constaté, la photographie est l'art de prédilection pour matérialiser l'empreinte humaine puisque cette trace s'imprime sur la surface sensible. Comment les photographes s'accaparent-ils cette poussière pour évoquer la présence humaine ?

2. L'anti-portrait, retour vers le portrait silhouette ?

En photographie, cet anti-portrait, est celui qui renoue avec le portrait silhouette où le visage est non identifiable. Sur-exposé, sous exposé, il n'existe pas, il se perd dans la lumière. Quoique nous observions le contour, la pose, les épaules, les cheveux, le vêtement, le décor, il devient une silhouette qui en dit beaucoup, qui nous confronte à quelqu'un. L'artiste joue avec la lumière et redessine son sujet.



Illustration 31 : DUANES Michals, *L'homme illuminé*, épreuve gélatine argentique, 12,3 x 18,5 cm, Musée des beaux-art du Canada, 1968.



Illustration 32 : ASLIZADEH Matilda, *Portrait 1*, Lighjet print, 91,4 x 91, 4 cm, Pari Nadimi Gallery, 2011.

De nombreux photographes ont usé de cette approche, soit par la photographie de l'ombre projetée d'un sujet sur une surface, soit sur la photographie de ce sujet en contre-jour, soit sur-exposé. Un exemple évident, est *L'homme illuminé* de Duane Michals, dont le visage a complètement disparu. Or la figure est la représentation de la forme par contours, l'essentiel abstrait de la structure d'une forme. La figure est décalée, figée et distante. Seul le contour des cheveux et du cou est visible alors que dans les portraits silhouettes, réalisés de profil, la présence des traits est plus importante. Les lignes du front, des yeux, du nez, de la bouche, du menton, et du cou offrent une grande quantité d'informations. Dans les deux cas, la face est imperceptible. Dans la photographie de Duane Michals, l'identification du sujet est encore plus complexe car très peu d'éléments sont présents. Nous nous demandons alors pourquoi il n'est pas possible de voir son visage. En revanche, la trace de cette personne est très forte, intensifiée par l'aspect illuminé. La photographie par son impression permet ainsi l'empreinte du sujet. Un second exemple, lui à contrario, est intéressant, le portrait réalisé par Matilda Aslizadeh, ce n'est pas la lumière qui fait disparaître le visage mais bien l'ombre. De la même manière les seuls éléments présents sont les traits des cheveux et des épaules. Pourtant, le regard paraît insistant. Et pour reprendre les mots de Johann Gaspar Lavater qu'énonce Anne Biroleau : « La silhouette exprime peu, mais ce peu est vérité »³⁵.

³⁵ BIROLEAU Anne, « La véritable image », in AUBENAS Sylvie, BIROLEAU Anne, *Portraits/Visages 1853-2003*, op. cit., p. 39.

3. L'impression du visage sur un temps long, la perte progressive de signe distinctif, Edmund Clark : portrait de détenus au sténopé

Puisque l'empreinte photographique se manifeste de différentes manières. Edmund Clark s'en sert pour questionner le visage. Fabriquer une empreinte lorsqu'il n'est pas possible de montrer, est la direction qu'il a prise pour son projet *In place of Hate*, réalisée à Grendon, dans une prison pour hommes située au nord-ouest de Londres. C'est un établissement pénitencier qui se veut être un environnement thérapeutique. La place de l'art y est considérable, ils argumentent sur ce médium, qui permet l'échange, l'expression de soi, et

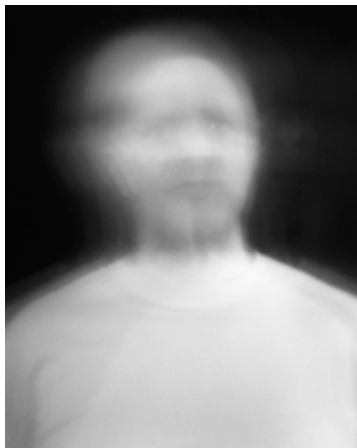


Illustration 33 : CLARK
Edmund Clark, *In Place of Hate*,
Image courtesy of Edmund Clark,
Ikon and Flowers, 2017.



Illustration 34 : WHIPPS Stuart, photographie d'exposition,
Edmund Clark, *In Place of Hate*, Ikon Gallery, 2017.

qui est un des meilleurs outils pour améliorer la réinsertion et éviter la récidive. L'art permet ainsi un nouveau dialogue, loin des méthodes traditionnelles du système éducatif. Le projet, *In place of Hate*, est l'aboutissement de trois ans de travail entre le photographe et les détenus.

L'identité des détenus et le cadre de la prison ne pouvant pas être dévoilés au public, Edmund Clark trouve un moyen de travailler à partir de cette contrainte. Il réalise quatre installations sur des thématiques précises : la visibilité, la représentation, le traumatisme et l'image de soi. Celle qui nous intéresse aujourd'hui est sa série sur l'image de soi *My Shadow's Reflection*, elle représente les détenus. Ce sont des portraits projetés sur des draps sur lesquels il est impossible de distinguer totalement les traits du visages des hommes. En effet, l'artiste a choisit d'utiliser un sténopé, qui demande un temps de pose de six minutes, ce qui provoque

du flou de bougé. Durant ces longs temps de poses, les participants, s'ils le désirent, répondent à des questions sur leur vie, leur quotidien, leur passé. Ce sont les sujets qui façonnent le portrait d'eux-même. Le mouvement des visages empêche la distinction des traits, rend les détenus méconnaissables quoique leur trace demeure. Ces images permettent de sortir l'image des prisonniers malgré l'impossibilité de représenter les visages. C'est leur empreinte qui témoigne pour eux.



Illustrations 35, 36 et 37 : Edmund Clark, *In Place of Hate*, Image courtesy of Edmund Clark, Ikon and Flowers Gallery, 2017.

En dévisageant leur modèle, les photographes ont découvert des expressions impossibles à reproduire par la simple réalisation d'une photographie. Ils tentent de montrer autrement leur sujet pour s'approcher au plus près de lui. Ces questionnements sur les manières de reproduire un sujet sont rediscutés, réinventés pour produire un portrait au plus proche de l'idée et des envies de l'artiste ainsi que de son modèle. Cette part *infigurable* de l'autre devient alors possible par des techniques mise en oeuvre par l'artiste. Il détourne le visage, le cache, utilise le masque, et permet ainsi au sujet d'être représenté. Cette représentation est possible par la photographie, et seulement par elle car elle capte l'empreinte de l'instant. Cette empreinte rapproche la photographie du portrait silhouette et le fait figurer sur l'image. Cette recherche impossible des artistes a fait l'objet d'un livre, précédemment cité, *Faire Face, Le nouveau portrait photographique*, écrit par William A. Ewing, mais aussi d'expositions, dont l'une réalisée à Rouen en 2016 au centre photographique, *L'Autre visage, Portrait & expérimentations photographiques*. William A. Ewing développe cette nouvelle approche qui tente de déconstruire le portrait pour le réactualiser et qui nourrit les photographes que nous avons cités. Dans l'exposition, ce n'est plus la réalisation d'un portrait qui est mise en doute, mais sa finalité. Les artistes proposent de refabriquer le portrait après la prise de vue. Ils tentent de lui donner un nouveau visage.

III. PORTRAITURER L'INFIGURABLE : RENDRE PRÉSENT EN PHOTOGRAPHIANT

« La photographie, qu'on pensait pourtant destinée à reproduire « trait pour trait », s'est ainsi graduellement émancipée de cette contrainte pour faire surgir l'informe, affleurer l'incertain, voire l'indicible. Pour faire advenir cette profondeur à la surface de l'image, il a fallu brouiller la tranquillité de son reflet. Gravures, entailles, broderies, abrasions, découpages, s'y attaquent. Puisque les temps ne sont plus aux certitudes, le visage souvent se dérobe. Et c'est précisément dans cet effacement des traits que fait surface un autre portrait, celui d'une intériorité fragmentée, accidentée, composite. »¹

Il est maintenant intéressant de questionner ce portrait au visage non identifiable lorsqu'il est modifié après la prise de vue. Un portrait impossible à diffuser tel qu'il est réalisé. Pour l'étudier, nous avons réalisé un atelier de photographie avec des mineurs en Centre Éducatif Fermé. La contrainte était précisée dès le début : ne pas reconnaître la personne sur l'image. Par la contrainte ou par le choix de l'artiste, le portrait se retrouve modifié, dégradé. L'étude de cet atelier nous amène à étudier ces portraits immontrables et comment les artistes se détachent de cette contrainte pour appuyer leur propos. Pour finir, nous découvrirons les artistes qui décident par eux même de s'affranchir du visage dans le portrait photographique.

¹ SPOTIN Raphaëlle, *L'Autre visage, Portrait & expérimentations photographiques*, [Dossier de presse], Rouen, Centre Photographique, Pôle Image Haute Normandie, 2016, p. 2.

A. LA CONTRAINTE *GÉNÉRATIVE* : MON EXPÉRIENCE PHOTOGRAPHIQUE EN CENTRE ÉDUCATIF FERMÉ

Dans la prolongation de mes recherches, j'ai décidé de mettre en place un atelier sur le portrait avec des jeunes en Centre Éducatif Fermé. Cet atelier est l'aboutissement d'une envie de questionner le portrait dans un lieu où il est soumis à de très nombreuses contraintes. La tentative de comprendre ce que montre le portrait, ce qu'est son enjeu. En effet, la représentation de l'autre n'est plus possible par la simple reproduction de son visage. La réponse à la question de la représentation de l'autre pourra-t-elle alors s'éclaircir et apporter des réponses. La confrontation avec un lieu fermé n'est pas anodine, elle pousse alors une partie des contraintes vers l'extrême qui offrent potentiellement un regard différent sur la question. L'univers clos est un questionnement récurrent dans mon approche photographique par le choix de lieux où le portrait peut-être révélateur parce que plus contraint. En effet, cette contrainte offre de nouvelles manières de voir, de procéder et de se questionner ce qui pour moi sont essentielles. Une pratique photographique doit en permanence être réinventée.

À l'origine de ce projet, je désirais que les jeunes s'accaparent du médium photographique pour se raconter. Je souhaitais, sous la forme d'atelier, les familiariser avec le genre du portrait et qu'ils se questionnent sur leur image et leur représentation dans la société. J'espérais, de la sorte, que leur image soit juste, car réalisée par eux et pour eux, et qu'elle puisse ensuite se transporter hors des murs du centre fermé.

L'usage du portrait est essentiel. Il permet aux jeunes d'éprouver une motivation à réaliser eux-mêmes ces photographies du fait que c'est l'un des seuls sujets à leur disposition et que c'est un sujet restreint. Par ailleurs, si le sujet est identifiable, ces images ne pourront pas sortir du cadre de l'atelier. Or, il semble intéressant de parvenir à les exposer à la vue d'autrui, à un regard extérieur qui apporte une autre vision sur ces jeunes. S'offre à nous, l'idée de rendre ces sujets non identifiables, sans visage.

Cependant, non identifiable ne veut pas dire ne pas être photographié, mais aller au-delà de la limite et parvenir à la contourner. La contrainte ici présente apporte une nouvelle voie, comme

l'évoque de manière plurielle Isabelle Stengers « les contraintes que l'on pourrait être tenté de dire artificielles et qui en fait sont génératrices, génératives, qui permettent de faire ce qu'on n'aurait pas été capable autrement. »². Il s'agit alors de se nourrir de cette contrainte pour produire avec les jeunes une proposition autour de photographies sans visage. Comme la contrainte est productrice, l'idée n'en sera que mieux exploitée. Reste à voir comment les jeunes s'accaparent du médium photographique.

1. Déroulement des ateliers

Les jeunes présents dans le centre ont entre seize et dix-sept ans, en général deux à trois d'entre eux participent à l'atelier sur les douze normalement présents. Il est intéressant de détailler les points forts des ateliers. Nous avons commencé par reproduire des photographies apportées par mes soins, puis nous avons sondé leur envie d'apprendre, leur rapport compulsif à l'image, l'observation des images qu'ils gardent avec eux et enfin et surtout leur rapport au portrait.

Les premiers ateliers ont consisté à reproduire des photographies déjà existantes pour se familiariser avec le médium. Le premier élément relevé est le choix de la première image qu'ils ont reproduite. Une vingtaine de photographies, des portraits, des photos de groupes, de nombreux classiques photographiques et quelques images de publicité sont à leur disposition. La première image vers laquelle ils sont tourné est une photographie réalisée par Alessio Bolzoni, une campagne de publicité pour des vestes de costume. Cela me surprend car il n'y a pas de visage, je pensais pourtant que cette image sans visage ne leur plairait pas. Ils racontent que c'est le mouvement qui leur plaît. Ce qui est encore plus surprenant c'est que la seconde photographie à reproduire est aussi une image sans visage. C'est le portrait de Barack Obama de dos, réalisé par Mark Seliger. J'ai compris par la suite que ce n'est pas parce qu'ils aiment les photographies de dos mais parce qu'ils n'ont pas assez confiance pour se confronter aux portraits dès la première séance. Par ailleurs, l'un des jeunes, Alexis³, a tout de suite accroché

² STENGERS Isabelle, *Activer les possibles*, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète Editions, Orbe, 2018, p. 68.

³ *Les prénoms ont été modifié*

à l'idée de poser et d'être photographié, c'est lui qui été le modèle de toutes les images à reproduire.



Illustration 38 : BOLZONI Alessio,
Publicité pour Krisvanassche,
Stylisme Mauricio Nardi, 2014.

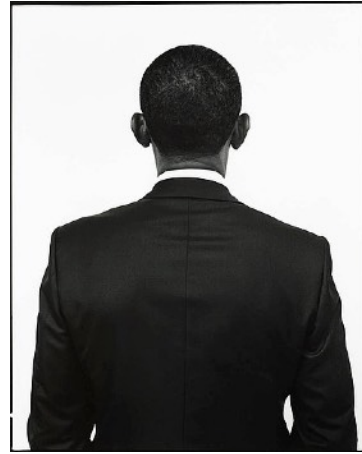


Illustration 39 : SELIGER Mark,
Barack Obama, the White House,
Washington DC, 2010.

Les trois jeunes qui sont souvent présents ont envie d'apprendre et semblent très intéressés par la technique de la photographie argentique. Nous avons choisi d'utiliser l'argentique pour leur faire découvrir un médium qu'ils ont pour la plupart vu que dans les films. Ils sont en effet très curieux. Apprendre à charger, à régler, c'est un point de départ qui stimule Simon et lui donne envie de faire l'atelier. Ce n'est pourtant pas le cas de tous, je comprends vite que la technique n'est pas très importante et qu'il faut plutôt se concentrer sur ce qu'ils désirent montrer, ici ce sont des portraits qui les intéressent.

Un autre point important que je découvre, c'est le besoin de cliquer, le côté compulsif de la photographie. Certains jeunes n'ont pas très envie de participer à l'atelier mais seulement de réaliser une grande quantité de photographies, entre provocation et pouvoir de l'image. Ils photographient tout, le sol, le mur, les gens, réalisent une pellicule en dix minutes. Ce point révèle un besoin de masse, un plaisir compulsif du clic. J'imagine que cela leur donne envie de participer, de s'impliquer dans le groupe, mais en réalité je comprends que c'est simplement le pur plaisir de l'instant. À l'instar de cet exemple, je constate que les jeunes de l'atelier ont aussi envie de faire beaucoup d'images. Une pellicule de douze images, est

vraiment très vite terminée, c'est pourquoi lorsqu'ils commencent à produire des images, dans la lancée, ils en réalisent au moins quatre à la suite. C'est peut être lié à l'habitude de la rafale, le numérique, ou l'impossibilité d'y figurer ce qu'ils souhaitent.

Au fur et à mesure des ateliers, je commence à noter les photographies qu'ils récupèrent d'une séance sur l'autre. Ils gardent celles sur lesquelles ils figurent. Toutefois, Simon, lui ne prend pas les photographies où il est flou, seulement celles de lui où il rit et où il est net. Quant à Alexis, il récupère toutes les photographies, peu importe qu'il soit de dos, de face, net ou flou. Il semble qu'Alexis accroche les photographies dans sa chambre. Les rapports à la photographie sont vraiment très différents d'une personne à l'autre.

La réalisation de portrait a tout de suite fonctionné et les jeunes ont aimé l'idée de se photographier. La photographie est un médium simple pour permettre la rencontre entre eux et moi. Au fur et à mesure, j'observe qu'ils adorent être présent sur les photographies. Toutefois, il n'est pas question de cacher leur visage. La seule chose qu'ils font c'est se mettre de dos pour opter pour une position de mannequin. Alors, comment faire ? Si le portrait sans visage est difficile, il est pourtant la finalité du projet, la seule manière de montrer ces images.

En effet, la question de l'identité est importante. Ils ont besoin de se photographier, de se regarder, ils aiment presque tous être sur les photographies, encore plus que de les faire. La question du visage y est alors primordiale. Il m'est impossible de les faire se photographier autrement que de face, puisque qu'ils n'ont pas d'autre intérêt que celui de se mettre en valeur. Les photographies où ils figurent de dos sont celles dans lesquelles ils se placent dans une attitude de mannequin, tentent de réaliser une posture « stylée ». Lorsque je leur propose de cacher leur visage, ils n'en comprennent pas l'intérêt puisque pour eux, une photographie sans visage n'a pas de sens. De la même manière, l'usage de ces photographies hors de l'enceinte du centre n'est pas intéressante pour eux. Ils réalisent l'atelier pour se détendre, sans se questionner davantage sur le sens des images. Mes multiples tentatives pour les questionner sur la force de l'image, sur son rapport à l'extérieur, sur la possibilité de raconter une histoire avec la photographie, ont échoués à maintes reprises. Seul un des jeunes a envie d'écrire des histoires avec ces photographies, mais il n'est pas resté très longtemps au centre.

