



**HAL**  
open science

## L'art en personne-Pour une histoire sociale du portrait-25

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

Sylvain Maresca. L'art en personne-Pour une histoire sociale du portrait-25 : Les tensions créatrices du portrait photographique # 1. 2020. hal-02886799

**HAL Id: hal-02886799**

**<https://hal.science/hal-02886799>**

Preprint submitted on 1 Jul 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## LES TENSIONS CRÉATRICES DU PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE # 1

### JEUX SUR LES MODÈLES

Le photographe allemand August Sander débuta sa carrière en reprenant au tout début du XX<sup>e</sup> siècle un studio commercial qui réalisait des portraits soignés pour une clientèle bourgeoise. Il présente l'intérêt historique d'avoir changé radicalement de direction, vers 1922-1924, pour se consacrer à un style de portrait frontal et froidement descriptif dont il allait faire la matière exclusive d'une grande fresque sociale de l'Allemagne des années trente intitulée *Les Hommes du XX<sup>e</sup> siècle*.

A compter de ce changement de cap, Sander devint un demandeur insatiable d'effigies au lieu de se laisser guider comme auparavant par les aléas des commandes. Il les collectionna au lieu de s'en défaire au seul bénéfice de ses clients. Il annula de la sorte la relation de dépendance qui caractérisait la position du portraitiste traditionnel.

Le point commun aux différents jeux sur les modèles que nous allons passer en revue à présent est cet **affranchissement de la dépendance économique vis-à-vis du modèle**, qui déleste le portrait de son origine commerciale. En le faisant entrer dans l'ordre de la gratuité, il le met en position de postuler à la reconnaissance artistique, puisque telle est notre conception dominante que l'art doit être dépourvu de toute utilité.

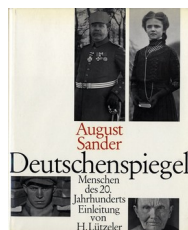
Sander fut conduit à ce renversement par son rapprochement avec une avant-garde artistique concurrente de l'expressionnisme allemand : la *Neue Sachlichkeit* ou *Nouvelle Objectivité*. Sous des formes diverses, son objectif majeur était de rendre compte du réel d'une manière vériste. Elle inspira particulièrement la photographie qui, d'une part, rejeta toute forme d'artifice formel et, d'autre part, affirma une dimension ouvertement sociale.

La fresque *Les Hommes du XX<sup>e</sup> siècle* compte plus de 500 portraits.



Aperçu des portraits du recueil  
*Les Hommes du XX<sup>e</sup> siècle*

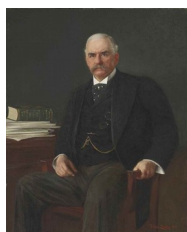
Certains avaient été réalisés sur commande avant la Première Guerre mondiale, retouchés comme il se doit pour satisfaire les attentes de la clientèle ; Sander les retira plusieurs années après sur du papier dur qui accentuait les contrastes, sans la moindre retouche, afin de les conformer à sa nouvelle esthétique littéraire. Les commanditaires originels de ces portraits ne furent nullement avisés de ce retour sur leur effigie ni de leur destination nouvelle, d'autant moins que, de son vivant, Sander ne publia qu'un premier aperçu de son œuvre en 1929 (*Antlitz der Zeit* – Le visage de ce temps), puis un second beaucoup plus conséquent (*Deutschenspiegel* – Le miroir allemand), mais seulement en 1962.



On touche ici un point central qui distingue radicalement le portrait photographique du portrait peint ou sculpté : le photographe vend une ou plusieurs épreuves de son image, mais conserve le négatif, ne serait-ce que pour être en mesure de répondre à des demandes ultérieures de tirage. On n'imagine pas un peintre conserver quelque chose du portrait qu'il vient de livrer à son commanditaire, sinon quelques esquisses préparatoires. Or, le négatif n'a rien à voir avec une esquisse ou un croquis : c'est la matrice même de l'image, qui permet de la reproduire à l'identique. Le photographe demeure donc propriétaire de la matrice de ses clichés.

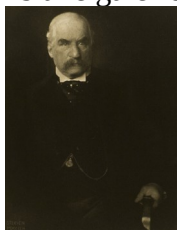
Les clients n'en avaient pas toujours conscience : en repartant avec leur portrait photographique tiré en bonne et due forme, beaucoup pensaient avoir acquis la totalité de l'œuvre. Un exemple célèbre illustre bien ce malentendu : le portrait du banquier John Pierpont Morgan par Edward Steichen en 1903.

