



**HAL**  
open science

## L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-26

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-26 : Les tensions créatrices du portrait photographique # 2. 2020. hal-02889654

**HAL Id: hal-02889654**

**<https://hal.science/hal-02889654>**

Preprint submitted on 4 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 #2

### JEUX SUR LA FORME

Comme ses antécédents, le portrait peint ou sculpté, le portrait photographique est un genre éminemment théâtral. En guise d'exemple parmi d'autres, voici les termes de la commande qu'un client (plutôt excentrique) passa à un photographe en vue d'une série de portraits-cartes de visite :

- En frac et cravate blanche, l'air grave, l'attitude insignifiante : simple visite de courtoisie.
  - En grande tenue, l'air cérémonieux, présentant un sac de bonbons : visite du jour de l'an.
  - Gracieux, un bouquet : visite pour une fête.
  - Souriant, la main sur le cœur : visite pour complimenter un heureux événement.
  - Vêtu de noir, le visage triste : visite de condoléances.
  - Un cure-dents à la bouche : visite de digestion.
  - En costume de touriste, la gibecière de voyage suspendue au flanc : visite d'adieu pour prendre congé. »
- (*Identités*, 1985 : 13)

A l'image du portrait peint qui lui servit longtemps de modèle, le portrait photographique se devait de satisfaire le désir de décorum et de mise en scène de la clientèle. Les ateliers photographiques devinrent de véritables théâtres dans lesquels chacun venait poser devant des colonnades et des fonds peints. On y retrouvait la profusion d'accessoires des ateliers de peintres qui permettait de répondre à toutes les demandes. Avec toutefois une différence de taille : le décor devait être présent derrière le sujet, le costume revêtu par lui, les accessoires pris en main au moment de la prise de vue, alors qu'on sait que les portraits peints pouvaient être élaborés par étapes, au besoin en substituant au commanditaire des modèles professionnels ou des mannequins.

« 'Un monsieur (...) désire un portrait avec tout ce qui concerne son état.' Il s'agit d'un géographe. Le personnage, peu valorisé, s'appuie sur un globe terrestre de la main droite, coince une lunette astronomique sous le bras gauche et tient un compas dans la main libre. 'Monsieur est-il complet ?' s'inquiète le photographe. » (Sagne, 1984 : 211 – il s'agissait d'un dessin satirique de 1856).

Voici deux scènes de prise de vue, l'une pour les portraits d'intérieur, l'autre pour les portraits d'extérieur :



Photographe inconnu,  
*Jabez Hogg making a portrait  
in Richard Beard's studio*<sup>1</sup>,  
1843



Studio photographique  
de J. W. Thomas, Hastings,  
vers 1860

---

1 Photographe anglais (1801-1885), l'un des pionniers du daguerréotype en Grande-Bretagne et de la photographie commerciale.

On imagine par exemple combien il devait être difficile dans ces conditions de réussir les portraits équestres que la clientèle aisée réclamait en réponse à la vogue des courses hippiques lancée par la construction de l'hippodrome de Longchamp en 1857.



Photographe ?,  
*Portrait équestre,*  
vers 1860



Photographe ?,  
*Portrait équestre du comte de Paris,*  
vers 1860



Photographe ?,  
*Portrait équestre de  
l'impératrice Eugénie et de son fils,*  
vers 1860

On pourrait décliner les nombreuses veines de mise en forme, de mise en costume, de mise en scène, mises en œuvre par les photographes pour satisfaire leurs clients et leur proposer des portraits dignes des effigies peintes. On y trouverait beaucoup d'imitations de procédés expérimentés depuis longtemps par les beaux-arts. Entre 1890 et 1914, le courant esthétique du **pictorialisme** s'efforça même de raffiner les tirages photographiques à grand renfort d'effets de clair-obscur, de flous artistiques, etc. afin de produire des images susceptibles de soutenir la comparaison avec les œuvres picturales, peintures ou eaux-fortes. Dans cette optique, la prise de vue passait au second plan derrière le travail en laboratoire.



Edward Steichen,  
*Portrait,*  
1903



George Seeley,  
*Black Bowl*,  
1907

Dans le même esprit, mais avec cette fois une inspiration formelle puisée directement dans le cinéma, on pourrait citer la production de portraits du Studio Harcourt qui maintient son style très reconnaissable depuis 1937.