Pour en revenir à leur rapport au portrait, vu qu'ils sont tous motivés lorsqu'il s'agit de se photographier, j'essaie donc de questionner leur rapport au modèle, comment ils le guident, ce qui se passe, quelle relation se crée. Je constate qu'ils apprécient d'apprendre à diriger le modèle. Quand le modèle se prend au jeu, monte sur un obstacle, se penche en avant, regarde dans la direction demandé, le photographe joue de son rôle dominant et s'amuse à l'idée de faire la photographie la plus originale de son ami. Je note que le jeu et le mensonge sont très importants pour eux, d'où l'efficacité d'utiliser le portrait dans les ateliers.

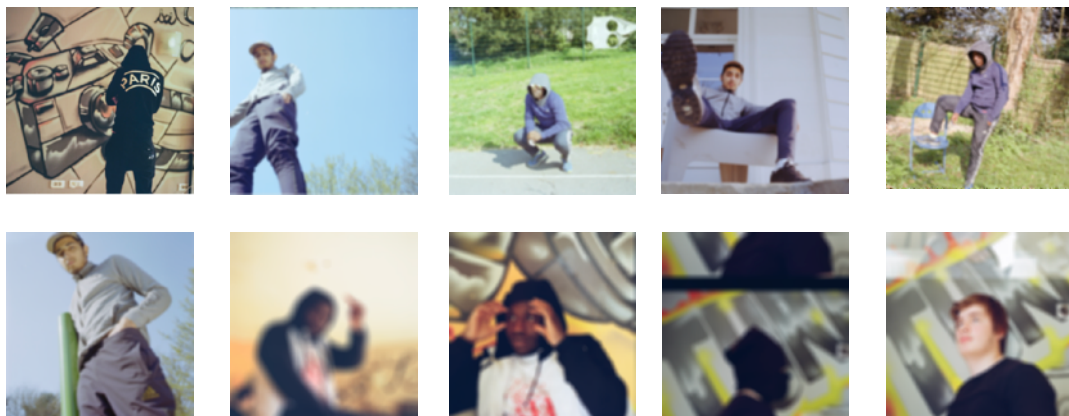


Illustration 40 : Extrait de photographies réalisées pendant l'atelier, février à mai 2019.

2. Faire l'image mais ne pas montrer le visage

Pour moi, le point important de cet atelier était la réalisation de portraits et leur diffusion hors du cadre de l'établissement. Malheureusement de nombreuses déceptions se manifestent au fur et à mesure de mes recherches. Mes envies de finaliser le projet avec eux, de leur faire faire de leur faire sélectionner ensemble les images, de discuter sur une potentielle exposition est difficilement envisageable car ils n'ont pas envie. Olivier Gosse parle de ces difficultés encourues lors d'un projet sous contrainte en prenant l'exemple d'ateliers en centre pénitencier : « Chaque fois, on se verra s'élancer pour un parcours d'obstacles auxquels il faudra se soumettre ou bien qu'il faudra contourner. C'est une habitude pour l'artiste de faire de la contrainte son alliée, de la dépasser... Mais, trop de contraintes peuvent également empêcher ou dénaturer l'action. Le dilemme incessant sera, là

encore, de savoir quand accepter la gageure des conditions, quand tenir bon pour imposer les siennes. »⁴.

Je décide alors d'utiliser le médium du moyen format et tout de suite, ils sont séduits. La découverte du dépoli est moteur, ils sont impressionnés et cela leur donne envie de faire des images. Ils font de nombreux portraits qu'ils ont vraiment hâte de récupérer d'une semaine sur l'autre. Je constate qu'ils ont du mal avec l'attente, ils demandent à faire du polaroid pour pouvoir obtenir l'image immédiatement. Avec ces derniers ateliers, un grand nombre d'images est réalisé. Il est alors question d'envisager une exposition, un moyen de montrer ces images au delà des murs.

Me voilà alors avec de très nombreux portraits mais qui ne peuvent être montrés. Il faut se questionner sur les possibilités que nous avons pour sortir des images du cadre du Centre Éducatif Fermé. L'option qui s'offre à nous est d'utiliser les photographies avec leurs visages mais de les censurer. D'une certaine manière il faut empêcher l'observateur de les voir pour éviter ainsi les problèmes liés à leur image et au droit d'auteur, que nous éluciderons par la suite.

Je souhaite, conformément à mes recherches, diffuser un portrait qui leur plait. Je ne souhaite pas voler leurs images, mais produire avec eux une nouvelle forme qui pourra alors être montrée à l'extérieur. La censure est porteuse de sens. En fonction de la manière dont elle est réalisée, elle ne raconte pas la même histoire. La nouvelle question est alors : que souhaitons-nous raconter avec les portraits de ces jeunes ? Pourquoi ne pouvons-nous pas montrer leur visage qui dans la société leur présence est déjà très dévalorisée ? Il est important qu'ils ne perdent pas la totalité de leur présence. Par nos recherches, nous pouvons constater que le portrait sans visage n'est pas toujours une perte d'identité, au contraire, ce peut être une identité relevée, plus réelle même que la copie conforme. Mais il faut avouer que dans le cas du Centre Éducatif Fermé, ne pas montrer les visages c'est également leur faire perdre leur visibilité. Comment faire pour que le portrait sans visage soit là pour les mettre en lumière et

⁴ GOSSE Olivier, « De l'art en prison à l'avant-gardisme social », in *En Prison : L'art en liberté surveillée*, Art & Thérapie, n°84/85, décembre 2003, pp. 1-106.

ne pas les laisser dans l'ombre. L'idéal serait de créer avec eux, mais d'après mes observations ces jeunes n'ont pas vraiment envie de se montrer, ils ne sont pas très intéressés par l'exposition. La solution serait que je m'accapare leurs images, que je fabrique une manière de les montrer à l'extérieur.

3. L'importance de la diffusion

Les jeunes avec qui j'ai travaillé durant ces ateliers sont totalement déconnectés de la vie réelle. Le retour à la réalité entre deux ateliers n'est pas toujours évident. Ils sont très seuls et déscolarisés depuis plusieurs années. C'est pourquoi il est vraiment important pour moi de trouver une manière de sortir ces images, de témoigner, de donner une visibilité à ces jeunes enfermés. Leur visage n'est pas le point central. Il faut trouver un moyen de raconter l'impossible visibilité de jeunes déscolarisés. Ces types de centres se construisent de plus en plus, et pourtant, aucun moyen n'est mis à leur dispositions pour améliorer la situation de ces jeunes. Ils n'ont pas de financement à la hauteur des besoins pour proposer une réinsertion correcte à ces garçons. C'est un simple moyen de mise à l'écart des jeunes dont la société ne sait qu'en faire. L'isolement ne leur permet en rien une réinsertion. C'est pour ces raisons que je souhaite faire vivre leur image au delà des murs. Ainsi, forcer leur présence impossible à l'extérieur de l'enceinte du Centre Éducatif Fermé. Au fur et à mesure des recherches, né un désir d'éviter de stigmatiser leur identité, et aussi de leur donner une présence universelle. Il est alors pertinent de questionner pourquoi est-il intéressant d'exposer des photographies immontrables, et aussi comment les photographes surmontent-ils de cette contrainte ?

B. LE PORTRAIT IMMONTRABLE

La contrainte, la censure, se s'imposent parfois durant la réalisation d'un projet photographique. Pourtant, le visage reste souvent présent lorsqu'un portrait est réalisé. Comment les artistes tentent de contourner cette contrainte pour parvenir à diffuser leurs images ?

1. Se défaire de la simplicité de montrer le visage, où quand l'artiste tente de définir le portrait autrement

Réaliser des portraits sans se concentrer sur le visage n'est pas si évident pour un photographe. En effet, comme nous l'avons évoqué au cours de ce mémoire, et pour reprendre le terme de David le Breton, le visage est une puissance d'appel. Sa quantité d'expression, son regard, sont autant d'éléments qui donnent au visage une qualité de narration évidente. Le travail de Jérémie Jung nous paraît intéressant car il a réalisé des ateliers dans une prison pour mineurs en Lettonie à Cesis. Pendant un mois, photographes et détenus ont travaillé ensemble et ont réalisé une exposition photographique. Il a décidé de leur donner des appareils argentiques automatiques pour qu'ils racontent leur quotidien. Durant les ateliers, il a cherché à définir le portrait et à leur donner des idées, il raconte qu'il a essayé de leur parler du portrait sans montrer à l'évidence le visage : « Pendant les ateliers, j'ai montré des photos que je considérais comme étant des portraits. Par exemple, une main, c'est très personnel, on peut photographier une main et la considérer comme un portrait. Je leur ai parlé de tatouage aussi, en leur disant que le tatouage pouvait être un portrait, c'est assez unique. Beaucoup ont photographié leurs tatouages comme des portraits. »⁵.

C'est important pour Jérémie Jung de leur donner des exemples, des images, des idées pour qu'ils s'en imprègnent ensuite dans leurs photographies. Il a remarqué que plusieurs d'entre

⁵ JUNG Jérémie, entretien réalisé par Juliette Paulet le 14 mars 2019, Annexe 4 p. 122.

eux ont reproduit des images qu'il avait apportées. D'après ces propos, Jérémie Jung ne semble pas considérer un portrait comme un simple visage, pourtant, dans son approche personnelle et spécifiquement dans ce projet, il a continué à utiliser le visage pour ses portraits. En effet, une seconde série complète les photographies réalisées par les jeunes, des portraits des participants à l'atelier qu'il a photographiés dans la prison, dans le lieu de leur choix. En dyptique de ces portraits, il y a un paysage, un lieu en Lettonie, choisi par les jeunes, qu'il est allé photographier pour eux. Ces portraits montrent presque toujours les visages, et il nous confie : « Est-ce qu'on s'identifie uniquement par le visage ? Non pas forcément. Mais je ne me suis pas donné de contrainte : par exemple de ne pas montrer le visage. Quand j'avais la possibilité de le montrer, je le montrais. [...] Je m'étais posé la question avant d'y aller, c'est pour ça que j'avais pris un moment pour leur expliquer qu'on pouvait prendre aussi des portraits sans visage. Et j'avais montré plein de photos que je considérais comme étant des portraits. Je leur posais la question de savoir si pour eux c'était un portrait ou pas. Et moi je suis revenu à la base. »⁶.



Illustration 41 : JUNG Jérémie, *Oskars, Sigulda, See Beyond Walls*, Février 2018

Cet exemple est très pertinent car il met le point sur le fait qu'un portrait sans visage est facilement envisageable pour un photographe, mais dans la réalisation d'un projet, en revanche c'est différent. Il pointe l'impossibilité de créer un portrait sans visage lorsqu'on n'y est pas contraint puisque l'importance de la contrainte dans le processus créatif est

⁶ *Ibid.*

considérable. C'est ce que Jérémie Jung finit par expliquer : « Volontairement, tu cherches quand même le visage, en tout cas, moi, je cherche quand même le visage. Ce n'est que sous la contrainte que je vais chercher autre chose. »⁷.

Pourtant, une contrainte s'est matérialisée dans son projet, les photographies réalisées par les jeunes sont toutes passées par la censure. En effet, les surveillants de l'établissement n'ont pas laissé sortir de pellicules sans avoir vérifié tout ce qui y figurait. Après avoir développé les pellicules dans l'enceinte de l'établissement, les membres de la sécurité ont regardé chaque image et ils ont dit : « Ça, il faut enlever »⁸. C'est Jérémie Jung qui a proposé d'utiliser un couteau pour gratter les pellicules, il avoue l'avoir fait pour éviter de les jeter. Il fallait qu'il gratte toutes les personnes qui ne faisaient pas partie de l'atelier, comme les gardiens, les barrières, même celles situées à l'extérieur de la prison. Même les personnes floues ou de dos devaient être grattées. Finalement cette censure apporte une dimension esthétique supplémentaire à la série de Jérémie Jung.



Illustration 42 : Oskars, *See Beyond Walls*, Février 2018.



Illustration 43 : Oskars, *See Beyond Walls*, Février 2018.

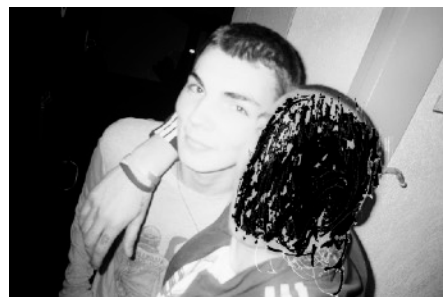


Illustration 44 : Emils, *See Beyond Walls*, Février 2018.

⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁸ *Ibid.*, p. 120.

Mais cette empreinte permet également une approche plus globale qui inclut l'administration dans le processus créatif⁹. Cela renseigne le regardeur sur le contexte de la prise de vue et le lieu dans lequel ils sont enfermés.

2. Contrainte d'utilisation des images et des visages, qu'est-ce qui rend un portrait non identifiable ?

Les artistes s'accaparent de ce nouveau moyen de montrer, de raconter leur histoire. Les visages ne sont pas toujours présents sur les portraits. Il est évident que la contrainte amène les projets dans des directions où le visage n'est pas le centre. Il est toutefois intéressant de s'interroger sur les réelles contraintes de droit à l'image. Quelles sont les directives concernant l'utilisation d'un portrait sans l'autorisation de son sujet ?

L'identification du sujet est la principale contrainte. C'est à dire que si le sujet est reconnaissable, il doit donner son autorisation à la publication de l'image. Il est écrit : « Le critère dominant pour l'application du droit à l'image reste celui de l'identification du sujet. En clair, à partir du moment où une personne est identifiable et n'a pas donné son autorisation, elle peut agir en justice »¹⁰.

Parfois c'est cette contrainte du droit légal qui pousse les artistes à réaliser un portrait sans visage, il est vain de savoir quelles sont les conditions. Un portrait sans visage est-il forcément intouchable par la loi ? Il est nécessaire d'étudier cette question car elle concerne également les portraits réalisés lors de l'atelier avec les jeunes mineurs qui feront l'objet d'une exposition. Il en résulte qu'un portrait peut être utilisé si la personne qui y figure a préalablement donné son autorisation. En revanche, si la personne n'est pas identifiable l'usage de l'image reste possible, tout comme dans le cas précis où le modèle est mort depuis plus de 70 ans. Les possibilités qui s'offrent à nous sont alors de représenter le sujet : de dos,

⁹ D'après les mots de Jérémie Jung : « *Et puis je trouve que ça fait un travail qui est plus complet. Il y a un travail avec les gamins, avec moi, et avec l'administration qui rentre dans le projet, outre son rôle dans la prison.* »

¹⁰ PIERRAT Emmanuel, « Droit à l'image, le floutage des visages », *La grande Bibliothèque du Droit*, Avril 2016, [En ligne], mis en ligne le 13 juin 2016. URL : [http://www.lagbd.org/index.php/Droit_à_l'image:_le_floutage_des_visages_\(fr\)](http://www.lagbd.org/index.php/Droit_à_l'image:_le_floutage_des_visages_(fr)). Consulté le 9 avril 2019.

de loin, avec un masque, un gros plan de son visage ou de son corps, une ombre, une silhouette, etc.

Nous l'avons vu dans ces recherches, de nombreux projets présentés sont conformes à ces règles. Toutefois, le projet de Jérémie Jung est ambigu, la censure de ces photographies est spécifique à l'établissement pénitencier, les règles sont internes. Ce n'est plus la question du droit mais celle du poids de l'autorité des surveillants qui s'applique sur ces images. L'auteur confie que même les personnes de dos doivent être effacées. C'est donc davantage la présence qu'ils veulent faire disparaître plus que la visibilité du visage et sa reconnaissance.

Il arrive que ce soit les artistes qui censurent leur projet photographique pour appuyer un propos et raconter une histoire. Laia Abril, photographe née à Barcelone en 1986, a décidé de parler de la disparition d'une jeune fille, Cammy Robinson. Son projet *The Epilogue* cherche à représenter l'absence. Pour la première de couverture de son livre, elle choisit d'utiliser un portrait de la jeune fille en cachant son visage par un carton bleu qui dissimule la totalité des traits. C'est spécifiquement ce carré bleu qui évoque la perte d'information et d'identité de la jeune fille.



Illustration 45 : ABRIL Laia, première de couverture et dernière de couverture du livre *The Epilogue*, Dewi Lewis Publishing, 172 p.

Son projet parle de la vie de la jeune fille à travers le vécu de sa famille, qui retrace son histoire. Son portrait sans visage symbolise sa disparition et empêche d'accéder à ses traits,

révélateurs de sa personnalité. C'est à la lecture des mots de l'histoire que la reconstruction du visage et de ses traits est possible. C'est pour cette raison que dans son livre, l'artiste, elle-même a censuré cette image pour renforcer son propos. Nous constatons que lorsqu'il n'y a pas de visage, il y souvent un propos qui fait sens et qui raconte l'histoire de la non présence du visage.