Steichen fut chargé de réaliser un portrait photographique de JP Morgan en guise d'étude pour le portrait que son ami Fedor Enke devait peindre du banquier.



Fedor Enke,  
*Portrait de J.P. Morgan,*  
1903

La rapidité de la pose (trois minutes seulement) ravit Morgan ; il fit donner 500 dollars de pourboire à Steichen qu'il prenait manifestement pour un simple assistant du peintre. Steichen avait pris deux clichés, l'un pour son client et l'autre qu'il comptait réserver à son usage personnel. Sur le premier, il retoucha autant qu'il le put le nez que le milliardaire avait énorme et scrofuleux ; sur le second, il estompa seulement les boutons de la peau (affligé de coupe-rose, Morgan détestait être pris en photographie à son insu). Steichen montra une épreuve de chaque à Morgan, qui commanda douze tirages du premier et déchira rageusement le second, pensant ainsi s'en débarrasser définitivement. Ce geste ulcéra tellement Steichen qu'il fit un agrandissement de son négatif et en tira une épreuve d'un réalisme cruel qu'il exposa aussitôt dans une galerie d'avant-garde de New York.



Autre exemple, plus ancien : le portrait de Delacroix photographié par Nadar en 1858.



Déçu par le résultat, probablement trop peu flatteur, Delacroix écrivit au photographe :

« Monsieur, je suis si effrayé du résultat que nous avons obtenu, que je viens vous prier dans les termes les plus insistants et comme un service que je sollicite d’anéantir les épreuves que vous pouvez avoir ainsi que le cliché. »

Nadar n’en fit rien et publia le portrait l’année suivante dans la revue *L’Artiste*.

D’ordinaire, un photographe de studio commercial archivait ses négatifs, mais ne s’en resservait pas, sauf à la demande du client. Lors de leur fermeture ou de leur transmission à un successeur, beaucoup de studios n’ont pas conservé leurs archives, si bien que les portraits vendus sont devenus de fait de véritables originaux. On retrouve néanmoins, aujourd’hui encore, des fonds de plaques ou de négatifs qui témoignent de l’activité de tel ou tel studio plus ou moins connu, dont il devient possible de redécouvrir la production grâce à ces matrices toujours utilisables.

August Sander, lui, a revisité ses propres archives pour en extraire certains portraits susceptibles de compléter sa fresque de la société allemande. Non seulement il les a retirés avec toute la netteté et la froideur descriptive qu’exigeait la « nouvelle objectivité », mais encore il les a anonymisés pour faire de ses sujets de simples représentants d’une catégorie sociale ou d’une profession. A la manière des herbiers ou des collections zoologiques, *Les Hommes du XX<sup>e</sup> siècle* recense des types sociaux et pas des individus identifiés, même si chaque photographie est en réalité le portrait d’un être singulier dont, le plus souvent, Sander connaissait le nom. Par cette alchimie symbolique, le photographe entendait signifier que lui seul était à l’origine de ses photographies.

Ce faisant, Sander reprenait à son compte l’arbitraire créatif des peintres d’avant-garde qui, souvent, ne nommaient pas leurs modèles et utilisaient des formules abstraites en guise de titres. Donner à un portrait un titre qui lui confère une signification narrative (*La tasse de thé* ou *La femme assise*), intellectuelle (*La femme au chat : portrait cryptique de Paul Éluard*) ou esthétique (*La raie verte* ou *Sur l’émail d’un fond rythmique de mesures et d’angles, de tons et de teintes, portrait de Monsieur Félix Fénéon en 1890*), revenait à affirmer que l’œuvre n’était pas prédéfinie par l’identité nominative de son modèle, mais qu’elle était bien entièrement conçue par un artiste, qui, comme l’affirmait Otto Dix, pouvait même l’avoir imaginée dans son esprit avant de l’avoir réalisée. Quel que soit le registre adopté pour forger ce titre, le tableau, la sculpture ou encore la photographie ainsi dénommée entendait échapper au conditionnement originel du portrait.

Sander a donné à son œuvre une connotation explicitement sociale qu’on trouvait peu dans la peinture, sinon dans les écoles réalistes, mais jamais avec un tel souci d’exhaustivité. Avant lui, aucun peintre ou sculpteur n’avait conçu le projet de broser le tableau de la société de son temps, qui plus est en recourant uniquement au genre du portrait. August Sander est ainsi considéré comme

un des pionniers d'un genre que l'image fixe inventa et développa considérablement : la **photographie documentaire**<sup>1</sup>.