Aperçu des portraits  
du Studio Harcourt,  
période actuelle

Depuis cette période et jusqu'à nos jours, diverses évolutions formelles sont perceptibles qui tiennent en partie aux changements culturels intervenus dans la société : installation définitive d'un régime républicain ; essor de la photographie instantanée et de son corollaire, la pratique amateur ; recherche d'images plus spontanées, moins cérémonielles, y compris dans les portraits officiels ; multiplication des clichés volés, façon *paparazzi* ; etc. On ne photographie plus aujourd'hui un responsable politique ou un dirigeant d'entreprise de la même façon qu'il y a un siècle. Ne serait-ce que parce que ces portraits publics ne sont plus guère réalisés en studio. La collection des portraits officiels des présidents successifs de la République donne une aperçu de ces changements.

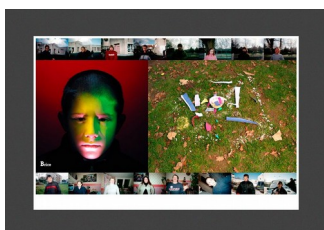


De haut en bas et de gauche à droite: Adolphe Thiers (1871-1873); Raymond Poincaré (1913-1920); Paul Deschamps (1920-1924); Alexandre Millerand (1920-1924); Albert Lebrun (1932-1940); René Coty (1953-1959); Charles de Gaulle (1959-1969); photo: Jean-Marie Marais; Georges Pompidou (1969-1974); photo: François Piaget; Valéry Giscard d'Estaing (1974-1981); photo: Jacques-Henri Lortie; François Mitterrand (1981-1995); photo: Gérald Feuard; Jacques Chirac (1995-2007); photo: Bettina Rheims); Nicolas Sarkozy (2007); photo: Philippe Warren); © La Documentation française.

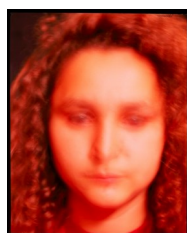
Il existe dans la photographie documentaire contemporaine une tendance ouvertement sociale qui reprend les attendus du portrait de commande, mais avec deux changements notables qui en modifient radicalement la signification : tout d'abord, ces portraits sont proposés par le photographe à titre gratuit ; ensuite, ils s'adressent à des personnes le plus souvent déshéritées ou marginales, ou encore à des univers professionnels qui n'ont guère connu ce type d'expérience. On parle alors de portraits « négociés » : ils visent à donner une autre image de ces milieux souvent stigmatisés ou mal connus en faisant participer activement les personnes concernées à leur propre représentation. Ils opèrent ainsi un renversement du portrait traditionnel, du portrait d'apparat, en mettant ses artifices théâtraux au service de ceux que la société ne valorise pas volontiers de cette façon.



Michel Séméniako,  
Portrait négocié,  
agente d'EDF  
1991



Michel Séméniako,  
Portrait négocié,  
série ?  
date ?



Marc Pataut,  
*Sonia*,  
Portrait négocié,  
2006



Marc Pataut,  
*Portrait dans un hôpital psychiatrique*,  
2003

Face à l'inévitable théâtralité du portrait, de nombreux photographes ont exploré des voies diverses pour s'en démarquer : certains, à l'instar des peintres ou sculpteurs qui les avaient précédés, ont tenté de se défaire des contraintes les plus formelles du portrait ; d'autres, plus radicalement, ont choisi de les révéler au grand jour.

On retrouve dans le portrait photographique la même tendance que dans la peinture, à savoir l'élimination du fond et des attributs, voire du costume, dans l'intention de concentrer l'image sur le visage et, à travers lui, sur l'intériorité de l'individu. Sous les dehors d'imposer une neutralité ou une absence quasi-absolue du décor, il s'agit de couper court au désir d'auto-mise en scène du commanditaire ; en le plaçant dans l'inconfort d'un décor vide ou sans relief, de le désarçonner et de le mouler ainsi dans le cadre esthétique du photographe. Que certains prétendent faire accéder ainsi le sujet à sa propre vérité profonde ou qu'ils affirment vouloir lui faire atteindre le point où il abandonne son propre « maniérisme », ne change pas grand-chose : en supprimant son arrière-plan « naturel », il s'agit, dans tous les cas, d'inscrire le modèle dans l'« avant-plan » esthétique du photographe.