3. Évoquer la censure d'un pays par la réappropriation de la photographie familiale

Nous choisissons ici d'évoquer une série réalisée par Tatiana Gringorenko. Dans sa série *The disappeared*, elle se réapproprie des photographies d'archives de sa famille pour raconter la censure politique qui a eu lieu en URSS. En effet, elle raconte que son projet est né d'une envie de raconter les modifications qui étaient effectuées sur les photographies lorsque figuraient des personnes politiquement indésirables.



Illustration 46 : GRIGORENKO Tatiana, *The disappeared*, « School Portraits #1-9 », Archival ink-jet prints on cotton rag paper and acrylic paint, 21 x 15 cm. each, 2014.

Les individus étaient supprimés des photographies. Elle décide alors de réadapter ce processus à ses propres images de famille. À partir d'archives familiales de 1978, elle décide d'éliminer sa présence. Elle utilise le découpage, la retouche, la peinture, le photomontage pour fabriquer des images où son visage n'est plus visible.



Illustration 47 : GRIGORENKO Tatiana, *The disappeared*, « Bridge to USA », Archival ink-jet print on Hahnemühle cotton rag paper and collage, 42 x 30 cm., 201paint, 21 x 15 cm. each, 2014.



Illustration 48 : GRIGORENKO Tatiana, *The disappeared*, « Diving », Archival ink-jet print on Hahnemühle cotton rag paper and acrylic paint, 80 x 57 cm, 2014.

Toutefois, les montages sont volontairement construits de sorte que sa trace demeure visible. En effet, grâce au relief, le contour du corps reste observable ce qui permet de deviner qu'une personne manque sur la photographie. Par exemple, sur sa série *School Portrait*, elle pose une gomme noire sur son visage. Sur d'autres images elle reprend les éléments du décor pour se fondre dans l'image. Elle utilise aussi la peinture. Son projet évoque la construction de notre histoire à partir des photographies de notre enfance. Cependant, en effaçant sa présence elle détourne son imaginaire d'enfant et écrit une nouvelle histoire, cette fois sans elle. Elle étudie alors le rôle de la reconstruction de l'histoire par la photographie. Ainsi dénonce-t-elle notre confiance dans l'objectivité photographique nécessaire pour traiter de faits historiques ? Dans son projet elle s'approprie les images qu'elle modifie par la suite pour cacher les visages. D'autres artistes, se détachent de la simplicité de montrer le visage lors de la création.

Ils cherchent une nouvelle manière de raconter et proposent leur vision du sujet. Ainsi, le portrait où le visage n'est pas identifiable devient-il un nouveau moyen d'expression ?

C. ABSENCE DE VISAGE, PRÉSENCE DU PERSONNAGE

« Aujourd'hui, les photographes, qui souhaitent s'exprimer avec pertinence sur le visage, sont à la recherche de stratégies et de tactiques qui reflètent l'évolution rapide de l'environnement socio-technologique. Au siècle passé, ils avaient des motivations beaucoup plus limitées : le portrait devait dévoiler les « vérités intérieures » des individus ou alors discourir sur le « visage de notre temps ». Si la première motivation ne se révélait être finalement qu'une prétention creuse, bien que séduisante, les photographes qui ont suivi la seconde voie se sont mieux débrouillés. [...] Le visage – comme objet, comme chose – était une valeur établie. Aujourd'hui, il est un terrain mouvant. »¹¹

1. « Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui »¹²

« De toutes ses manières, et d'autres encore, le portrait semble vouloir outrepasser la mimesis : ne plus rien devoir à aucune espèce de modèle, ne se modeler de rien ou bien se modeler sur le rien aussi bien sur l'abstraction d'une identité en soi. »¹³

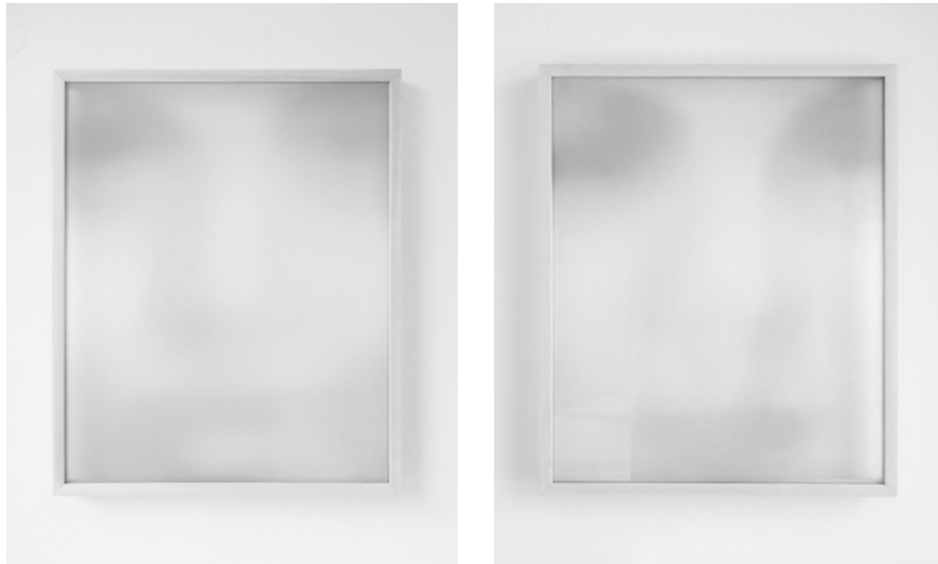
Que tente l'artiste de raconter lorsqu'il s'éloigne de la notion de *mimesis* ? Comment arrive-t-il à la surpasser ? Le projet de l'artiste Laurent Lafolie est particulièrement pertinent. Il a longuement réalisé des portraits qu'il nomme « visage » et puis petit à petit commence à s'éloigner de la ressemblance pour s'approcher de l'abstraction. Sa série *Ab-* est le point de

¹¹ A. EWING William, *Faire Faces, Le nouveau portrait photographique, op. cit.*, p. 13.

¹² SARTRE Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, p. 218.

¹³ NANCY Jean-Luc, *L'Autre Portrait, op. cit.*, p. 104.

départ. Il la réalise à la suite d'une résidence en Indonésie où il s'interroge sur la question du voile. Sur place, il découvre que le voile est un objet de mode. Il décide donc de réaliser des portraits de femmes voilées. De retour en France avec ses nombreux portraits, il se rend compte qu'il n'a pas envie de parler du voile, qu'il n'est pas en accord avec le sujet, surtout pas avec le voile religieux. Pour lui, le voile est autre chose : « [...] la notion de voile ce n'est pas du tout lié à ce dont on parle actuellement avec le voile Islamique, mais c'est une métaphore soit en philosophie, soit chez les psychanalystes. En tout cas, c'est ce qui empêche de voir, de voir la réalité, qui nous protège d'une certaine réalité. »¹⁴. À partir de cette idée, il décide de recadrer tous les visages, et d'enlever la présence du voile. Ensuite il tire ces gros



Illustrations 49, 50 : LAFOLIE Laurent, *Ab-*, Platinum-palladium prints on transparent silk – 80 x 65 cm, 2016.

plans de visage sur un voile de soie. C'est là que naît son projet dont la nouvelle écriture s'approche alors de l'imperceptible : « En plus le voile ça me permettait de toucher à des notions qui me sont chères comme la disparition, l'invisibilité, tout ce qui est arrivé au seuil de la visibilité. L'endroit où l'on est à la limite de voir, où on ne voit plus mais on perçoit. Quand on est plus dans la notion de voir mais dans la notion de percevoir. »¹⁵.

¹⁴ LAFOLIE Laurent, entretien réalisé par Juliette Paulet le 3 mai 2019, Annexe 3 p. 124.

¹⁵ *Ibid.*

Par cette nouvelle manière de montrer, les visages deviennent imperceptibles et non identifiables. L'artiste est le seul qui puisse reconnaître l'identité des femmes présentes sur les images. Son désir avec ces nouvelles images est tout autre, il confie : « on touche plus à quelque chose d'universel »¹⁶. C'est une approche vraiment différente du sujet qu'il évoque dans sa nouvelle pratique du portrait. Ce visage est pour lui le sacré et l'essence de l'être humain même s'il n'est pas reconnaissable. Son approche ne peut sans rappeler la dernière phrase du livre autobiographique de Jean-Paul Sartre, *Les mots*. Sa réflexion questionne l'être humain quelque soit son genre, il se dresse au niveau de « n'importe qui », comme Laurent Lafolie, il souhaite se confronter à l'universalité.



Illustration 51 : LAFOLIE Laurent, *Per/son*, 16 prints on black tracing paper – 40 x 41 cm, 2012.

Pour Laurent Lafolie, c'est la simple présence du visage qui lui permet de se projeter. Cette notion d'identification est poussée à l'extrême avec son projet : *Per/son*, où à partir de portraits d'archives, il décide de réaliser un portrait invisible. Pour ce faire, il imprime ses images sur un calque noir avec une encre noire. Il explique : « Là selon le point de vue on

¹⁶ LAFOLIE Laurent, entretien réalisé par Juliette Paulet le 3 mai 2019, Annexe 3 p. 124.

pouvait attraper le reflet de l'encre et le reflet du papier calque et donc attraper l'image. On voyait que ce n'était pas juste un reflet, il y avait une différence de réflexion et de brillance »¹⁷. Là encore avec ce projet, le support et la technique d'impression ont beaucoup d'importance et permettent d'offrir une nouvelle lecture à ses projets.

L'envie que le regardeur puisse s'identifier, l'universalité du sujet, c'est aussi ce qui pousse les artistes à faire disparaître le visage de leur projet photographique.

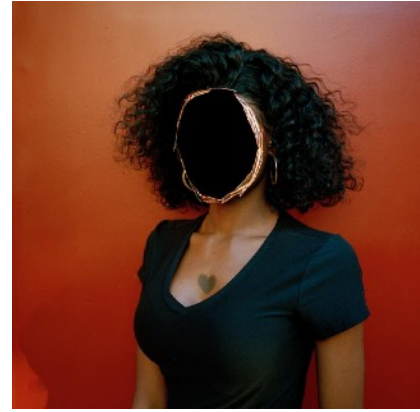
2. L'autre c'est moi : l'identification selon Émilie Régnier

« [...] S'il est vrai que la photo d'une personne dont nous voyons le visage nous aide à amorcer une narration imagée en tenant compte de son absence, l'absence du visage d'une personne dont on nous a informées de la vie et raconté des événements la concernant nous confère une configuration pertinente et suffisante pour façonner une image réelle de sa réalité. »¹⁸

Pour son projet Émilie Régnier décide elle aussi de faire disparaître le visage dans ses portraits. À l'aide d'un cutter, elle découpe directement la zone du visage dans son négatif. Pour elle, ce n'est pas une contrainte, c'est de son propre gré. Durant la rencontre avec ces modèles, elle les photographie, enregistre le battement de leur cœur et leur pose une question : « Qu'est-ce que l'amour pour toi ? ». À partir des enregistrements des battements, elle construit une symphonie. Elle recrée une musique où se mélange les différentes personnes. Le fait de cacher le visage permet d'après elle de mieux écouter la composition sonore, d'éviter que le visage produise une interférence pour le regardeur. Il n'est alors pas déconcentré par les expressions du visage. Ainsi, elle mélange des personnes qui n'ont rien en commun. Qu'ils soient beaux, qu'ils soient blancs, qu'ils soient noirs, elle souhaite tous les rassembler par leur battement du cœur. Elle raconte que « Je est l'autre », pour elle, le fait d'enlever le visage permet au regardeur de s'identifier facilement aux sujets.

¹⁷ *Ibid.*, p. 126.

¹⁸ COULOUBARITSIS Lambros, « Les portraits comme configurations de la complexité humaine », in DEVILLIERS Virginie, SOJCHER Jacques, *Portrait de l'autre*, Bruxelles, Ah! Revue éthique esthétique, 2006, pp. 89-106.



Illustrations 52, 53, 54 : REGNIER Émilie, *Diagram of the heart*, Cape Town, 2019.

Pour son projet, elle s'est tout de même confrontée à la notion de reconnaissance par les datas du battement du coeur. En effet, la biométrie est maintenant capable de reconnaître quelqu'un par son simple battement, il n'y aurait pas deux coeurs identiques. L'artiste est alors rattrapée, même lorsqu'elle décide de rendre ces modèles anonymes, à la notion de reconnaissance par les pulsations du coeur. Elle doit faire signer des autorisations aux participants au projet. Ainsi au delà du visage, le battement du coeur serait un identificateur très précis de l'identité et de la singularité.

Finalement dans son projet, comme dans celui de Laurent Lafolie, ce n'est plus la représentation qui est importante mais la rencontre, le moment où les deux sujets se sont rencontrés et ont créé une photographie. Au delà de l'existence du visage, c'est bien plus la notion d'un instant qui a eu lieu et qui est important.

3. Le retour au « ça a été » de Roland Barthes

Le portrait photographique n'est plus la représentation ressemblante d'un visage mais également d'un instant. La création d'une photographie, qui ne se matérialise pas par une simple image exacte mais par l'interprétation de cette image par l'artiste. Ainsi, il s'autorise à dévisager son modèle, à le modifier, à lui donner un nouveau regard, à proposer une nouvelle lecture sur cette photographie. Le regardeur ne dispose plus de l'image telle qu'elle a été

produite mais une version modifiée par l'artiste, une partie de celle-ci est alors indéchiffrable, invisible.

Pourtant, l'image demeure la trace de la rencontre et de la création de cette photographie. Peut importe ce que devient l'image, il reste l'empreinte, le contact entre la surface sensible et la personne présente, Roland Barthes l'évoque dans *La Chambre claire* : « D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; peu importe la durée de la transmission; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard: la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié. »¹⁹.

Ainsi, cette photographie témoigne d'un instant qui a eu lieu, la rencontre entre l'artiste et son modèle, et la réalisation d'un portrait. Le « référent photographique » que Roland Barthes nomme, est cette « chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faut de quoi il n'y aurait pas de photographie »²⁰, c'est lui, le modèle. Et c'est aussi pour ça qu'il en conclut plus tard dans son ouvrage que « Toute photographie est un certificat de présence »²¹. Et il va jusqu'à énoncer que ce n'est pas la figure d'autrui que la photographie représente « mais son existence même »²². Conformément à ses propos, il serait alors possible d'évoquer le portrait comme la simple matérialisation de la présence, et quelque soit ce qui figure sur l'image, le fameux « ça a été » dont Roland Barthes a fait le « noème » de toute photographie.

Ce n'est plus une image représentative, seulement la trace de la rencontre. L'image existe, la rencontre a eu lieu. L'artiste peut ensuite faire disparaître le visage, il a pourtant été présent. La photographie l'en atteste toujours même lorsqu'il est retiré. Et si ce visage manquant offrirait en plus de la présence évidente du modèle à la prise de vue, une nouvelle présence, celle-ci imaginée par le regardeur ?

¹⁹ BARTHES Roland, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Collection du cahier cinéma, Gallimard, p. 126.

²⁰ *Ibid.*, p. 120.

²¹ *Ibid.*, p. 135.

²² *Ibid.*, p. 177.

4. L'image manquante est interprétée par le regardeur

« Il faut toujours faire un effort pour regarder les choses, pour les comprendre, pour les voir. Regarder c'est pas si simple »²³

Le regardeur, est-il le deuxième créateur de l'oeuvre ? C'est en effet ce que confirme Marcel Duchamp : « Ce sont les regardeur qui font les tableaux ». L'art a un nouveau rôle, celui de donner la liberté à son regardeur de finaliser son oeuvre. Le regardeur, lorsqu'il se retrouve devant une oeuvre d'art fait l'expérience spontanée et intuitive de découvrir. C'est seulement son imaginaire qui permet l'existence de cette oeuvre. Avec un portrait où le visage n'est pas présent, l'auteur demande au regardeur de décider lui-même de ce qu'il veut voir. Le regardeur peut-il imaginer ce visage manquant ou se contente t-il de l'esthétique de l'image ? Le portrait au visage non identifiable, qu'il soit censuré ou voulu par l'artiste, ne laisse pas le regardeur face à un simple visage. L'image n'est pas complète, en tout cas, elle n'a pas l'évidence du portrait. C'est donc à autrui de révéler l'oeuvre, de mettre en lumière un sens d'abord obscur, imperceptible à première vue.



Illustration 55 : JAAR Alfredo, *Real Pictures*, 1995-2002, Installation 6 monuments composés de 291 boîtes d'archives sérigraphiées, comprenant 291 photographies.

Des images que le regardeur ne peut pas voir c'est ce qu'expérimente Alfredo Jaar avec son projet *Real Pictures*, réalisé entre 1995 et 2002. C'est un empilement de boîtes noires. À l'intérieur, il y a les photographies du génocide du Rwanda mais elles ne sont pas visibles et c'est seulement le titre, qui décrit l'image et donne des informations sa représentation. Cet artiste chilien expérimente l'incapacité de la photographie

²³ POITEVIN Eric, « Un dimanche à Versailles », in *Regardez voir*, France Inter, dimanche 19 mai 2019, 4 minutes, [En ligne], mis en ligne le dimanche 19 mai 2019. URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/regardez-voir/regardez-voir-19-mai-2019> Consulté le dimanche 19 mai 2019.

à évoquer des sujets sensibles et donc de l'impact de l'absence d'image. Ici, l'auto-censure de l'auteur est poussée à l'extrême, les images sont là mais totalement cachées, d'autant plus qu'elles sont installées au sol sous forme de pile, elles ne peuvent être manipulées. L'auteur dans son entretien avec Clément Chéroux évoque : « un effort de comprendre le monde avant d'agir »²⁴. Le regardeur est confronté à des images qu'il ne peut pas voir, il y a alors frustration. La seule solution pour lui est d'imaginer ces images intérieures.