Beaucoup plus récemment, et encore périodiquement aujourd'hui, des photographes reprennent ce projet proprement irréalisable de représenter la totalité du genre humain ou du monde social en se limitant à un cadre plus praticable : par exemple la population d'un village ou d'une ville qu'ils s'emploient à photographier sans exclusive. Les modèles leur sont donc imposés par les contingences locales. Ces projets découlent souvent de commandes passées par les collectivités locales. Dans beaucoup de cas, les photographes se contentent de faire le portrait des habitants volontaires – autre façon de ne pas choisir leurs modèles. Dans tous les cas, ils leur appliquent généralement un protocole de prise de vue uniforme qui fait ressortir avant tout leur propre conception esthétique du portrait.



Extrait du film  
co-réalisé par JR et Agnès Varda,  
*Visages, Villages*,  
2017

Dans ces fresques sociales, quelle que soit leur ampleur, les portraits sont mis en **série**. Aucun ne vaut pour lui-même, mais comme une partie d'un tout (Maresca, 2000). Cette relativisation rompt avec l'unicité constitutive du genre du portrait, image unique d'un individu unique. Bien sûr, chaque modèle y retrouve sa propre image, mais au milieu des autres.



Collectif *Vers1ailleurs*,  
Exposition à Pleumeleuc,  
2017

Une telle utilisation du portrait ne va pas de soi car elle repose d'emblée sur une ambivalence : le photographe offre à chaque modèle son portrait (l'initiative lui en revient et il le fait gratuitement), mais son véritable objectif n'est pas la valorisation de chacun ; il a au contraire en tête un tableau général dans lequel chaque portrait est envisagé pour sa contribution à l'ensemble. L'intérêt qu'il porte à tel ou tel modèle va être apprécié en fonction de sa capacité à compléter ou enrichir la série en cours d'élaboration. En outre, dans certaines configurations locales, la présentation ou la publication des images peut générer des conflits en imposant des proximités que les individus concernés refusent. La société mise en images n'est pas toujours compatible avec la société réelle qu'elle est censée représenter.

Contemporain d'August Sander, un autre photographe, Helmar Lerski, publia en 1931 un livre intitulé *Köpfe des Alltags – Têtes de tous les jours*, qui rassemblait une série de portraits de membres des classes populaires.

1 Pour de plus amples développements sur la réception « sociologisante » du travail d'August Sander, voir Maresca, 1996.



Aperçu de *Köpfe des Alltags*

Sa préoccupation n'était pas documentaire ou militante, mais ouvertement esthétique. Le fait qu'il ait payé les personnes représentées annonçait déjà son intention de soumettre ses modèles à son propre arbitraire esthétique. Lerski s'était comporté ici comme un peintre recherchant des physionomies pour nourrir sa création ou, plus exactement, puisqu'il venait du cinéma, comme un metteur en scène engageant des acteurs ou des figurants.

L'auteur de l'introduction au livre de Lerski insistait sur le fait que

« dans une photographie de ce genre, le modèle n'est qu'une matière première, destinée à être mise en forme par la volonté créatrice de l'artiste. (...) Les individus que personne ne connaît et qui ne se connaissent pas eux-mêmes sont les meilleurs sujets pour ce nouveau et très particulier type de photographie. » (*Germany. The New Photography 1927-1933*, 1978 : 63)

On perçoit ici une intention qui est inséparablement sociale et esthétique : sociale parce que Lerski comme Sander prenaient pour modèles des inconnus, souvent extraits des milieux populaires, dans un contexte politique marqué en Allemagne à cette époque par les idéologies révolutionnaires et ouvriéristes. Mais leur intention était également esthétique puisque, en jetant leur dévolu sur des individus « sans qualité » sociale, ces photographes revendiquaient que la qualité de leurs portraits reposait désormais exclusivement sur leurs propres partis-pris esthétiques.