Nadar, l'un des premiers, est exemplaire de cette approche qui se joue du contexte pour ne restituer que les traits du personnage ou peut-être plus encore le regard que le photographe porte sur lui. Ses portraits cherchaient à saisir ce qu'il appelait la « ressemblance intime » :

« La théorie photographique s'apprend en une heure ; les premières notions de pratique, en une journée... Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire : c'est le sentiment de la lumière, c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés... Ce qui s'apprend encore moins c'est l'intelligence morale de votre sujet, c'est ce tact rapide qui vous met en communication avec le modèle, et vous permet de donner, non pas... une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière, la plus favorable, la ressemblance intime. C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux. »



Nadar,  
*Portrait d'Alexandre Dumas,*  
1855



Nadar,  
*Portrait de Sarah Bernhardt,*  
1864



Nadar,  
*Portrait de Victor Hugo,*  
1885

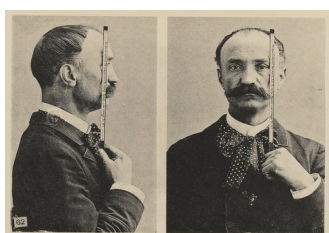
Cette problématique est toujours très présente chez les photographes de portrait. Beaucoup expliquent qu'ils recourent à divers subterfuges plus ou moins déroutants pour inciter le sujet à délaissier le personnage qu'il se propose d'emblée d'incarner devant l'objectif et obtenir de lui une pose moins attendue, voire une authenticité qu'ils seraient les seuls à faire surgir. Certains n'hésitent pas à parler de « table rase » pour qualifier l'état second dans lequel ils s'efforcent de plonger leur modèle avant de véritablement entamer son portrait (Seidner, 1995). Avant eux, les peintres mobilisaient également tout un arsenal de manipulations pour parvenir au même résultat, avec cependant un avantage certain : la durée. Lorsqu'une pose dure plusieurs heures, lorsqu'on la reconduit plusieurs fois de suite, on parvient à nouer avec le client une relation personnelle que les quelques secondes nécessaires à la prise de vue photographique ne permettent pas d'établir. Ici, tout est beaucoup plus rapide, et requiert de la part du photographe des interventions plus expéditives. Il n'en demeure pas moins que la conviction reste très répandue parmi ces professionnels qu'ils sont capables de révéler la véritable personnalité de leurs modèles à travers leurs portraits. Comme l'exprimait au début du XX<sup>e</sup> siècle la photographe américaine Gertrude Käsebier :



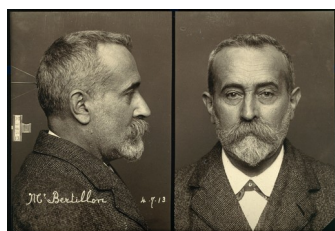
« J'ai souhaité de plus en plus ardemment réaliser des images des gens qui soient des biographies, faire ressortir dans chaque photographie la personnalité essentielle qui est, selon les cas, le tempérament, l'âme, l'humanité. » (cité dans Ben Maddow, *Faces*, 1982 : 204 – je traduis depuis l'édition américaine).

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la suppression des éléments de contexte du portrait (décor, costume, accessoires) a été mise en œuvre de manière systématique dans les prémices du portrait d'identité. Si la photographie résultait bien d'une empreinte lumineuse, si elle entretenait donc un lien d'origine avec le réel et que ce lien visuel était fixé par l'appareil de prise de vue, alors la photographie d'un individu devait lui ressembler fidèlement et, par voie de conséquence, attester visuellement de son identité. La France a été pionnière dans son utilisation à des fins policières grâce à l'acharnement d'Alphonse Bertillon, le créateur en 1882 d'un atelier photographique à la Préfecture de police de Paris. Il y développa une intense pratique et une théorie du portrait anthropométrique destinées à asseoir la photographie comme le nouveau fondement de l'identification des délinquants récidivistes.