Illustration 56, 57, 58 : LAFOLIE Laurent, *TEC WIP - ii.1*, Platine-palladium sur fil de soie Trebizond, encadrement Olivier Gachen, 2019.

Les projets de Laurent Lafolie entrent complètement dans ce type d'image où nous l'avons vu, l'observateur joue un rôle dans la boucle de vie de cette représentation. Pour lui il est très important d'offrir une projection à l'observateur grâce à ses images. Il implique alors complètement le regardeur dans le processus créatif : « dans l'espace de projection plus tu laisses de liberté, plus tu t'adresses au sujet, plus tu rends les gens intelligents, plus tu leur fais confiance. »²⁵. Les projets photographiques qui tendent vers l'abstraction offrent une place pour la réinterprétation, l'appropriation de l'oeuvre par le regardeur. Ainsi, le regardeur participe à la création de l'oeuvre.

²⁴ JAAR Alfredo, durant le Grand entretien avec Clément Chéroux à la Fondation Cartier-Bresson, le 17 mars 2015, note réalisé par RUZHECHKA Yuliya, [En ligne], mis en ligne en mars 2016. URL : <http://www.diaph8.org/strategies-non-frontales-representation-histoire/#sdfnote1sym>. Consulté le 11 mai 2019.

²⁵ LAFOLIE Laurent, entretien réalisé par Juliette Paulet le 3 mai 2019, Annexe 3 p. 127.

L'oeuvre d'art existe dans la mesure où elle peut être regardée, c'est également pour cette raison que dans le cas de notre ateliers avec les jeunes mineurs, il est essentiel que ces images puissent être exposées. Et d'autant plus si elle n'existe pas dans son entier, le regardeur doit s'impliquer, il crée alors une nouvelle oeuvre.

La photographie figurative laisse-t-elle autant de place pour cette création du regardeur ? Tout dépend du projet photographique auquel nous faisons face. Laurent Lafolie cite Sebastiao Salgado comme exemple, « c'est à dire que l'on n'a pas le choix, on est obligé de regarder ça et rien d'autre, regarder ça, regarder, regarder, regarder ça. Il sait faire des belles images, mais après il nous impose ce qu'on doit voir. »²⁶ Il complète que c'est également le cas des publicitaires, qui imposent une lecture de leur image. Dans ces cas là, le regardeur est sensibilisé mais n'a pas l'espace pour découvrir l'image grâce à son propre imaginaire.

Un portrait où le visage n'est plus identifiable est une rupture permise par l'art contemporain. C'est grâce à cela que l'art ne répond plus aux exigences du plaisir esthétique. L'artiste seul ne peut plus créer une oeuvre d'art, « Il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et le pôle de celui qui la regarde. Je donne à celui qui la regarde autant d'importance qu'à celui qui la fait. »²⁷.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ DUCHAMP Marcel, *Ingénieur du temps perdu*, Paris, Belfond, p. 122.

CONCLUSION

Questionner le portrait, comprendre, apprendre, et savoir le *réinventer*.

Le portrait est né d'un désir de représenter l'être humain, les artistes cherchant alors un médium qui puisse reproduire les traits du visage à la perfection pour tenter de s'approcher au plus proche d'un sujet. Se sont donc succédés le portrait silhouette, le portrait peint puis le portrait photographique. À chaque fois, la rencontre était primordiale : un rapport de force se créait entre l'artiste et son modèle engendrant posture, regard et expression particulière adaptée à la situation.

La photographie est devenue le médium de prédilection pour fixer les traits et s'approcher de la *mimesis* exacte du sujet. Et pourtant, ce reflet n'est pas la seule et unique manière de représenter. Bien que le portrait soit très souvent associé au visage, il arrive que par envie ou par contrainte sa réalisation s'étende au-delà du visage. Les artistes tentent d'aller au-delà de cette *mêmeté* afin de réaliser des portraits que nous avons appelé *portraits sans visage*. La notion de copie se déconstruit pour produire différemment : portrait de dos, multiple portrait, portrait partagé, les artistes revisitent le genre pour tenter de s'approprier cette notion de ressemblance durant la prise de vue.

Cet autre portrait tente de faire figurer autrement, parfois pour protéger son sujet, d'autres fois pour dénoncer. Le visage n'est plus au centre des préoccupations, c'est la présence du sujet qui devient primordiale. Un portrait qui existe par la trace, l'empreinte et la présence d'autrui. Cette présence, conséquence d'une rencontre – quelle qu'elle soit –, ne se matérialise alors plus par son visage.

Par conséquent, portraiturer quelqu'un devient possible même dans les situations fortement marquées par la contrainte. Les artistes continuent à représenter leurs sujets même lorsque ceux-ci sont *infigurables*, la contrainte est ici *généralive*. Ces nouvelles formes de représentation permettent aux artistes de s'affranchir des contraintes de monstration et de diffusion. Les portraits réalisés par les jeunes mineurs durant l'atelier au Centre Éducatif Fermé de Sarcelles ont pu être montrés au public. L'artiste réinvente son portrait *après* la prise de vue, le modifie, se le réapproprie pour lui donner un nouveau visage. Gratté, déchiré,

retourné, imprimé à moitié, le portrait est tout autre. Ainsi, par cette absence de visage, l'artiste tente de toucher une autre sensibilité, celle de la représentation plurielle. Seule la présence de la rencontre est importante, le sujet n'est plus visible, pourtant, il a été là. C'est alors au regardeur de terminer l'œuvre, d'imaginer ce que pourrait être ce visage.

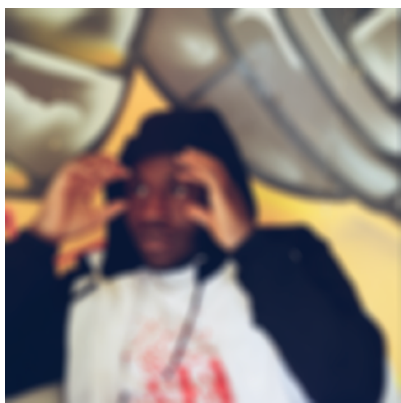
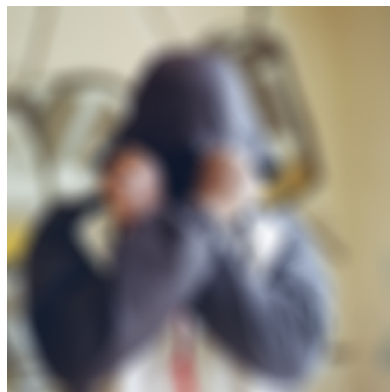
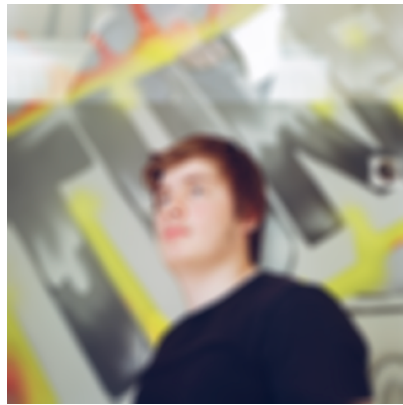
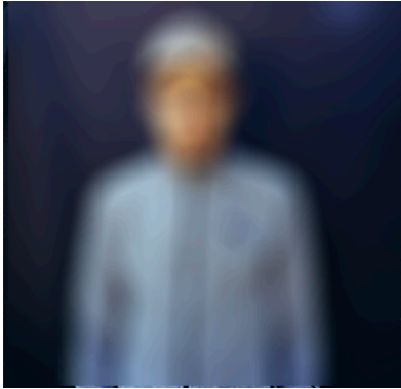
PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE

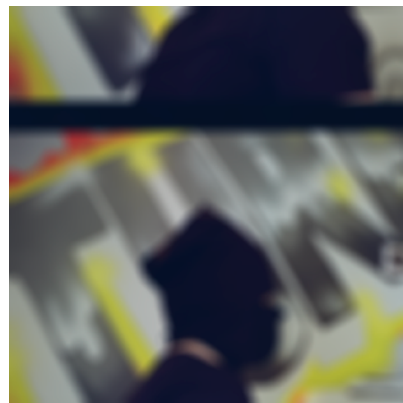
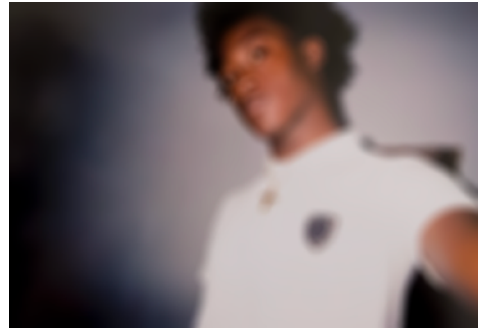
J'ai commencé à m'intéresser à la question du portrait où le visage n'est pas identifiable par le biais de la contrainte. En effet, j'avais très envie de réaliser des ateliers de portrait avec des personnes en situation d'enfermement. J'ai eu la chance d'en construire un avec des jeunes en Centre Éducatif Fermé. Comme énoncé dans ce mémoire, l'usage de leur image n'est pas possible si l'identité du sujet est visible. Il était pour moi intéressant de remettre en cause la pratique du portrait. De tenter de produire avec la contrainte, de chercher un moyen de montrer cet impossible visage.

J'avais envie de me confronter à une photographie à la fois proche de la mienne, et en même temps très éloignée de ma pratique, où le regard, le visage n'est pas toujours présent. Avec cette recherche je me suis retrouvée à redéfinir ce qu'était un portrait. L'enjeu de cette partie pratique de mémoire est donc de parvenir à diffuser ces images. Les jeunes ont réalisé des portraits avec leur visage, je fabrique une censure pour permettre leur diffusion. Dans ce cas du portrait en Centre Éducatif Fermé, la contrainte devient pertinente, elle empêche le regardeur d'avoir un jugement sur le sujet et aussi une curiosité nuisible à l'égard de ces jeunes. Et ainsi protéger leur identité. Le portrait où le visage n'est pas identifiable devient alors au-delà de la contrainte une autre manière de montrer, peut-être plus juste. Ma rencontre avec les jeunes du centre m'a questionné sur la pertinence de ces nouveaux lieux d'enfermement.

Avec l'exposition, je souhaite que les regardeurs se retrouvent confrontés à cette impossibilité de découvrir le visage présent sur le portrait, ils disposent d'un autre espace de projection. Ils ne peuvent pas déchiffrer totalement l'image, ils sont donc dans l'impossibilité de découvrir les traits du visage. Les images seront pourtant présentes, mais grâce à l'ajout d'une surface qui les floute, le regardeur sera face à des portraits indéchiffrables. La scénographie raconte à la fois l'impossible visibilité des jeunes et la création d'un portrait d'eux qui traverse les murs.

PLANCHE CONTACT DES IMAGES DE LA PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE





BIBLIOGRAPHIE

SUR LE PORTRAIT

Ouvrages

- A.EWING William, *Faire Faces, Le nouveau portrait photographique*, Londres, Thames & Hudson Ltd, Arles, Actes Sud [version française], 2006, 229 p.
- BAQUE Dominique, *Visages, du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Edition du Regard, 2007, 223 p.
- BARTHE Christine, *Camera obscura : premiers portraits au daguerréotype, 1841-1851*, Paris, , Editions Nicolas Chaudun, Musée du quai Branly, 2007, 63 p.
- CAVE Marie-Elisabeth, *Le Dessin sans maître, méthode pour apprendre à dessiner de mémoire*, Paris, Susse frère, 1850, 79 p.
- COURTES Franck, *La dernière photo*, Paris, Jean Claude Lattès, 2018, 300 p.
- DE FRONT-REAULX Dominique, *Peinture & Photographie, les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012, 327 p.
- DEVILLIERS Virginie, SOJCHER Jacques, *Portrait de l'autre*, Bruxelles, Ah! Revue éthique esthétique, 2006, 388 p.
- DULAC Elodie, ROBIC-DIAZ, *L'autre en images, Idées reçues et stéréotypes*, Paris, Graal, L'Harmattan, Champ Visuel, 2005, 204 p.
- FLAHUTEZ Fabrice, GOLDBERG Itzhak, VOLTI Panadyota, *Visage et portrait, visage ou portrait*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, 190 p.
- GIGANTE Elisabetta, *Comment regarder le portrait*, traduit de l'italien par Todaro Tradito, Paris, Hazan, 2012, 333 p.
- GODELIER Maurice, *L'énigme du don*, Paris, Fayard, 2003, 312 p.
- HERAN Emmanuelle, *Le dernier portrait*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, 240 p.
- IHL Olivier, *Le premier portrait photographique, Paris 1837*, Vulaines-sur-Seine, Editions du croquant, Sociologie historique, 2018, 238 p.
- NANCY Jean-Luc, *L'Autre Portrait*, Paris, Galilée, Ecriture/Figures, 2014, 109 p.
- NANCY Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, 89 p.

OLARIU Dominic, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme, Reconsidération du portrait à partir du XIIIe siècle*, Berne, Peter Lang, 2014, 602 p.

PARAVICINI BAGLIANI Agostino, SPIESER Jean-Michel, WIRTH Jean, *Le portrait. La représentation de l'individu*, Rome, Firenze, Edizioni del Galluzzo, Micrologus' Library, 2007, 221 p.

SOULAGE François, BONAFoux Pascal, *Portrait anonyme, Peinture, photographie, cinéma, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2013, 235 p.

VIGARELLO Georges, *L'art de la silhouette du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2012, 152 p.

Catalogues d'exposition

AUBENAS Sylvie, BIROLEAU Anne, *Portraits/Visages 1853-2003*, Galerie de photographie, Bibliothèque nationale de France, Paris, Gallimard, 2003, 183 p.

ARBAIZAR Philippe, *Portrait, singulier pluriel*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998, Paris, 143 p.

RECHT Roland, GEYER Marie-Jeanne, *A qui ressemblons-nous ? Le portrait dans les musées de Strasbourg*, Strasbourg, Les musées de la ville de Strasbourg, 1988, 400 p.

RUTHERFORD Emma, *Silhouettes ou L'art de l'ombre*, Paris, Citadelles-Mazenod, 2009, 256 p.

Mémoire de Master 2

PAWLAK Martyna, *Série de portraits photographiques, présence et singularité de l'individu parmi les autres*, Mémoire de fin d'études et recherches appliquée dirigé par Christophe Caudroy, ENS Louis-Lumière, 2012, 120 p.

Article en ligne

RÜF Isabelle, « Pour Malick Sidibé, « les femmes plaisent mieux vues de dos », *Le Temps*, 2003 [En ligne], mis en ligne le 22 mars 2003. URL : <https://www.letemps.ch/culture/malick-sidibe-femmes-plaisent-mieux-vues> . Consulté le 12 avril 2019.

SUR LE VISAGE

Ouvrages

BELTING Hans, *Faces, Une histoire du visage*, traduit de l'allemand par Nicolas Weill, Paris, Gallimard, 2017, 428 p.

COURTINE-DENAMY, *Le visage en question, De l'image à l'éthique*, Paris, Edition de la Différence, Les essais, 2004, 365 p.

COVIN Michel, *Les milles visages de Napoléon*, Paris, L'Harmattan, Ouverture Philosophique, 1999, 255 p.

KOZLOFF Max, *Le jeu du visage : le portrait photographique*, Paris, Phaidon, 2008, 335 p.

KENAAN Hagi, *Visage(s), Une autre éthique du regard après Lévinas*, Paris, Edition de l'éclat, Philosophie imaginaire, 2012, 188 p.

LE BRETON David, *Des visages, Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, Suite sciences humaines, 2003 [1992],

LÉVINAS Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Livres de Poche, Essais, 1990, 215 p.

STENGERS Isabelle, *Activer les possibles*, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète Editions, Orbe, 2018, 143 p.

Monographies

PATAUT Marc, *Humaine*, Cherbourg-Octeville, Douchy-les-Mines, Le point du jour, CRP (Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais), 2012, 152 p.

PATAUT Marc, *Toujours ou jamais, Travail photographique dans l'unité pédopsychiatrique de l'hôpital Esquirol à Limoges*, Barcelone, Panamusées, 2008, 176 p.

Mémoires de Master 2

HOGERT Julien, *Regarder le visage des autres, Filmer des visages en documentaire, Filmer des visages comme des paysages*, Mémoire de fin d'études et recherches appliquée dirigé par Pascal Martin et Luc Dellisse, ENS Louis-Lumière, 2013, 184 p.

BONNEAU Marie, *La rencontre du visage : une revisite du portrait contemporain*, Mémoire de Master 2 recherche - Métier de l'enseignement arts plastiques dirigé par Agnès Foiret, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, UFR 04 Arts Plastiques et Sciences de l'Art, 2014, 76 p.

Articles, périodiques

BUISINE Alain, « Le temps des visages », in *La recherche Photographique, Dévisager*, n°14, printemps 1992, Paris, Paris Audiovisuelle, pp. 10-13.

CHEROUX Clément, « Edvard Munch : Visage de la mélancolie », in *La recherche Photographique, Dévisager*, n°14, printemps 1992, Paris, Paris Audiovisuelle, pp. 14-17.

MARIN Louis, « Masque et Portrait », in *Pictura/Edelweiss, La Véronique - le voile - le suaire*, n°3, mars 1983, Toulouse, Université De Toulouse, pp. 88-96.