L'histoire de la photographie est jalonnée d'œuvres qui se sont donné pour objet des milieux ou des catégories de sujets ignorés, délaissés, voire méprisés, avec une préoccupation soit strictement documentaire de description, soit délibérément militante de réhabilitation, soit encore purement esthétique (les marginaux sont souvent considérés comme photogéniques). C'est le cas par exemple des portraits de « monstres » (*freaks*) réalisés par l'Américaine Diane Arbus dans les années 1960 :





Ou plus récemment des portraits de Sud-Africains blancs dégénérés photographiés par Roger Ballen dans les années 1990 :



Roger Ballen,  
*Dressie and Cassie*,  
1993



Roger Ballen,  
*Platteland*,  
1994

Citons, parmi les antécédents dans la peinture, les figures grotesques de Léonard de Vinci :



Léonard de Vinci,  
*Aperçu de ses études  
de têtes grotesques*,  
1490

et les cinq « monomanes » (terme employé alors pour désigner les fous) peints par Géricault vers 1819-1822 :



Théodore Géricault,  
*La monomane de l'envie*,  
1819-1822



Autre série marquante : *In the American West*, qui montrait des habitants de l'Amérique profonde photographiés entre 1979 et 1984 par Richard Avedon :



Aperçu de la série



Avedon décrivait sa démarche en ces termes :

« Je me tiens assez près du sujet pour le toucher et il n'y a rien entre nous – sauf ce qui se passe pendant que nous nous observons l'un l'autre. Cet échange comporte des manipulations, des soumissions. Ce sont des relations qu'on ne pourrait pas se permettre dans la vie quotidienne. Nous nourrissons pour l'image des ambitions différentes. Le besoin [que le sujet] a de plaider sa cause est sans doute aussi profond que mon besoin de plaider la mienne, mais c'est moi qui suis aux commandes. (...) Ces disciplines, ces stratégies, ce théâtre muet cherchent à créer une illusion : à savoir que tout ce qui est incorporé dans la photo est simplement arrivé ; que la personne dans le portrait était toujours là, qu'on ne lui a jamais dit de se tenir à cette place, qu'on ne l'a jamais poussée à cacher ses mains et qu'en fin de compte, elle n'était même pas en présence du photographe. » (Avedon, 1986).

Cette déclaration abrupte visait à démonter l'illusion réaliste de la photographie dite documentaire. Venant d'un éminent spécialiste de la mise en scène – Richard Avedon était surtout réputé pour ses photos de mode –, elle affirmait que l'apparente neutralité descriptive d'un portrait documentaire n'était rien d'autre qu'un effet de style, que l'absence d'effet ou de médiation était illusoire puisqu'elle résultait en réalité d'une mise en forme et d'une mise en scène spécifiques, bref qu'il n'y avait pas d'image brute de la réalité, contrairement à ce que s'était efforcé de capter un autre grand nom de la photographie américaine, Walker Evans.

Entre 1938 et 1941, Walker Evans réalisa une série de portraits dans le métro de New-York au moyen d'un petit appareil caché sous sa veste qu'il déclenchait au jugé et à l'insu des voyageurs.



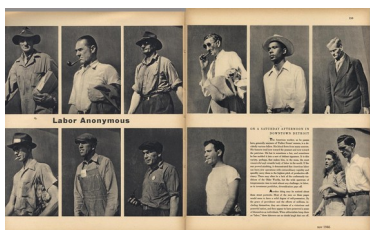
Walker Evans,  
*Subway Portraits*,  
1938-1941



Il entendait formaliser ainsi

« une protestation proche de la colère, d’ordre esthétique et non social, une révolte contre le portrait de studio » et affirmer qu’un portrait « doit montrer le sujet tel qu’il est, sans préparation ».

En 1946, il photographia cette fois des passants au hasard, à intervalles réguliers, dans les rues de Detroit, puis de Chicago.



Walker Evans,  
*Labor Anonymus (Detroit)*,  
1946



Walker Evans photographant dans la rue

En se retranchant ainsi derrière la mécanique photographique, Walker Evans tentait d’obtenir des portraits véritablement « bruts ». Ambition illusoire s’il en est.

Ne pas choisir ses modèles et les photographier sans prévenir est un parti-pris devenu courant dans la photographie documentaire, même si depuis quelques décennies les conflits liés au droit à l’image tendent à en restreindre la pratique.

Dans une optique purement artistique et passablement provocatrice, Andy Warhol en fit à son tour la base d’une de ses expositions dans une galerie de New York. Le premier visiteur qui entra fut surpris de constater qu’il n’y avait rien sur les murs. Il reçut aussitôt un éclair de flash dans les yeux : il venait d’être photographié. Le deuxième visiteur vécut la même expérience déroutante, à ceci près que, entre-temps, le portrait du premier avait été accroché au mur. Et ainsi de suite jusqu’à ce que la galerie fût remplie de tous les polaroids qui, les uns après les autres, avaient saisi les expressions sur les visages des visiteurs<sup>2</sup>.