Les portraits étaient réalisés selon un protocole strict : sur un fond blanc, depuis une distance fixe afin de ne photographier que le buste, de face et de profil :



Alphonse Bertillon,  
*Vérification de l'échelle de réduction*  
(sur lui-même),  
1890



Alphonse Bertillon,  
*Autoportrait anthropométrique*,  
1913

Tous les suspects arrêtés par la police parisienne devaient être photographiés de cette manière afin de ne pas introduire de biais de représentation. On espérait disposer ainsi d'images comparables qui permettraient d'effectuer des rapprochements décisifs pour démasquer les récidivistes. Ces clichés étaient complétés par une batterie d'informations anthropométriques (taille, poids, couleurs des yeux, signes particuliers, etc.) censées faciliter l'identification ; puis on leur adjoignit les empreintes digitales.



Fiche anthropométrique  
d'Alphonse Bertillon,  
1901

Il ne fallut pas longtemps, en effet, pour que cette approche purement visuelle atteigne ses limites et cède le pas à la méthode beaucoup plus fiable des empreintes digitales. Dès 1886, Bertillon lui-même faisait le constat de son échec :

« La photographie aide peu ; il faut une grande habitude de la physionomie humaine pour retrouver sur beaucoup d'entre elles l'identité d'un même sujet à ses différentes arrestations. Et pourtant les photographies sont faites toutes dans le même atelier, par les mêmes photographes, avec les mêmes appareils, le même éclairage, et approximativement à la même heure de la matinée. (...) La photographie ne sert presque plus et n'est plus qu'un moyen de contrôle. » (cité par Phéline, 1985 : 130)



Quelques problèmes d'identification (parmi d'autres...)

Un des biais que Bertillon n'avait pas prévu, c'est que son protocole photographique allait établir un nouveau canon de portrait – toujours en vigueur aujourd'hui : celui du délinquant, du criminel ou à tout le moins du suspect. Comparer un cliché de ce type pris d'un individu particulier lors de son arrestation quelques années auparavant à sa physionomie actuelle revenait à comparer non seulement deux âges du même personnage, mais surtout deux modes de représentation : au moment de son interpellation, un homme soupçonné de récidive ne ressemblait plus forcément au condamné qu'il avait été. Ce n'était pourtant pas faute d'avoir systématisé l'étude des visages pour tenter de traquer la moindre ressemblance sous des dehors différents. Ces recherches, finalement peu productives, débouchèrent cependant sur une technique visuelle toujours utilisée par les policiers : le portrait-robot.

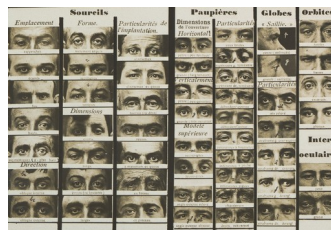
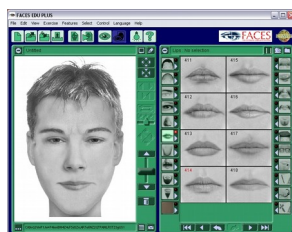


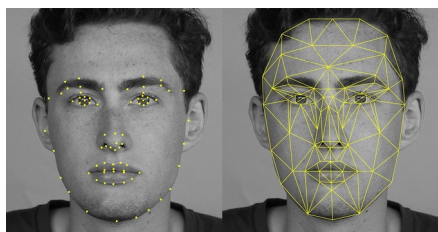
Table de traits physiologiques, 1909



Logiciel pour la composition de portraits-robots

Dernièrement, l'informatique et la numérisation des images – autant d'outils dont ne disposait pas Bertillon – ont permis de faire d'immenses progrès dans la reconnaissance faciale qui s'intègre de plus en plus dans les dispositifs de télésurveillance des lieux publics et dans les applications des téléphones portables.





Modalités de reconnaissance faciale  
sur l'application Snapchat

Depuis Bertillon, la normalisation des portraits à usage policier s'est intégrée aux photos d'identité dont l'usage a été généralisé en France avec l'obligation imposée en 1940 de détenir des papiers d'identité. Les normes des clichés autorisés à figurer sur ces documents ont pour logique de supprimer tout ce qui pourrait faire verser la photo dans les artifices du portrait : cadre resserré autour de la face, suppression des accessoires, pas de décor, neutralité des expressions (en particulier pas de sourire).