Article en ligne

DHAINAUT Alexandrine, « Les portraits sans visage », *Paris Art*, 4 juin 2010, [En ligne], mis en ligne le 4 juin 2010. URL : <https://www.paris-art.com/les-portraits-sans-visage-2/> . Consulté le 12 avril 2019.

SUR LA PHOTOGRAPHIE

Ouvrages

- BARTHES Roland, *La chambre Claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Collection du cahier cinéma, 200 p.
- BEGNY-CRIMAIL Michèle, *Du miroir au selfie, un essai sur la photographie*, Arles, L'Art-Dit, 2017, 194 p.
- DUBOIS Philippe, *L'acte Photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 309 p.
- DE CHASSEY Eric, *Platitude, Une histoire de la photographie plate*, Saint-Just-la-Pendue, Gallimard, 2006, 246 p.
- DELPIRE Robert, *C'est de voir qu'il s'agit*, Montreuil, Delpire, Libella, 2017, 239 p.
- EBLE Bruno, *Le miroir et l'empreinte, Spéculations sur la spéculation, I*, Paris, L'Harmattan, 2016, 365 p.
- GAGNEBIN Murielle (sous la direction), *L'ombre de l'image, De la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Champ Vallon, L'Or d'Atalante, 2002, 403 p. KRAUSS Rosalind, *Le photographique*, Paris, Macula, 1990, 232 p.
- MELCHIOR-BONNET Sabine, *Histoire du miroir*, préface de Jean Delumeau, Paris, Imago, 1994, 272 p.
- POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Centre National des Arts Plastiques, Flammarion, 2002, 192 p.
- REBOIS Catherine, *De l'expérience à l'identité photographique*, Paris, L'Harmattan, Eidos série photographie, 2014, 182 p.
- REBOIS Catherine, *De l'expérience en art à la reconnaissance*, Paris, L'Harmattan, Eidos série photographie, 2014, 160 p.
- TISSERON Serge, *Le Mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1999, 187 p.
- VOLLAIRE Christiane, *Ecrits sur image, sur Philippe Bazin*, Paris, L'harmattan, Collection Eidos, 2012, 270 p.

Mémoires de Master 2

VAILLANT Jeanne, *Un atelier de photographie à l'odyssée. Vers une l'exploration de l'utilisation de la photographie comme vecteur de communication pour les enfants souffrant de troubles envahissants du développement*, Mémoire de fin d'étude de recherche appliquée dirigé par Françoise Denoyelle et Samuel Bollendorff, ENS Louis-Lumière, 2010, 100 p.

EID-SABBAGH Yasmine, *De la collaboration en photographie. Approche critique de la photographie participative*, Mémoire de fin d'études et recherche appliquée dirigé par Michel Guerrin et Bernard Lemelle, ENS Louis-Lumière, 2005, 117 p.

MATHIE Ivan, *Une photographie relationnelle comme fait social total, Proposition documentaire artistique*, Mémoire de fin d'études et recherche appliquée dirigé par Christian Caujolle, ENS Louis-Lumière, 2009, 115 p.

Thèse

REBOIS Catherine, *De l'expérience en art à la reconnaissance du sujet : photographie et identité*, Thèse dirigé par François Soulages, Paris 8, Ecole doctorale Esthétique, sciences et technologie des arts, Saint Denis, 2012.

Contenus en ligne

LAVOUE Stéphane, « Pause photographique », Vladimir Poutine, 2 minutes 10 seconde, [En ligne] mis en ligne le 29 juin 2016. URL : <https://info.arte.tv/fr/pause-photo/>. Consulté le 10 avril 2019.

PIERRAT Emmanuel, « Droit à l'image, le floutage des visages », *La grande Bibliothèque du Droit*, Avril 2016, [En ligne], mis en ligne le 13 juin 2016. URL : [http://www.lagbd.org/index.php/Droit_à_l'image_:_le_floutage_des_visages_\(fr\)](http://www.lagbd.org/index.php/Droit_à_l'image_:_le_floutage_des_visages_(fr)). Consulté le 9 avril 2019.

SUR L'ENFERMEMENT

Ouvrages

- COMBESSIE Philippe, *Sociologie de la prison*, Paris, La Découverte, Repères, 2009, 128 p.
- FASSIN Didier, *Punir. Une passion contemporaine*, Paris, Seuil, "Débats", 2017, 208 p.
- FASSIN Didier, *L'ombre du monde, Une anthropologie de la condition carcérale*, Paris, Seuil, Points, 2017, 676 p.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, Tel, 1993, 360 p.
- GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, Gallimard, Folio, 2016 [1977], 375 p.

Catalogue d'exposition

- BEAUJARD Gilles, *Prisons parisiennes : L'impossible photographie 1851-2010*, Paris Musées, Paris, 2010, 309 p.

Monographies

- KORGANOW Grégoire, *Prisons – 67065*, Paris, Neus, Les Belles Lettres, 2015, 432 p.
- CHELBIN Michal, *Sailboats and Swans*, Luisa Street, Twin Palms Publishers, 2012, 62 p.
- RECHARD Catherine, *Système P : Bricolage, invention et récupération en prison*, Paris, Editions Alternatives, Design, 2002, 127 p.

Contenus audiovisuels

- DEPARDON Raymond, *10e chambre. Instants d'audience*, 2004, 1 heure 45 minutes.
- PERIOT Jean-Gabriel, *Nos jours, absolument, doivent être illuminés*, 2011, 22 minutes.
- BOUDET Patrick , NAVARRE Jean-Philippe, « Parole de mineurs en prison », France culture, 2015, 53 min. [En ligne], mis en ligne le 9 décembre 2015. URL : <https://>

www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks/paroles-de-mineurs-en-prison. Consulté le 28 janvier 2019.

SUR L'ART ET LA PRISON

Ouvrages

ROMEAS Nicolas, *Les hors-champs de l'art : psychiatrie, prisons, quelles actions artistiques*, Cassandre/ Horschamp, 2007, 278 p.

DORMOY Odile, *Soigner et/ou punir: Questionnement sur l'évolution, le sens et les perspectives de la psychiatrie en prison*, L'harmattan, 2000, 342 p.

Article, périodique

GOSSE Olivier, « De l'art en prison à l'avant-gardisme social », in *En Prison : L'art en liberté surveillée*, Art & Thérapie, n°84/85, décembre 2003, pp. 1-106.

SITES INTERNET

<http://www.museedelaphoto.fr/>

<https://www.histoire-image.org/>

<https://info.arte.tv/fr/pause-photo/>

<http://expositions.bnf.fr/portraits/>

<https://viesociale.hypotheses.org/>

<https://www.patricktosani.com/>

<http://www.anthropogenie.com/>

<http://laurentlafolie.photography/>

<https://www.mathieufarcy.com/>

INDEX DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : BRADSHAIGH Lady Dorothy, <i>Roger Palmer</i> , papier découpé en creux, 1758, [En ligne], disponible sur http://papelhiloblog2.blogspot.com/2016/09/la-silhouette.html	12
Illustration 2 : GUMPP Johannes, <i>Autoportrait</i> , Florence, Musée des Offices, vers 1646, [En ligne], disponible sur https://www.revue-textimage.com/05_varia_2/beauge_popup01.html	16
Illustration 3 : SCHOELLER Martin, <i>Katie Parks & Sarah Parks</i> , 2011, [En ligne], disponible sur https://martinschoeller.com/SERIES/Identical/1	17
Illustration 4 : BACLER D'ALBE Louis Albert Guislain, <i>Le Général Bonaparte</i> , Peinture à l'huile sur toile, 550 x 410, Musée National du Château de Malmaison, 1796, [En ligne], disponible sur https://www.histoire-image.org/fr/etudes/visages-bonaparte	19
Illustration 5 : DAVID Jacques Louis, <i>Le Général Bonaparte</i> , Peinture à l'huile sur toile, 81 x 64, Musée du Louvre, Paris, 1797, [En ligne], disponible sur https://www.histoire-image.org/fr/etudes/visages-bonaparte	19
Illustration 6 : GILDEN Bruce, <i>Man walking in Wall Street area</i> , New York City, Magnum Photos, USA, 2001, [En ligne], disponible sur https://www.magnumphotos.com/arts-culture/beautiful-catastrophe-bruce-gilden/attachment/nyc16200-4/	24
Illustration 7 : DIJKSTRA Rineke, <i>Kolobrzeg</i> , Pologne, C-print, Courtesy Marian Goodman Gallery, New York / Paris, 1992, [En ligne], disponible sur http://www.jeudepaume.org/index.php?page=document&idArt=34&idDoc=21	27
Illustration 8 : LAVOUE Stéphan, <i>Vladimir Poutine</i> , 2008, [En ligne], disponible sur http://www.stephanelavoue.fr/portraits-3	28
Illustration 9 : DAGUERRE Louis, <i>M. Huet</i> , Daguerriotype signé par Daguerre, avec une mention manuscrite de sa main, 5,8 x 4,5 cm, Pierre Bergé & Associés, 1837, [En ligne], disponible sur https://www.blouinartsalesindex.com/auctions/Louis-Jacques-Mande-Daguerre-5763789/M.-Huet-1837	32
Illustration 10 : NADAR Gaspard Felix Tournachon, <i>Charles Baudelaire</i> , Musée d'Orsay, 1854, [En ligne], disponible sur http://www.histoire-image.org/fr/etudes/ baudelaire-photographie-nadar	36
Illustration 11 : BERTILLON Alphonse, <i>Verso de la fiche anthropométrique d'Henri-Léon Scheffer</i> , Courtesy of Head of Service Réginal d'Identité Judiciaire de Paris, 1902, [En ligne], disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Bertillonage#/media/File:Fiche_Henri_Leon_SCHEFFER_2_novembre_1902.jpg	37
Illustration 12 : NADAR Tournachon Gaspard Félix, <i>Marie Laurent, de dos</i> , Tirage sur papier salé d'après négatif sur verre, 20 x 16,2 cm, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la photographie Paris, vers 1859, [En ligne], disponible sur http://expositions.bnf.fr/portraits/grand/002.htm	43
Illustration 13 : NADAR Tournachon Gaspard Félix, <i>Autoportrait "tournant"</i> , épreuve sur papier salé d'après un négatif sur verre au collodion, 15,7 × 13,8 cm, BnF, département des Estampes et de la Photographie, vers 1865, [En ligne], disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Autoportrait_tournant_Nadar_c.1865.jpg	44
Illustration 14 : HORN Roni, <i>You are the Weather</i> , Installation of 100 photographs (36 gelatin silver prints and 64 type "C" prints), 27 x 22 cm, 1994-1996. [En ligne], disponible sur https://www.fotomuseum.ch/en/explore/exhibitions/21590_roni_horn_you_are_the_weather	45
Illustration 15 : HORN Roni, <i>Are You the Weather</i> , Exposition Fotomuseum Winterthur, Grunstrasse, 1997, [En ligne], disponible sur https://www.fotomuseum.ch/en/explore/exhibitions/21590_roni_horn_you_are_the_weather...	45
Illustration 16 : Sidibé Malick, <i>Femme vue de dos</i> , vers 2003, [En ligne], disponible sur https://www.franceinter.fr/emissions/regardez-voir/regardez-voir-20-mars-2016	46
Illustration 17 et 18 : FARCY Mathieu, <i>Anna</i> , envoyées par courriel par l'auteur.....	49

Illustration 19 : TOSANI Patrick, <i>M.C.Q.</i> , 190 x 144 cm, photographie couleur c- print, Adagp, 1992, [En ligne], disponible sur https://www.patricktosani.com/projects/photographies/1992/Tetes	52
Illustration 20 : TOSANI Patrick, <i>P.T.D.</i> , 190 x 144 cm, photographie couleur c- print, Adagp, 1992, [En ligne], disponible sur https://www.patricktosani.com/projects/photographies/1992/Tetes	52
Illustration 21 : TOSANI Patrick, <i>L.C.</i> , 190 x 144 cm, photographie couleur c-print, Adagp, 1992, [En ligne], disponible sur https://www.patricktosani.com/projects/photographies/1992/Tetes	52
Illustration 22 : DEVENTER Ulla, <i>Romana</i> , Paris, 2016, [En ligne], disponible sur https://www.lensculture.com/projects/189735-i-ve-never-been-big-sick	53
Illustration 23 : DEVENTER Ulla, <i>Bianca Smoking</i> , Athens, 2016, [En ligne], disponible sur https://www.lensculture.com/projects/189735-i-ve-never-been-big-sick	53
Illustration 24 : DEVENTER Ulla, <i>Viktoria</i> , Paris, 2016, [En ligne], disponible sur https://www.lensculture.com/projects/189735-i-ve-never-been-big-sick	53
Illustration 25 : NEAK Sophal, <i>Leaf #15</i> , Tirage C-Print, 67 x 100 cm, 2014, [En ligne], disponible sur http://www.lesdoucheslagalerie.com/fr/artistes/presentation/2220/sophal-neak#oeuv-2	55
Illustration 26 : GHADIRAN Shadi, <i>Like EveryDay, #1</i> , 50 x 50 cm, C-Print, 2000, [En ligne], disponible sur http://shadighadirian.com/index.php?	56
Illustration 27 : GHADIRAN Shadi, <i>Like EveryDay, #2</i> , 50 x 50 cm, C-Print, 2000, [En ligne], disponible sur http://shadighadirian.com/index.php?	56
Illustration 28 : GHADIRAN Shadi, <i>Like EveryDay, #14</i> , 50 x 50 cm, C-Print, 2000, [En ligne], disponible sur http://shadighadirian.com/index.php?	56
Illustration 29 : KLEIN Yves, <i>Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82</i> , Pigment pur et résine synthétique sur papier monté sur toile, 155 x 281 cm, Adagp, Paris), 1960. [En ligne], disponible sur http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/popup01.html	59
Illustration 30 : TOSANI Patrick, <i>Portrait n°5</i> , Paris, 130 x 100 cm, photographie couleur c-print Adagp, 1985, [En ligne], disponible sur https://www.patricktosani.com/projects/photographies/1985/portraits	60
Illustration 31 : DUANES Michals, <i>L'homme illuminé</i> , 1968, épreuve gélatine argentique, 12,3 x 18,5 cm, Musée des beaux-art du Canada, 1968, [En ligne], disponible sur http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/phylogenese/hpp_michals.htm	61
Illustration 32 : ASLIZADEH Matilda, <i>Portrait 1</i> , Lighjet pri nt, 91,4 x 91, 4 cm, Pari Nadimi Gallery, 2011, [En ligne], disponible sur https://www.artsy.net/artwork/matilda-aslizadeh-portrait-1	61
Illustration 33 : CLARK Edmund, <i>In Place of Hate</i> , 2017, Image courtesy of Edmund Clark, Ikon and Flowers Gallery, 2017, [En ligne], disponible sur https://www.ikon-gallery.org/event/edmund-clark/	62
Illustration 34 : WHIPPS Stuart, <i>Vu d'exposition de In the Palace of Hate par CLARK Edmund</i> , Ikon Gallery, 2017, [En ligne], disponible sur https://www.ikon-gallery.org/event/edmund-clark/	62
Illustrations 35, 36, 37 : CLARK Edmund, <i>In Place of Hate</i> , 2017, Image courtesy of Edmund Clark, Ikon and Flowers Gallery, 2017, [En ligne], disponible sur https://www.ikon-gallery.org/event/edmund-clark/	62
Illustration 38 : BOLZONI Alessio, <i>Publicité pour Krisvanassche</i> , Stylisme Mauricio Nardi, 2014, [En ligne], disponible sur http://alessiobolzoni.com	68
Illustration 39 : SELIGER Mark, <i>Barack Obama, the White House</i> , Washington DC, 2010, [En ligne], disponible sur https://www.bukowskis.com/en/auctions/582/198-mark-seliger-barack-obama-the-white-house-washington-dc-2010 .	68

Illustration 40 : Extrait de photographies réalisés pendant l’atelier à Sarcelles Saint Brice, février à mai 2019.....	70
Illustration 41 : JUNG Jérémie, <i>Oskars, Sigulda, See Beyond Walls</i> , Février 2018, envoyé par courriel par l’auteur..	74
Illustrations 42, 43 : Oskars, <i>See Beyond Walls</i> , Février 2018, envoyée par courriel par l’auteur.....	74
Illustration 44 : Emils, <i>See Beyond Walls</i> , Février 2018, envoyée par courriel par l’auteur.....	74
Illustration 45 : ABRIL Laia, première de couverture et dernière de couverture du livre <i>The Epilogue</i> , Dewi Lewis Publishing, 172 p, [En ligne], disponible sur https://www.laiaabril.com/project/the-epilogue/	77
Illustration 46 : GRIGORENKO Tatiana, <i>The disappeared</i> ,« School Portraits #1-9 », Archival ink-jet prints on cotton rag paper and acrylic paint, 21 x 15 cm. each, 2014, [En ligne], disponible sur https://www.tatianagrigenko.com/The-Disappeared	78
Illustration 47 : GRIGORENKO Tatiana, <i>The disappeared</i> , « Bridge to USA », Archival ink- jet print on Hahnemühle cotton rag paper and collage, 42 x 30 cm., 2014, [En ligne], disponible sur https://www.tatianagrigenko.com/The-Disappeared	79
Illustration 48 : GRIGORENKO Tatiana, <i>The disappeared</i> , « Diving », Archival ink-jet print on Hahnemühle cotton rag paper and acrylic paint, 80 x 57 cm, 2014, [En ligne], disponible sur https://www.tatianagrigenko.com/The-Disappeared	79
Illustrations 49, 50 : LAFOLIE Laurent, <i>Ab-</i> , Platinum-palladium prints on transparent silk – 80 x 65 cm, 2016, [En ligne], disponible sur http://laurentlafolie.photography/index.php/photography/ab	81
Illustration 51 : LAFOLIE Laurent, <i>Per/son</i> , 16 prints on black tracing paper – 40 x 41 cm, 2012, [En ligne], disponible sur http://laurentlafolie.photography/index.php/photography/per-son	82
Illustrations 52, 53, 54 : REGNIER Émilie, <i>Diagram of the heart</i> , Cape Town, 2019, envoyées par courriel par l’auteure.....	84
Illustration 55 : JAAR Alfredo, <i>Real Pictures</i> , 1995-2002, Installation 6 monuments composés de 291 boites d’archives sérigraphiées, comprenant 291 photographies, [En ligne], disponible sur http://www.alfredojaar.net/	86
Illustrations 56, 57, 58 : LAFOLIE Laurent, <i>TEC WIP - ii.1</i> , Platine-palladium sur fil de soie Trebizond, encadrement Olivier Gachen, 2019, envoyées par courriel par l’auteur.....	87

GLOSSAIRE

Mimesis (pp. 2, 4, 11, 16, 60, 80, 89) : Création considérée comme une imitation du monde.