Pour donner sa pleine dimension à leur désir de bousculer les codes du portrait, nombre de photographes, comme l’avaient déjà fait avant eux quantité de peintres ou de sculpteurs, furent tentés de supprimer purement et simplement le modèle. Logiquement, ils expérimentèrent à leur tour l’**autoportrait**.

Assez classiquement, certains de ces autoportraits sont des portraits de photographes en exercice – à l’instar des peintres, souvent débutants, qui s’étaient représentés dans leur atelier, la palette et le pinceau en main. La difficulté, toutefois, pour les photographes, étant de réussir à montrer leur

<sup>2</sup> Le concept de cette exposition – dont je n’ai pas réussi à retrouver la trace depuis – m’a été raconté par Véronique Nahoum-Grappe en 1998.

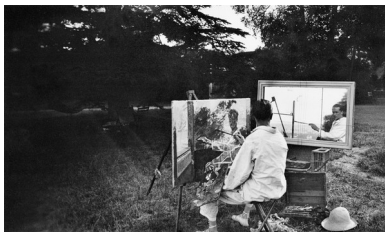
visage sans qu'il soit occulté par l'appareil – alors que dans un autoportrait de peintre, sauf exception, on ne voit pas le miroir dans lequel il s'est regardé (on constate simplement que l'effigie est inversée). Il y a bien sûr quelques exceptions, prétextes à des compositions virtuoses :



Johannes Gump,  
*Triple autoportrait*,  
1646



Norman Rockwell,  
*Triple autoportrait*,  
1960



Jacques-Henri Lartigue,  
*Autoportrait peignant son autoportrait*,  
1923

Certains dispositifs mis en œuvre par des photographes se révèlent à leur tour assez complexes :



Edward Weston,  
*Autoportrait*,  
1908



Édouard Boubat,  
*Autoportrait*,  
1951



Ilse Bing,  
*Autoportraits*,  
1931 et 1986

Mais les photographes n'ont pas recouru à l'autoportrait uniquement pour se montrer dans l'exercice de leur métier. Beaucoup, comme les peintres ou les sculpteurs à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'ont fait pour expérimenter de nouvelles formes :



André Kertész,  
*Autoportrait*,  
1927

et souvent pour brouiller les questions d'identité :

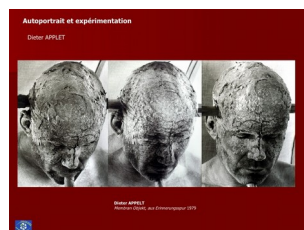


Eugène Atget,  
*Au Tambour : 63 quai de Tournelle*,  
1908 :  
probablement un autoportrait  
volontairement travesti

On retrouve ce procédé dans les années 1960-1970 chez Lee Friedlander qui s'est beaucoup photographié dans des décors urbains :



Dieter Appelt, *Autoportrait*, 1978



Autre exemple parmi beaucoup d'autres : celui de l'artiste américaine très connue Cindy Sherman. Elle a commencé par composer des autoportraits en forme de photogrammes de films de série B, avant de reprendre, en se prenant toujours pour modèle, certains des portraits canoniques de l'histoire de la peinture dans sa série *History Portraits* :



Cindy Sherman,  
Aperçu de ses *Untitled Film Stills*,  
1977-1980



Cindy Sherman,  
Aperçu de ses *History Portraits*,  
1988-1990

Ce faisant, elle confirmait que ces jeux sur les modèles véhiculent de bout en bout une profonde interrogation sur le genre du portrait en tant que tel et sur son histoire. En définitive, l'ambition, reprise par certains photographes, serait d'isoler, comme on le fait des substances chimiques, l'essence même du portrait sous la forme définitive du portrait en soi, du **portrait sans modèle** ou encore **du visage sans portrait**.

## Bibliographie

AVEDON, Richard, 1986 – *Visages de l'Ouest*, Paris, Chêne, 1986 (textes traduits de l'américain par Claudia Ancelot).

*Germany. The New Photography 1927-1933*, 1978 – London, Arts Council of Great Britain.

MARESCA, Sylvain, 1996 – *La photographie. Un miroir des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan.

MARESCA, Sylvain, 2000 – « L'alchimie multiforme du portrait social », texte introductif à l'album photographique de Bernard Bersinger, Jean-Marc Biry, Michel Grini et Jean-Louis Hess, *L'Alsace en portraits. Portraits d'Alsaciens*, Strasbourg, Éditions Chambre à Part, pp. 12-18.