Normes officielles  
pour les photos d'identité

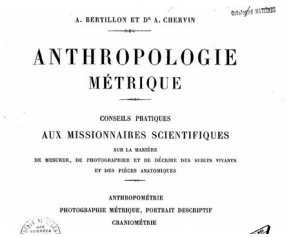
Il s'agit de donner à voir le visage sans détour, à l'état « naturel » si tant est que cet état existe, l'invariant du visage de chacun. Là encore, la photo d'identité a généré un nouveau canon de représentation, figé, contraint, sans implication personnelle, comme si chacun, dans un photomaton, se retranchait de son image pour n'en laisser paraître que la surface la moins incarnée. Le paradoxe étant que cette image de pure apparence est censée attester sans erreur de notre identité.

Comme nous le verrons plus tard, la normalisation des photos d'identité a inspiré nombre d'artistes contemporains dans leur redécouverte du genre du portrait. Avec en particulier une question : jusqu'où, jusqu'à quel fragment, quel détail, peut-on réduire un portrait sans qu'il cesse d'en être un ?

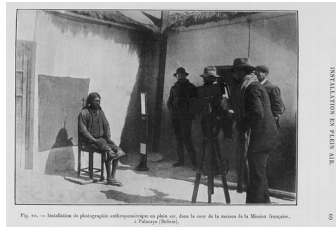


Publicité de George Clooney  
pour Nespresso,  
2008

Pour revenir à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la neutralisation et la systématisation des portraits n'ont pas intéressé que les policiers. Ces deux procédés séduisirent également les anthropologues dans leur quête des types humains ou raciaux à travers le monde. A leur tour, ils photographièrent quantité d'indigènes de face et de profil dans l'espoir de faire surgir, grâce à l'accumulation des images et à la mesure précise des caractéristiques corporelles, des types fondamentaux qui attesteraient de la réalité biologique des races humaines. Bertillon s'associa d'ailleurs à certains d'entre eux pour les faire profiter de son expérience et de ses conseils techniques.

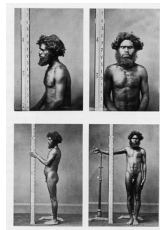


Alphonse Bertillon,  
Couverture de son traité d'Anthropologie métrique,  
1909,  
sous-titré :  
*Conseils pratiques aux missionnaires scientifiques sur  
la manière de mesurer, de photographier et de décrire  
des sujets vivants et des pièces anatomiques*



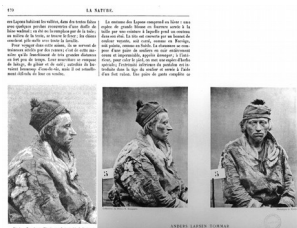
Prise de vue anthropométrique  
(illustration du livre précédent)

Dans la pratique, ces impeccables protocoles photographiques se révélèrent difficiles à mettre en œuvre, particulièrement auprès de « sauvages » peu enclins à se laisser ainsi conformer. D’autant que les exigences anthropométriques imposaient de les photographier nus.



Portrait anthropométrique  
d’un homme du sud de l’Australie,  
vers 1870

En dehors de ses difficultés d’utilisation, la photographie se révéla finalement peu adaptée à la problématique des races. En effet, même réalisés uniformément selon des canons taxinomiques, les clichés demeuraient fortement individualisés puisqu’ils restituaient l’empreinte lumineuse d’individus singuliers, fixée à un moment particulier. C’étaient donc bel et bien des portraits. Comment voir des types, encore moins des races, dans des reflets aussi singuliers ? D’ailleurs, le plus souvent, les photos réalisées sur le terrain étaient remplacées dans les publications savantes par des dessins ou des gravures qui ne se privaient pas de « typologiser » les effigies, bien au-delà de ce qu’autorisaient les clichés d’origine.



Lapon photographié  
lors de l’expédition  
de Roland Bonaparte,  
1884 :  
Anders Larsen Tommar  
devient « Type lapon » sur la gravure

Bientôt, les anthropologues se détournèrent de la photographie et, pour d’autres raisons, plus fondamentales, de la problématique raciale pour s’intéresser davantage aux traits culturels des populations indigènes.