Mêmeté (pp. 9, 11, 16, 60, 80, 89) : Mot proposé par Voltaire au lieu et à la place du mot identité, repris par Jean-Luc Nancy.

Infigurable (pp. 10, 51, 57, 64, 65, 89) : Qui ne peut pas être représenté ou figuré.

Générative (pp. 66, 67, 89) : Qui permet de construire, de générer, de produire.

Ineffable (p. 20) : Qu'il est impossible de nommer ou de décrire, en raison de sa nature, de sa force, de sa beauté.

Immontrable (pp. 25, 32, 33) : Que l'on ne peut montrer.

SOMMAIRE DES ANNEXES

Annexe 1 : Entretien avec Mathieu Farcy, réalisé par Juliette Paulet.....	112
Annexe 2 : Entretien avec Jérémie Jung, réalisé par Juliette Paulet	120
Annexe 3 : Entretien avec Laurent Lafolie, réalisé par Juliette Paulet.....	127

ANNEXES

Annexe 1

Entretien avec Mathieu Farcy, réalisé par Juliette Paulet le 1^{er} mars 2019 à Paris.

Mathieu Farcy est un photographe qui s'intéresse à la place du sujet et particulièrement dans un projet photographique. Ses travaux s'inscrivent dans la création de documentaires horizontaux, dans lesquelles artistes et sujets ont autant de responsabilités dans la création de l'oeuvre. Son projet *Méduse* a guidé notre entretien, c'est une recherche photographique avec des personnes qui ont subi une défiguration du visage. Ensemble, ils fabriquent une représentation du sujet en allant au-delà des traits de son visage.

Peux-tu me parler du projet *Méduse* et de sa genèse ?

Avant d'être photographe, j'ai été éducateur spécialisé pendant six ans, et je travaillais sur le lien parent enfant, d'abord avec des mères, mères toxicomanes, mères adolescentes et leur enfant. J'ai arrêté car le social est pauvre.

Pour mon premier projet de rupture avec le social, j'ai photographié des touristes dans des belvédères, sur le rapport au paysage, au corps, à la scène, au théâtre. C'était bien, mais c'était vraiment désincarné, loin des gens, une rupture. Le but de « Méduse » c'est de tester l'horizontalité documentaire, parce que la photographie documentaire est quand même très verticale. Je ne sais pas si c'est dû à son passé bourgeois, mais c'est très vertical, très rarement horizontal. Suite à mon travail d'éducateur, l'idée était la suivante ; comment faire naître le désir de l'autre, comment être soutien du désir ? Et plus particulièrement ici, avec « Méduse », c'est la relation à l'autre qui nous permet de créer dans l'interstice de cette rencontre. Cette idée du documentaire horizontal, elle traverse plusieurs projets que je mène en même temps. Pour moi, on ne fait pas des ateliers, je trouve que c'est un terme lié à l'apprentissage. Il y a Lacan qui parle du sujet « supposé savoir » et dans un atelier tu es vraiment sujet « supposé savoir » et tu arrives pour expliquer ce que c'est la photographie alors qu'en quinze minutes tu sais te servir d'un appareil photo. Un iPhone, tout le monde

sait s'en servir. Du coup, comment on déconstruit ce rôle là pour créer ? Comment ensemble on arrive à créer ? Et que cela ne finisse pas avec une exposition sur des grilles à la fin, mais autour d'un espace de création.

Ce travail avec des personnes défigurées, c'est un peu un concours de circonstances. J'ai un ami qui est chirurgien maxillo-facial à Amiens et il m'a dit « Tu sais il y a une exposition qui existe, c'est un photographe qui a fait des gros plans, absolument horribles », c'est vraiment cadré comme ça, sans leurs protections, sans leurs stratégies de défense, cette série bloque complètement la pensée. Parce que l'idée du mythe de la Méduse, celle que je garde pour travailler, c'est que la frontalité sidère, avec un visage détruit ou abimé. Ça rejoint tes recherches, car c'est comment on montre sans montrer, comment on touche à autre chose que le visage qui est un impondérable de la relation. Comment on enlève ou on négocie la place du visage dans les travaux pour qu'elle soit acceptable des deux côtés. En général, on fait des photos et on choisit après ce que l'on garde. Moi il y a des photos que j'ai envie de montrer et ils me disent : « Non, sur cette photo je suis trop défiguré, je ne peux pas tolérer cette image de moi », mais tout ça on l'écrit on s'en sert pour montrer ce qui est pas montrable.

La Méduse, je m'en sers aussi parce que c'est une bonne histoire pour rentrer en relation avec les patients. Eux ils ont ce ressenti. La Méduse elle n'est pas visible et elle ne peut pas voir l'autre. Elle est vraiment dans cet enfermement qu'ils ont tous vécu à un moment. C'est une histoire qui nous permet de rentrer en relation rapidement, et de comprendre vite où on va aller, on n'est pas dans la frontalité qui sidère. C'est dans ce reflet là qu'on peut travailler. Les gueules cassées, c'est le diapason de tout le reste. Comment est-ce qu'on va travailler sans montrer en montrant. Il y a Annette Messenger qui parle de ça, le rôle de l'artiste c'est de panser les plaies des autres tout en les montrant. Les donner à voir et les panser dans le même mouvement. Je trouve ça très beau et très juste. Ce n'est pas rien les gens défigurés quand tu vas les voir et que tu es photographe, ils ne comprennent pas bien ta démarche.

Il me montre des livres qu'il réalise à partir des textes, des photographies et des échanges avec les patients.

Avec Philippe on en a huit, on les imprime au fur à mesure. Qu'est ce qui s'est passé dans ta vie pour que tu perdes la moitié du visage, la mâchoire entière ?

Leur histoire, est-ce que tu la gardes pour toi ?

Pas avec tous, ça dépend ce qu'ils veulent. Il y a un homme avec qui je commence à travailler, il s'appelle Xavier, il a perdu un œil et on ne peut pas lui remettre un œil de verre car il l'a perdu trop violemment. Le cancer était trop large pour qu'il puisse mettre un œil de verre. Il a une sorte de pansement en peau qui est sur sa cavité et il met des bandeaux pour se cacher. Lui, il lie son début de cancer au fait que son gamin ait été hospitalisé pour quelque chose de très grave quand il avait huit mois. Il est rentré à Trousseau, il a vu son gamin hospitalisé et il dit « c'était un éclat d'obus dans mon œil » et il a perdu son œil directeur. Il dit : « Je suis comme une gueule cassée à part que ce n'était pas un éclat d'obus mais la vision de mon gamin intubé sous encéphalogramme », et donc on travaille là-dessus. La première base de travail, c'est comment cet obus il t'a explosé la tronche, et comment on va le raconter sans lui. Il a cette limite : « Il ne faut pas que ce soit mon fils qui porte ça, c'est parce que je l'ai gardé qui fait que ça a explosé en moi ».

Avec les autres patients, il y a un travail de déclencheur. Pour Anna, les gens lui disent : « Vous avez eu un accident de bagnole ? » Elle a perdu l'œil, la lèvre supérieure, la mandibule ; on lui a reconstruit toute cette partie mais elle n'a toujours pas d'œil. Pour elle c'est très violent. Elle est moldave, du coup c'est écrit en anglais car c'est notre langue d'échange. Elle est venue France pour être soignée, ça a été de mal en pis, et elle ne retournera pas en Moldavie parce que son visage est trop abimé et que socialement elle ne le vivrait pas bien. C'est tout petit la Moldavie, il y a un million et demi de personnes et elle travaillait en relations publiques dans les produits pharmaceutiques et du coup elle dit « là je vais pas retourner travailler avec la tronche que j'ai, je ne pourrais jamais vendre un produit pharmaceutique alors qu'il manque la moitié de la tête ». Donc, elle va rester à Paris, elle apprend le français et on commence à parler un peu français. Par contre, elle apprend le français avec une certaine forme de violence : « Je reste en France parce que je suis trop abimée pour repartir en Moldavie ». Donc tout a été basé avec elle sur cette stratégie originelle de : « Tu as eu un accident de bagnole, comme ça les gens savent ce que c'est. Je

réponds ça, mais ce n'est pas vrai, ce n'est pas ce qui s'est passé. », mais c'est son histoire qui la protège. Le cancer, c'est une culture très religieuse dans sa famille et aux alentours. Donc, il y a l'idée de la faute, qu'est ce qui fait qu'à vingt-cinq ans tu as un cancer du visage ? Il y a l'idée de la dette, du corps pour montrer le péché. Anna ne se défait pas du tout de ça, elle se dit au fond : « Est-ce que j'ai pêché ? »

Qu'est-ce que tu as perdu comme champ visuel ? Comment est-ce que tu le représentes ? Comment coupes-tu l'image ? Maintenant à chaque fois que l'on se voit elle me dit : « tu me photographies de tel manière ».

Dans ces portraits que tu me montres, c'est elle qui te demande de la photographier de cette manière ?

Non, elle me dit par exemple qu'elle préfère être floue ici, après moi, je choisis ce que je veux faire. « Je veux être dans un miroir brisé », elle me donne des directions.

Mais elle, ne se cache-t-elle pas quand tu la vois ?

Au début si, maintenant ça va de mieux en mieux car je rentre dans la sphère des gens qui lui sont intimes. Les premières fois où l'on s'est rencontrés, elle m'a reçu avec des grandes lunettes et ses cheveux : c'est son masque. C'est comme ça qu'elle se promène dans la rue. Ça a mis un an pour que je puisse photographier son masque. Avec Xavier qui a perdu son œil, on travaille avec une brodeuse. C'est un homme très drôle, son humour est un bon moyen de se défendre. On va faire broder sur les bandeaux qu'il fabrique les blagues qu'il fait sur son œil. On va créer une collection, il les fabrique tous les deux ou trois jours, il les envoie à Clémentine qui les brodent. Il dit : « Je suis un demi dieu », « c'est un clin d'œil ». On va faire des objets que nous montrerons par la suite. C'est une stratégie pour se protéger du monde. Ici l'humour et le cache-œil sont dans le même mouvement.

Tu as envie de partager leur histoire. Sais-tu déjà ce que tu vas montrer lorsque tu commences à travailler avec eux ?

Il y a des choses qu'on ne montre pas. Il y en a beaucoup qui me disent non, que je rencontre et qui me disent non, c'est trop engageant. Ceux avec qui on travaille ont un réel désir de transmettre. Au début, il y a beaucoup de « Je veux montrer qu'on peut s'en sortir » qui ne sont pas très incarnés. Après on en vient à d'autres choses, c'est une transmission mais qui est plus de comment on transmet un intime qui permet de réfléchir, de donner à voir ce que c'est de vivre sans visage. Pour revenir à la question du visage ils sont beaucoup plus spécialistes de cette question que nous. Quand je vois ton visage, je projette des choses dedans, toi tu projettes des choses dans le mien et si j'étais arrivé avec un œil en moins, tu aurais eu une limite très forte.

Je travaille avec beaucoup de gens très défigurés, je vais souvent en salle d'attente à Tenon, pour voir comment les gens s'assoient, comment il se tiennent, où ils s'assoient et pour les rencontrer je trouve que c'est un bon endroit. Et malgré tout il y a des gens avec lesquels je n'arrive pas à me détacher de leur visage, et quand ils ne portent pas leur cache-œil, mon cerveau s'arrête. Mon œil est aimanté. Même quelqu'un qui a un bec de lièvre, qui louche un peu, tu le vois vraiment. C'est comme si ça détachait le visage et ça irradiait complètement. Beaucoup d'entre eux ont dû aller dehors, certains vivant seuls, ils devaient aller s'acheter à manger, etc. Donc ils ont tous expérimenté le regard de l'autre et savent parfaitement ce que c'est, à quoi ça sert un visage dans la relation à l'autre. Leur transmission elle est aussi liée à comment je peux raconter ces histoires, comment ils arrivent à vivre autrement avec ce visage, il s'agit de questionner la manière dont tu vis avec ce visage. Ils sont beaucoup plus sensibles au regard de l'autre. Ils ont une attention différente au regard de l'autre. Soit ils en ont pris conscience, soit c'est encore une violence pour eux. Même dans leur manière de s'asseoir, de savoir où est-ce que tu te places par rapport au mur.

Qu'est-ce qu'un portrait pour toi ? Comment réalises-tu des portraits sans visage ?

C'est une grande question. Ce travail sur « Méduse » a complètement modifié mon rapport au portrait. J'en faisais beaucoup pour des magazines et je faisais donc des portraits sympas, mignons, je sais éclairer un portrait. Maintenant, il s'agit d'une notion très différente pour moi. Un portrait ne peut plus être qu'une image. Et en tout cas avec ce travail-là, un portrait ne peut pas être qu'une image mais un d'ensemble contextuel qui se rapproche plus de ce que c'est qu'un portrait en littérature. C'est très rare un livre où il est écrit « Il était blond aux yeux bleus avec une barbe », on te décrit la manière dont les gens le voient, la manière dont il se voit ou alors très précisément ses traits et ce qu'ils impliquent dans le caractère du personnage. Ce sont deux exercices très différents. Les deux s'intitulent « portrait ». Mais en photographie c'est comme si c'était résumable en une seule image, ce qui à mon avis est faux. Tu peux tout à fait faire des portraits sans montrer les gens et tu peux montrer les gens sans faire leur portrait. Aujourd'hui j'en suis là, je fais beaucoup moins de portraits pour la presse. Et je suis finalement assez embêté lorsqu'on me demande de faire un portrait : pour moi c'est devenu de l'illustration.

Avant tu ne considérais pas ça comme une illustration ?

Je considérais ça comme un très bon exercice relationnel et je cherchais la meilleure photographie. Quand je rendais dix photos pour un canard, s'ils choisissaient celle qui me plaisait le moins, j'étais dégoûté. Je suis de plus en plus critique par rapport à la photographie de presse. Mais c'est vrai que ça a beaucoup modifié ma pratique, j'écris beaucoup plus qu'avant et je me permets de faire des portraits sans faire de photographie du tout. Tu vois ce que je te disais sur les bandeaux, les cache-œil de Xavier, pour moi c'est un vrai portrait et on ne verra jamais son visage. Pour l'instant, c'est certain que je ne photographierai pas Xavier, il veut pas du tout. Et en même temps, ce que l'on fait sera beaucoup plus précis qu'une photographie où on le verrait avec son bandeau. Certes, ça sera moins précis dans son visage parce qu'on ne le découvrira pas, mais la précision résidera dans ce qu'on peut connaître de lui. Si c'est à ça que ça sert un portrait, si c'est à rencontrer l'autre, alors ça sera plus précis.

Pourquoi penses-tu que les gens ont tant besoin de voir un visage pour avoir la sensation d'une rencontre ?

Je pense qu'il y a d'une part, l'histoire de la photographie où l'on s'est dit, on va représenter l'autre de cette manière et en même temps, il a l'aspect ritualisé du portrait pour lequel tu allais chez le photographe de façon occasionnelle : pour un mariage, une communion, une photo de famille, un deuil, un baptême. Ça restreignait beaucoup la pratique et l'usage de la photographie. Et il y a aussi Levinas qui dit : « Autrui est visage », nous avons besoin de nous raccrocher à ça, si autrui est visage, si je vois son visage, je vois l'autre. Alors qu'en réalité, je pense qu'il n'y a pas que ça. Sa phrase n'est pas si réductrice.

Il dit aussi qu'un portrait c'est une rencontre, ce n'est pas qu'un visage.

Je pense que la pensée de Levinas a été réduite au visage en tant que tel. Ce n'est pas que ça, c'est l'incarnation de l'autre. Il a cette idée de comment tu habites ton visage qui n'existe pas dans la photographie. Il y a quelques grands portraitistes, je pense, qui font exister l'autre dans son visage dans un portrait. Mais aujourd'hui, je pense que cet aspect a disparu parce que la presse demande des productions colorées, pop, etc. Le portrait c'est une rencontre, comment tu photographies la relation que tu as à l'autre. Pour moi, il a un portraitiste, c'est Richard Dumas, qui est incroyable dans cette idée de rencontre. Quand il photographie Alain Bashung - bon, ils se ressemblaient un petit peu - mais il se photographiait autant qu'il photographiait le chanteur. Ce qui est une vraie rencontre.