Il n'en demeure pas moins qu'ils furent les premiers à avoir poussé le désir de « révéler » la nature profonde des individus en les mettant à nu, au sens littéral du terme.

« A supposer que le portrait soit une mise en scène, l'identité serait une mise à nu », a écrit Michel Frizot, historien de la photographie (1985 : 7).

Le fantasme de la mise à nu a été repris à l'occasion par plusieurs photographes contemporains qui se sont démarqués du genre bien constitué du nu en réalisant cette fois explicitement des portraits nus. C'est le cas notamment de Jean Rault, un photographe français qui a publié plusieurs albums de portraits nus, d'hommes ou de femmes, réalisés à leur domicile :



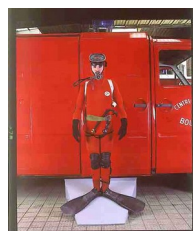
Jean Rault,  
Aperçu de sa série *Nues*



Jean Rault,  
Planche de son livre *Unes-Nues*,  
1988

Les séquences, qui les montrent d'abord habillés, puis dévêtus évoquent la notion de mise à nu, comme si l'enjeu était ici de les « dévoiler » et, à travers la nudité de ces personnages, de montrer la « vérité toute nue » du portrait (Schaeffer, 1994 : 47). Cette dernière expression de Jean-Marie Schaeffer, un philosophe de l'image, suggère qu'il y aurait dans le portrait une aspiration fondamentale à la mise à nu, impossible à assumer dans la plupart des cas, et que la réussite de Jean Rault serait d'avoir donné forme à ce désir inavoué et inaccompli du portraitiste. Nous serions donc ici devant la réalisation d'un « point extrême du portrait », de l'une de ses potentialités les plus radicales.

Autre exemple : Despatin & Gobeli – auteurs de séries documentaires sur divers milieux professionnels, caractérisés par leur uniforme – sont passés au portrait nu, mais en conservant le même protocole de prise de vue, donnant ainsi forme à leur tour à l'intention de dépouiller leurs modèles de leurs enveloppes vestimentaires pour les mettre à nu.

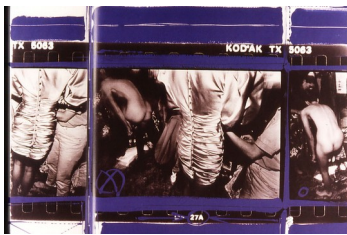


Despatin & Gobeli,  
Extrait de la série  
*Vêtements et parures*,  
1984



Despatin & Gobeli,  
*Nu sur socle*,  
1993

D'ailleurs, de manière significative, nombre d'auteurs de portraits nus sont des photographes de mode qui réalisent ces images en marge de leur production de clichés commerciaux. Forçats du vêtement d'emprunt, voyant couramment se dénuder des mannequins dont ils ne sont autorisés à restituer la beauté que revêtue, les photographes de mode rêvent, pour ainsi dire automatiquement, de photographier un jour leurs modèles nus.



William Klein,  
*Coulisses d'un défilé de haute couture*  
(Dior 1986 ou Ungaro 1987 ? –  
la légende varie d'une publication à  
l'autre<sup>2</sup>)



Helmut Newton,  
*Les nus et les vêtus*,  
*Vogue France*,  
1981

Nous venons de passer en revue diverses manières de dépouiller le portrait de ses artifices dans l'espoir, souvent vain, d'accéder à la vérité du sujet. Voyons à présent une autre forme de réaction : celle qui consiste au contraire à révéler et inscrire sur les images les artifices théâtraux du portrait. Je ne saurais en donner un panorama complet, mais seulement quelques aperçus significatifs.