La question du portrait sans visage est-elle évidente pour toi ?

Elle est contrainte par le dispositif de co-création, et en même temps riche de ce dispositif. Parfois, quand je les photographie, ils me demandent où ces photographies vont se situer

dans mon travail ? Pourquoi je les photographie aujourd'hui ? Ça me questionne beaucoup : qu'est-ce que je suis en train de chercher comme photographie qui n'existe pas encore et qui va nous permettre de voir l'évolution de son visage, ou l'évolution de son rapport aux autres. Comme je les éduque à ça, on tend vers ça, la photographie c'est pas anodin, chacune a un sens. Après c'est de la photographie qui n'est pas très directe. Les photographies que l'on fait ensemble sont beaucoup plus posées, beaucoup plus lentes, ils ont le temps de se poser la question de pourquoi je les photographie.

Annexe 2

Entretien avec Jérémie Jung, réalisé par Juliette Paulet le 14 mars 2019 à Paris.

Jérémie Jung est photographe, il a réalisé un projet photographique *See Beyond Walls* à la suite d'ateliers avec des jeunes emprisonnés en Lituanie. Notre entretien tente de découvrir son projet et la censure qui s'est imposée à lui durant sa création.

Peux-tu me parler de cette résidence qui t'a amené à réaliser le projet *See Beyond Walls* ?

C'était une résidence d'artistes avec un appel à projet, pas nécessairement dans le cadre de la prison. C'était dans une petite ville en Lettonie qui s'appelle Cesis et dans laquelle il y a cette prison de jeunes. Les plus jeunes peuvent avoir quatorze ans, les plus âgés vingt-cinq ans. S'ils gardent des jeunes adultes c'est pour les protéger de la prison pour adultes, qui est un environnement plus difficile. C'est la seule prison en Lettonie, c'est dans cette ville, j'ai proposé un projet dans cette résidence qui a été accepté et j'y suis allé, tout simplement, sans aucune expérience ni de la prison, ni des ateliers que je faisais. Tout était un peu neuf et expérimental. En venant en prison, on a toujours des a priori. Ils ont des barreaux aux fenêtres, ils ne sortent pas, ils sont un ou deux par cellule, ce qui est assez confortable mais cela reste des cellules.

Et tu as donc commencé tes ateliers ?

J'avais en référence le travail de Klavdij Sluban, qui a fait ça dans plusieurs prisons, et je me souviens d'une des choses qu'il disait : c'est qu'il ne pouvait pas rentrer dans une prison sans qu'il y ait un échange entre ce qu'il va photographier et lui. C'est pour ça que j'ai proposé de donner des ateliers où eux se photographient et moi aussi je les photographie. Et moi quand je les photographie je viens avec mes a priori, l'idée que la prison c'est triste, c'est compliqué. Moi, je les photographie avec cette idée-là. Et puis en leur donnant des appareils photos je me rends compte que ce n'est pas du tout ce qu'ils vont montrer. Je ne connais pas

leur passé, je ne leur ai pas demandé mais je sais qu'il s'agit de crimes assez graves, à part ça ce sont des adolescents « normaux ». Ils font des selfies entre eux, ils se montrent quand ils sont contents, ils sourient.

J'ai travaillé avec dix jeunes, chacun avec son petit appareil photo, c'étaient des compacts argentiques automatiques, je ne voulais pas trop travailler la technique parce que déjà je pense que moi quand j'ai commencé la photographie, la technique était plus un frein qu'autre chose. Donc je voulais surtout qu'ils réfléchissent à ce qu'ils mettent dans leur cadre, ce qui allait être net, ce qui allait être flou. En plus, nous n'avions pas beaucoup de temps : c'était une résidence d'un mois et ils photographiaient pendant deux semaines. Ils avaient chacun deux films, que tous n'ont pas utilisé jusqu'au bout. C'était dû à des contraintes de temps que j'avais mal gérées, ils pensaient avoir plus de temps, mais en fait les gardes imposaient aussi leurs règles. Moi je n'étais pas là. Ils avaient beaucoup moins l'appareil photo que ce qu'ils imaginaient vouloir avoir. À force de vouloir économiser les vues ils ne les ont pas toutes faites.

C'étaient eux qui se sont portés volontaires pour participer à l'atelier ?

Avant de venir en résidence au sein de l'établissement, ils ont parlé de ce projet à la prison et ils ont sélectionné les jeunes pour moi. Certains se sont portés volontaires et puis aussi ce que j'ai pu comprendre là-bas, si tu participes à un atelier tu as des points de bonne conduite. Ça peut donc te permettre des remises de peines ou de voir ta famille. Je pense que beaucoup ont fait ça pour ces raisons plus que pour la photographie elle-même. Moi, si j'apporte quelque chose à une seule personne au moins, c'est déjà gratifiant.

Je les voyais tous les week-ends, c'était plus formel que je l'imaginai, ils ont l'habitude d'être en classe et d'écouter car ils vont à l'école. Tous les week-end on avait des heures ensemble le matin et l'après-midi, on parlait de photographie, on essayait d'échanger autour de cette pratique. J'essayais de leur faire dire des choses, mais ils étaient très calmes et très passifs, j'imaginai qu'ils allaient être plus dissipés et compliqués et en réalité pas du tout. Ils étaient compliqués dans la manière dont ils étaient passifs et il fallait leur faire sortir des choses. Et lorsqu'ils me connaissaient un peu plus, ils me parlaient déjà un peu plus.

Parlais-tu leur langue ?

Non, je parle l'anglais et j'avais une traductrice avec toi. Je n'ai pas de contact avec eux depuis que je suis parti, il y en a deux qui sont sortis que j'ai retrouvés sur les réseaux sociaux et ensuite ils ont disparu. Suite à ces ateliers, il y a une eu exposition dans la prison puis à l'extérieur de celle-ci. C'était important d'avoir un rendu de leur travail : qu'ils puissent voir ce qu'ils avaient fait au cours des ateliers, et pour eux c'était important que ces photographies sortent de la prison pour que les gens puissent voir comment c'est à l'intérieur de l'établissement, notamment leurs proches. L'exposition a eu lieu dans même ville mais ils venaient de toute la Lettonie. La Lettonie, ce n'est pas très grand.

Avez-vous édité les photographies ensemble ?

Ils ont fait les photographies, moi je voulais qu'on édite ensemble et nous avons commencé à éditer ensemble. Au début, je voulais leur montrer des clichés sur l'histoire de la photographie que je trouvais intéressants pour ce qu'ils racontaient. Ça c'était le premier atelier et puis à la fin il m'ont dit : « On va voir ce que tu fais toi ? » Je n'avais pas prévu ça, donc après je leur ai montré des choses que j'avais faites. Avant que je développe leurs photos on a travaillé sur la construction d'histoires avec des photos que je connais, qui sont les miennes. J'avais fait plein de petites impressions, on a fait des histoires, qui n'avaient rien à voir avec le sujet que j'avais fait mais qui racontaient plus leur propre histoire. C'était intéressant, ils se projetaient, on pouvait voir un peu ce qu'eux avaient en tête lorsqu'ils reconstruisaient une histoire à partir d'images. Ils prenaient une personne qu'ils revoyaient sur plusieurs photos, ils construisaient une histoire complètement fictionnelle de ce personnage. Et après on a essayé de travailler sur leur image mais là c'était plus difficile, parce que il y avait peut-être aussi une perte de motivation pendant le mois. Tous ne venaient plus, et puis certains m'ont dit : « Nous, on a déjà travaillé, on a déjà fait les photos, maintenant c'est à toi de travailler; donc vas-y on te fait confiance ». Je voulais qu'on fasse ensemble l'exposition et en fait je l'ai faite moi-même. Je me disais, peut-être qu'ils auront la fierté d'être impliqués jusqu'au bout mais en fait non. Je pense que de se montrer c'était important, ils ont fait des selfies, même avec un argentique, même s'ils ne se voyaient pas

dans l'écran. Ils se photographiaient beaucoup entre eux, je ne leur avais pas vraiment donné de direction, c'était se monter, se montrer aux autres.

C'est à la fin de tes ateliers que les gens de l'administration ont décidé de censurer votre travail ?

C'était entre les deux, en fait les photographies ne pouvaient pas sortir de la prison avant d'être vérifiées.

Est-ce que tu étais au courant depuis le début ?

Au début non, j'avais annoncé mon projet qui était clair : vous avez des appareils photos, vous pouvez faire des photos comme vous voulez, ensuite je les développe et on fait une exposition. Petit à petit, les choses se sont mises en place, je pense que dans la prison je les ai un peu dérangés. La sécurité, ils ont leur routine, tout fonctionne, tout roule. Et puis le directeur de la prison je ne l'ai jamais rencontré mais je pense que ça le dérangeait dans l'exercice de son autorité : moi, personne extérieure qui faisait rentrer des appareils photo au sein de l'établissement. Mais le projet avait été validé par l'institution des prisons en Lettonie donc le personnel de la prison m'a empêché comme il pouvait. Les pellicules ne pouvaient pas sortir de la prison avant d'avoir été vérifiées, donc je les développais dans la prison moi-même.

Étais-tu bien fouillé à tes entrées et sorties ?

C'est complètement aléatoire, ça dépend du surveillant que tu as avec toi. Jusqu'à la fin ils me fouillaient, certains, et d'autres pas du tout, je trouvais ça bizarre. Au début je pensais pouvoir les sortir et les développer dans la résidence, il y avait un laboratoire à la résidence. C'est pour ça que j'avais proposé ce projet en argentine parce que je pouvais les développer dans la résidence. Et puis ils m'ont dit : « Non, comment on va faire nous pour les voir ? ». J'ai alors proposé de les développer dans l'enceinte de la prison : il a fallu apporter de la chimie et là ce n'était pas un problème. J'ai développé et ensuite on les a regardées avec les

membres de la sécurité et de la prison. Sur les négatifs ils comprenaient pas trop comment ils pouvaient voir ce qu'il y avait dessus. Il n'y avait pas de table lumineuse. Ils étaient un peu dépassés là aussi. Donc après j'ai ramené un scanner, on a scanné ensemble. Et ils m'ont dit « Ça, il faut enlever. »

Ce sont eux qui ont décider de gratter les négatifs ?

C'est moi qui ai choisi de gratter les négatifs. Ils m'ont donc donné un couteau puis j'ai gratté, ils ne vérifiaient même si j'avais gratté correctement. Mais j'avais gratté. J'avais peur qu'ils me demandent de jeter les vues, qu'on les coupe et que je les perde pour toujours. J'ai demandé à ma traductrice si elle pouvait leur proposer que je gratte la surface sensible. Ils ont dit oui.

Est-ce qu'il y avait des personnes que tu ne pouvais pas montrer ?

Oui. Tous ceux qui participaient à l'atelier avaient signé une autorisation, je pouvais les montrer. Mais il y avait plus d'adolescents dans la prison et comme ils se prenaient en photo entre eux, souvent d'autres jeunes apparaissaient. Là il fallait que je les enlève, et puis les gardiens aussi, il fallait que je supprime aussi les barrières extérieures de la prison.

Est-ce que les jeunes ont su que tu avais gratté les photographies ?

Ils ont vu après quand on a commencé à faire l'editing ensemble. Je n'ai pas eu le temps de développer, de faire des planches contacts, j'ai scanné c'était plus facile. Parce que tout ça a pris un temps fou, ça a retardé ma résidence. Une semaine sur un mois à tout valider. Donc j'ai scanné et ensuite on a travaillé sur écran et avec des petits tirages. Et donc ils ont vu tous ces grattages et ils ont dit : « Ils sont cons les gardiens, qu'est-ce qu'on va faire avec, nous on les reconnait quand même les gens ! ». Même si les personnes étaient de dos ou un peu floues, il fallait que je les gratte. Donc oui, ils ont vu que j'avais gratté les négatifs, je me suis dit que c'était quand même dommage parce qu'ils avaient photographié leurs amis, etc. Au final, je peux quand même sortir les images. Et puis je trouve que ça fait un travail qui est plus

complet. Il y a un travail avec les gamins, avec moi, et avec l'administration qui rentre dans le projet, outre son rôle dans la prison. C'est graphique aussi.

Avec du recul, est-ce que l'expérience t'as plu ?

Finally, ça apporte une dimension supplémentaire à la série et à ce que ça raconte. Ce que je regrette c'est qu'ils m'ont quand même confisqué deux films dont un sur le baptême d'un gamin. C'était un photoreportage.

En plus de l'atelier, as-tu fait une série de portraits ?

Oui, j'ai fait des photos. J'ai fait leur portrait et je leur avais demandé de me donner un lieu à l'extérieur de la prison qui leur était cher pour différentes raisons afin que j'aie le photographe et que je leur apporte la photographie. Pour qu'ils soient mon œil à l'extérieur car je les photographie aussi à l'intérieur. Et donc je leur apporte une vision à l'extérieur, je suis allé dans différents lieux en Lettonie. Il y a tellement de choses qui sont faites avec les prisons. Avant de faire ce travail je me suis dit, peut-être ça peut être aussi intéressant de faire des paysages, pour moi justement ça fait partie du portrait. Petit à petit dès qu'il y en a un qui m'a donné un lieu, après les autres se sont dit « Moi aussi », petit à petit ils ont réfléchi et ils m'ont donné un lieu. Et puis certains m'ont dit « J'aime bien ce lieu c'est trop beau, toi tu ne connais pas bien la Lettonie. » Parfois c'était très précis « Va là en fin de matinée », d'autres étaient beaucoup plus vagues.

Après ont-ils choisi la photographie qu'ils préféraient ?

Non, j'avais fait un film de douze pauses en moyen format, souvent c'était la même photo, c'est vrai que j'aurais aimé qu'ils choisissent, et aussi qu'ils me parlent de ça. Si j'avais mieux préparé je serais peut-être parti avec quelqu'un pour faire un atelier d'écriture. J'aurais aimé qu'ils me parlent des images. Certains m'ont demandé qu'on ne voit pas leur visage, d'autres ne voyaient aucun problème à ce qu'on voit leur visage. Dans la prison je leur demandais un lieu. Et puis ils me proposaient des choses, moi aussi.

Pendant les ateliers, j'ai montré des photos que je considérais comme étant des portraits. Par exemple, une main, c'est très personnel, on peut photographier une main et la considérer comme un portrait. Je leur ai parlé de tatouage aussi, en leur disant que le tatouage pouvait être un portrait, c'est assez unique. Beaucoup ont photographié leurs tatouages comme des portraits. Est-ce qu'on s'identifie uniquement par le visage ? Non pas forcément. Mais je ne me suis pas donné de contrainte : par exemple de ne pas montrer le visage. Quand j'avais la possibilité de le montrer, je le montrais. C'est comme ça que je photographie d'habitude, c'est vrai que je ne me suis pas remis complètement en question, je me suis juste dit que si pour eux ce n'est pas possible, j'allai leur donner les pistes pour faire autrement. Je m'étais posé la question avant d'y aller, c'est pour ça que j'avais pris un moment pour leur expliquer qu'on pouvait prendre aussi des portraits sans visage. Et j'avais montré plein de photos que je considérais comme étant des portraits. Je leur posais la question de savoir si pour eux c'était un portrait ou pas. Et moi je suis revenu à la base.

Les portraits sans visages, sont-ils des portraits pour toi ?

Oui, c'est un portrait. C'est le fruit d'une contrainte mais ça reste un portrait. Volontairement, tu cherches quand même le visage, en tout cas, moi, je cherche quand même le visage. Ce n'est que sous la contrainte que je vais chercher autre chose.

Annexe 3

Entretien téléphonique avec Laurent Lafolie, réalisé par Juliette Paulet le 3 mai 2019.

Laurent Lafolie est photographe et tireur professionnel. Il utilise le visage comme support de nombreuses expérimentations photographiques. Il aborde des questions sur l'identité, l'intimité, la dualité à travers de nombreuses techniques de tirage, de sténographique minutieuses. Il cherche à donner de la place à son regardeur, questionner la disparition, la visibilité, l'image. Ces projets, dont le visage n'est pas central, parfois flou, parfois invisible, ont guidés notre entretien.

Peux-tu me parler de ta série photographique *Ab-* ?

Je peux te parler de la genèse de ce projet et pourquoi j'en suis arrivé là. C'est une période où je m'éloigne de plus en plus du visage figuratif. Il y a eu tout un temps où j'ai eu besoin de photographier le sujet. C'était le point de départ de tous mes projets, tout au début c'était vraiment ça que j'avais besoin de regarder, de photographier et de mettre en valeur. Et là plus le temps avance plus je vais vers l'abstraction et je n'ai plus du tout envie de trouver la psychologie dans les gens. Là c'est plus l'abstraction.