Au lieu, par exemple, de supprimer le fond, celui-ci va être montré dans toute son artificialité par le moyen d'un cadrage délibérément trop large :



Irving Penn,  
*Lisa Fonssagrives*,  
1950

---

2 Cette image sert d'exergue au livre de Martin Harrisson, *Apparences. La photographie de mode depuis 1945* (1991).

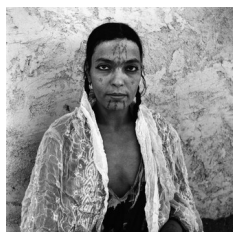


Irving Penn,  
*Elsa Chiaparelli*,  
1948  
(série *Corner Portraits*)

La mise à jour de fonds photographiques anciens, la possibilité qui en découle de découvrir les plaques originales de clichés jusque-là soigneusement recadrés et retouchés, amplifient ce retour critique sur les conventions du portrait directement liées aux manipulations du fond.



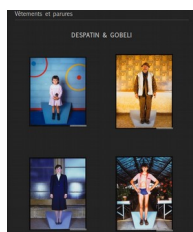
Marc Garanger,  
*Femme algérienne*,  
1960



Marc Garanger,  
*Femme algérienne*,  
1960

Pendant longtemps, Marc Garanger a fait tirer ces portraits, réalisés en Algérie à la demande de l'armée française, en estompant le fond pour se conformer à leur vocation initiale de photos d'identité. Plus récemment, avec son nouveau tireur Georges Fèvres, il l'a fait réapparaître (Gaessler, 1987 : 101 et 125).

Autre artifice mis en avant arbitrairement : le socle qui élève le sujet, particulièrement dans la veine du portrait en pied :



Despatin & Gobeli,  
Série *Vêtements et parures*,  
1984

Cette conventions est employée ici pour représenter des personnes ordinaires et non pas des personnalités importantes, opérant ainsi à dessein inversion du portrait d'apparat.

D'autres photographes secouent ces artifices et leur pesanteur, par exemple en faisant sauter leurs modèles au lieu de les photographier dans une pose statique :



Philipp Halsman,  
Aperçu de sa série *Jumps*,  
années 1950

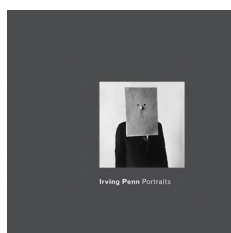
« Quand vous demandez à une personne de sauter, son attention est concentrée sur l'acte de sauter et le masque tombe, si bien que la personne réelle apparaît. » (je traduis)

Et au final, puisque chacun se compose un masque à travers son portrait, certains artistes comme Saul Steinberg vont recourir systématiquement à un masque dissimulant le visage de leurs modèles.



Inge Morath,  
*Portraits chez Saul Steinberg*,  
années 1950

Lorsque cette photographe est venue lui rendre visite en 1958 chez lui pour réaliser son portrait, il lui a ouvert la porte la tête revêtue d'un masque dessiné sur un sac en papier. Pendant sept ans, ils ont collaboré sur une série de portraits en invitant diverses personnes ou groupes à venir poser en portant les masques en papier dessinés par Steinberg.



Irving Penn,  
Couverture du catalogue de l'exposition *Portraits*  
à la National Portrait Gallery de Londres,  
2010 :  
*Portrait de Saul Steinberg avec un masque*,  
1966

## Bibliographie

MADDOW, Ben, 1982 – *Visages. Le portrait dans l'histoire de la photographie*, Paris, Denoël.

FRIZOT, Michel, 1985 – « *Idem* ou le visage de l'autre », in *Identités, de Disdéri au photomaton*, Paris, 1985, pp.

GAESSLER, Dominique, 1987 – *Les grands maîtres du tirage*, Paris, Contrejour.

HARRISSON, Martin, 1995 – *Apparences. La photographie de mode depuis 1945*, Paris, Chêne.  
*Identités, de Disdéri au photomaton*, 1985 – Paris, Centre national de la photographie, Éditions du Chêne.



*Identités, de Disdéri au photomaton*, 1985 – Paris, Centre national de la photographie, Éditions du Chêne.

PHÉLINE, Christian, 1985 – *L'image accusatrice*, *Cahiers de la photographie*, 17.

RAULT, Jean, 1988 – *Unes-Nues*, Paris, Marval.

SCHAEFFER, Jean-Marie, 1994 – « Jean Rault, du portrait photographique », *Art Press*, 191, mai, pp. 46-50.

SEIDNER, David, 1995 – *Nudes*, Munich, Éditions Gina Kehayoff.