*Comment j'ai fait *Ab-*, j'étais en résidence en Indonésie et je souffrais pas mal du rapport au religieux là-bas. J'ai été élevé dans la religion et c'est quelques chose qui m'est assez insupportable, ça ne m'intéresse plus car je connais tellement les coulisses de tout ça. Donc, il y avait ça et c'était le mois du ramadan en plus. Toutes les femmes étaient voilées et à l'époque je fumais un peu, il fallait se cacher pour fumer. Je ne trouvais pas mon projet autour de tout ça. J'ai remarqué que le hijab, le voile qu'elles mettent sur leurs cheveux, était un objet de mode. En fait, il y avait une espèce de tolérance assez incroyable, parce que tout le reste était très tenu. Ce voile était à la fois l'objet qui empêchait de voir les cheveux et en même temps là où les femmes pouvaient exprimer quelque chose. Et j'ai commencé à photographier ces femmes. Et puis je suis rentré en France, j'ai regardé mes images et je me*

suis dit : je n'en n'ai rien à faire du hijab, c'est vraiment encore parler du religieux et puis du voile islamique, c'était aussi une question en France on en parlait pas mal du voile. Ça a muri, je me suis aperçu que le voile en Occident, la notion de voile ce n'est pas du tout lié à ce dont on parle actuellement avec le voile Islamique, mais c'est une métaphore soit en philosophie, soit chez les psychanalystes. En tout cas, c'est ce qui empêche de voir, de voir la réalité, qui nous protège d'une certaine réalité. Il y a tout un rapport qui est autre. Et le mot voile était associé à d'autre chose, j'ai trouvé plein d'extraits, j'ai lu des choses par rapport à ça. Et donc je me suis dit, le voile c'est ça pour moi, dans ma culture, là où je suis né, le voile ce n'est pas le voile Islamique, c'est le voile tel qu'on en parle en philosophie.

A partir de là, j'ai recadré tous les visages, je les ai d'une certaine manière dévoilés. J'ai recadré à l'intérieur du visage de ces femmes, je leur ai enlevé le voile qui était présent sur les photographies. Puis j'ai fait mes tirages sur un voile de soie, je les ai reposés sur un voile. Tout ça c'était un processus qui était long, comme toujours la création on est un petit peu dans quelque chose d'inconnu, on cherche ce qui peut nous parler à nous. C'est ça le créateur, c'est souvent la grande patinoire au début et puis après d'un coup, en ce qui me concerne, ça se met à me parler, ça me parle, le sujet me parle. C'est là que ça fait rencontre, on sait qu'il y a quelque chose qui nous concerne de près. Et là, c'est ça. En plus le voile ça me permettait de toucher à des notions qui me sont chères comme la disparition, l'invisibilité, tout ce qui est arrivé au seuil de la visibilité. L'endroit où l'on est à la limite de voir, où on ne voit plus mais on perçoit. Quand on est plus dans la notion de voir mais dans la notion de percevoir. Mais il ne faut pas trop peu percevoir parce que sinon... il faut quand même qu'il y ait quelque chose à regarder, j'aime bien regarder. En ce qui me concerne il faut trouver l'endroit où c'est juste entre les deux, entre ne rien voir et trop voir. Et donc ce projet il s'est construit comme ça. Là pour le coup je peux reconnaître les femmes que j'ai photographiées sur ces photos, mais je ne pense pas qu'elles soient reconnaissables par une autre personne que moi. On touche plus à quelque chose d'universel.

Le visage c'est universel et pour moi c'est relié au sacré, ça porte l'essence de l'être humain. Là on est plus dans le portrait psychologique, ni dans le portrait du sujet, c'est autre chose, c'est plus large, ça parle plus de l'humain. Après, il y a des gens qui sont très doués, ce n'est

pas mon cas, mais qui sont capables de photographier, de faire des portraits qui portent cet infini, cette universalité. Il faut être capable de rencontrer le bon sujet, un visage où on peut rejoindre quelque chose qui est lié à toute l'humanité, un visage où on peut beaucoup projeter, peut-être un visage qui n'est pas marqué par son époque. Après, tu le sais ça, tu photographies beaucoup les personnes et une même personne, ça peut être tout ou rien.

Au début de mon mémoire, j'évoque la naissance du portrait et cette exactitude de vouloir retranscrire les traits précis d'un visage. Puis je m'en éloigne petit à petit, parce que cette idée d'un visage qui est multiple est difficile à évoquer en une seule image, en une fraction de seconde. Ainsi se mettent en place d'autres manières de faire un portrait, qui potentiellement pourraient être plus proche de l'individu. Comme ce que tu dis là : est-ce que l'on cherche une individualité où l'on peut facilement se projeter ? On ne la dévoile jamais vraiment l'âme du sujet, mais qu'a-t-on envie d'en raconter en une image ?

L'âme du sujet, quand même on peut toucher des points, jamais on ne dira tout d'une personne mais on peut toucher des endroits et des reflets de vérité et on peut aller assez loin. Et c'est beau comme geste ; c'est un être humain qui va à la rencontre de l'autre. Un portrait c'est toujours un autoportrait, même s'il est raté, c'est le ratage de ton moment, de ta journée, etc. Mais je me rappelle très bien que, quand j'allais creuser cet endroit, j'étais moi-même très à l'écoute de ça par rapport à moi-même. Maintenant c'est toujours présent mais je n'ai plus besoin de le photographier, ce n'est plus une nécessité. Mais en tout cas on peut toucher à quelque chose de très fin et très profond.

Pourrais-tu me parler de ta série *Per/son*, où il y a quelque chose que tu cherches qui serait presque de l'ordre de l'empreinte ?

Là c'est à partir d'images, ce ne sont pas mes propres photographies. Il s'agit de photographies que j'ai récupérées, elles ont une cinquantaine d'années. Là, je voulais faire une photographie invisible, aller au bout de ça. Pas seulement au seuil de la visibilité, je voulais vraiment que ce soit une photographie invisible. J'étais avec cette notion contraire et

donc pour arriver à ça, j'ai fini par imprimer avec de l'encre noire sur du papier calque noir. Ce qui fait que quand j'ai exposé pour la première fois, j'avais une belle exposition, j'avais beaucoup de place, il était parmi d'autres projets, les gens avaient plusieurs propositions dans la pièce. Et 90 % des gens passaient devant ce projet sans s'arrêter, il n'y avait effectivement rien à voir, il n'y avait que des carrés noirs. Là selon le point de vue on pouvait attraper le reflet de l'encre et le reflet du papier calque et donc attraper l'image. On voyait que ce n'était pas juste un reflet, il y avait une différence de réflexion et de brillance. Si quelqu'un attrapait une des images, il y en avait seize, il pouvait le dire à l'autre. Après le jeu c'était que les gens trouvent le point de vue pour voir les images. Elles avaient aussi cette notion d'invisibilité, c'est à dire qu'il y avait seize carrés noirs et il y avait la possibilité de voir quelque chose si on le cherchait. Il y aussi son titre Per/son, en français le mot veut dire deux choses contraires, et il y avait aussi le jeu de mot avec le père et fils, père et son. Pour moi il arrivait à point nommé ce projet, il réunissait plein de choses.

Par rapport à la notion de point de vue, c'est quelque chose qui se retrouve assez souvent dans mes projets, j'aime bien que les lecteurs cherchent leur propre image. On le fait tous, même une photographie en 2D, on cherche aussi notre image. C'est comme l'acte de création, il y a un moment ça fait rencontre ou pas. Là, j'aime bien aussi que ça mette le corps en mouvement c'est-à-dire que le corps se déplace. Que les gens inventent eux-mêmes leur regard. On sort du portrait mais je suis je me pose vraiment la question du regard. De plus en plus je suis persuadé que le regard c'est une parole. Je ne sais pas quel rapport tu as avec l'interprétation, de l'image, de les travailler, ce que fait le tireur. En fonction de la journée, de l'heure de la journée, tu ne vas pas interpréter de la même manière. Interpréter c'est vraiment dans le sens de jouer une partition pour un musicien par rapport à un compositeur qui l'a écrite. En fonction de sa vie, il va jouer une chose différente et faire passer des tas de choses différentes. Pour moi le regard c'est la même chose, la chose existe en tant que telle, ce qui est à regarder, mais il y a au moins la moitié qui est liée au regard, et qui fait exister ou non la chose. La création c'est toujours le jeu entre Eros et Thanatos, combien de fois ça m'est arrivé de voir une chose belle alors qu'elle était hideuse parce que ce jour-là je n'étais pas du bon côté de la chose et après avec du recul tu te rends comptes que ça ne va pas. Ça prouve bien que le regard n'est absolument pas neutre. Et ce n'est pas qu'une question de culture, on

peut certes savoir analyser une image, la découper, mais il y aussi tout ce qui est de l'ordre du ressenti, de l'inconnu et on regarde avec ça, il faut bien être aveugle pour regarder quelque chose. On s'éloigne un peu de ton sujet.

On ne s'éloigne pas tant que ça car dans la définition du portrait il y a le mot réinterpréter. C'est pour moi quelque chose de très important, car c'est par ce verbe que la réalisation d'un autre portrait est possible. Peut-on dire que lorsqu'il y a moins d'informations, pas de visage, il y a plus d'air pour projeter et interpréter ?

Oui, on peut projeter mais il faut quand même qu'il y ait un support pour projeter. Mais une fois que la chose est posée, il faut arriver à un espace où le regardeur puisse se faire son histoire. Sinon c'est Sebastiao Salgado, c'est à dire que l'on n'a pas le choix, on est obligé de regarder ça et rien d'autre, regarder ça, regarder, regarder, regarder ça. Il sait faire des belles images, mais après il nous impose ce qu'on doit voir. C'est ce que font les publicitaires : ils nous forcent le regard. Il faut en prendre conscience pour se détacher et regarder ailleurs. Et donc dans l'espace de projection plus tu laisses de liberté, plus tu t'adresses au sujet, plus tu rends les gens intelligents, plus tu leur fais confiance. Dès que tu forces le regard, tu les traites comme des moutons, c'est autre chose, c'est un autre message, ça dit aussi quelque chose, mais ça ne m'intéresse pas beaucoup.

Je suis en train de m'intéresser aux images intérieures. Moi jusqu'à présent je me suis employé à faire des images qu'on accroche et qu'on regarde. Mais en fait, la grande majorité des images elles sont intérieures. Elles sont liées aux mots, celles de tes rêves, celles qui font que tu te diriges vers tel ou tel endroit et tout ça c'est une autre nature d'images mais ce sont toujours des images. Quand je dis table, toi tu vois quelque chose, moi je vois autre chose. Ça prouve bien qu'il y a des images qui sont associées à tous ces mots. Et je suis là-dessus en ce moment : à la fois sur le regard et sur la place de ces images intérieures qu'on ne peut pas partager. On peut essayer de les retranscrire, d'en parler. Pour le coup on a vraiment affaire à l'invisible.

Peux-tu me parler du portrait sans visage, qu'est-ce que cela évoque pour toi ?

Sans visage, ça me dérange, ça ne parle pas du tout, sans visage identifiable oui. Mais un portrait sans visage peut-être tu peux m'en dire un peu plus, même si c'est un visage qui est reconstruit, qui est abstrait, ça reste quand même un visage non ? Pour toi, est-ce que c'est quelque chose de très figuratif un visage ? Un portrait sans visage pour moi ce n'est plus un portrait. Un portrait sans visage ça serait comme écrire un texte sur un visage. Par définition un portrait, c'est parce qu'il y a un visage.

Est-ce qu'une photographie de dos, par exemple, où il n'y aurait pas de visage identifiable serait toujours un portrait ?

Oui effectivement, une photographie de dos c'est très explicitement un portrait sans visage. Maintenant j'entends mieux ta question. C'est un portrait d'humain, ce n'est pas un portrait de sujet. Même si à travers le portrait d'un sujet on peut photographier l'humain. Pour moi le fait de retirer le visage figuratif, c'est pour rejoindre l'abstraction. Ça me parle de plus en plus. Les mouvements intérieurs, ce qui est flux, ce qui fait ta vie de tous les jours, ce que tu vis à travers ça. Ça c'est du mouvement, l'abstraction permet de retranscrire ça. Ça m'intéresse dix fois plus. Je suis plus attentif à ressentir ces choses. Même quand tu rencontres quelqu'un, on sent beaucoup de choses, c'est ce qui est intéressant dans les rapports humains. C'est plus pour ça que je vais vers ce type de portrait.

Même si depuis tout à l'heure on parle de portrait mais je me suis toujours un peu défendu de faire du portrait. Je photographie vraiment des visages car cela touche à quelque chose de très universel. On peut projeter sur quelqu'un de dos, ça dépend comment est faite la photographie, ça peut être bien amené. J'y suis toujours très sensible. Pour moi les visages ça peut concerner n'importe quel humain. Je n'ai jamais essayé de photographier de dos, c'étaient pas dans mes questionnements. Quand j'ai commencé à photographier, je l'ai fait à la chambre photographique, donc ça induit automatiquement un accord de la part de la personne photographiée. Je ne peux pas photographier des visages à la volée. J'avais besoin de faire cette demande, d'oser, et de mettre tout ce que je pouvais dans le temps de la prise de vue. De bien regarder la personne. C'était aussi une nécessité à l'époque, de pouvoir

regarder très calmement, avec beaucoup de dépouillement la personne que j'avais en face de moi. Sans rentrer dans des rapports de pouvoir, de séduction, de je-ne-sais-quoi. J'ai gardé ça, j'aime bien regarder les gens en face, c'est une belle adresse.

La question du support m'intéresse également, notamment avec ton projet de portrait sur fil de soie, où j'imagine que la distance de la personne qui observe a beaucoup d'impact dans sa manière de percevoir. Est-ce que l'on peut reconnaître la personne photographiée ?

Là c'est pareil, j'ai essayé de me mettre à la limite du reconnaissable. Je pense que sur cette photographie, en se mettant de loin, les gens qui connaissent la personne peuvent la reconnaître. Après, les autres est-ce qu'ils peuvent reconnaître un visage et mettre un regard psychologique dessus, je ne pense pas. Je pense que c'est suffisamment abstrait. Après, au niveau de ce qu'on peut attraper, effectivement si on bouge, si on s'éloigne, on voit mieux. Ce n'est pas une question d'éloignement, c'est une question de frontalité. Si on se met latéralement on voit très bien. En rasant sur le côté, c'est là que l'on voit le mieux. On la perd beaucoup quand on arrive vers le frontal, mais le frontal il amène autre chose, quelque chose qui vibre de vide. C'est un peu notre nature. Nous avons un corps certes, mais on a plein de vide quand même. Pour moi ça me parle assez, dans ce matériau qui compose l'image, il y a plus de vide que de matière. Je crois qu'il y a cinq ou six millimètres entre chaque fil et le fil lui-même doit faire un petit millimètre. Ça veut dire qu'il y a presque 1/8 d'images. Il y a les trois quarts d'absence, de vide, il n'y a presque rien en tant que matière d'image. Néanmoins on attrape des choses. Ça me parle en tant que métaphore de notre condition. J'aime bien aussi arriver à ces extrêmes à faire quelque chose avec rien du tout. Quand je suis allée faire l'exposition au Canada, je suis parti, j'avais des feuilles de papier qui faisaient trois grammes, j'en avais deux cents mais ça tenait dans un classeur. Je suis parti avec une petite valise pour remplir une grande salle. Là ça va être pareil, je peux l'avoir dans ma poche mon projet, il faut juste des fils. Avec peu, arriver à faire beaucoup. C'est du jeu, réunir des extrêmes, c'est un jeu de l'enfance.

Est-ce que ces visages que tu exposes pourraient être une empreinte ?

Oui. Tous mes premiers projets s'étaient fait à la chambre, à l'époque je ne refaisais pas mes contretypes. Je faisais des contacts directs de mes originaux. Le projet qui s'appelle Alma, c'était à la chambre 20x25. Là vraiment c'était ça : tu photographies à la chambre, tu prends le temps, la lumière va sur la personne que tu photographies, et puis la réflexion, ça rendre dans l'objectif, ça expose le film, tu refermes, tu développes, et ce négatif, tu le reposes sur le papier. Et le négatif, physiquement c'est lui qui a vu ce que tu as photographié, il était là, l'objet négatif. Mais néanmoins dans le geste, il n'y a rien de plus simple et d'agréable que de photographier quelqu'un. Hop, tu développes et tu reposes le négatif sur le papier puis tu fais un contact. Et là c'est bien une empreinte. C'est très direct comme chemin. En plus la chambre c'est tellement simple comme objet. Là c'est vraiment de la famille de l'empreinte. Relier le visage, tel que je l'ai photographié à la notion d'empreinte, oui, même si physiquement ce n'est pas exactement ça mais dans le ressenti, c'est un relevé, c'est une réception très ouverte de quelque chose qui se présente face à moi. C'est comme regarder quelqu'un frontalement et ça rejoint la notion d'empreinte.

Quand tu as quelqu'un en face de toi, si tu le regardes vraiment, c'est tellement important c'est quelque chose qui te relie au sacré. C'est ça. C'est comme trouver la trace d'une empreinte de pied dans une grotte. Il n'y a pas que l'art. C'est la trace que les hommes ont laissée, il y a quelque chose qui a traversé toutes ces années, qui est là, et qui témoigne qu'un Homme était là et a existé.

Est-ce que finalement ces traces de mains pourraient être des visages ?

Les mains négatives, les mains positives, oui. Ça ne va pas aussi loin, parce que le visage permet d'aller à la rencontre d'un être humain. Là quand je vois les mains négatives, les mains positives, c'est sûr que tu continues le chemin, tu imagines le geste. Tu peux prolonger ce que tu vois. Et pourquoi ils ont eu besoin de faire ça. Est-ce que les mots sont arrivés avant les visages ? Pourquoi il y a eu ce besoin de représenter un animal, de dessiner, de représenter. C'est complètement fou.