



HAL
open science

L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-27

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-27: Les tensions créatrices du portrait photographique # 3. 2020. hal-02894132

HAL Id: hal-02894132

<https://hal.science/hal-02894132>

Preprint submitted on 8 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 # 3

JEUX SUR LE TEMPS

A l'origine, les plaques photographiques étaient si lentes que les modèles étaient astreints à de longues poses sans bouger. A partir des années 1870-1880, les émulsions devinrent trop rapides : elles produisaient des instantanés quand c'étaient toujours des icônes que réclamaient la clientèle, c'est-à-dire des images parfaites, idéalisées. Dès lors, l'instantanéité de la photographie, ou sa quasi-instantanéité, lui interdit de fonctionner comme un « intégrateur d'expérience », c'est-à-dire à la manière des peintres de portrait qui, eux, retiraient des différentes séances de pose et de leurs multiples croquis la possibilité d'ignorer les « accidents » pour mieux se concentrer sur l'« essence » de leur sujet et la concrétiser en une seule image – telle était du moins l'idéologie spécifique de leur pratique (Henisch, 1994 : 11, 12, 14). Le philosophe allemand idéaliste Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling avait estimé au tournant du XIX^e siècle que le portrait (peint) était l'un des derniers genres artistiques s'il prétendait représenter le sujet de manière réaliste, mais l'un des premiers s'il visait à en restituer l'unité profonde, l'intériorité.

Son art véritable « consisterait à récapituler en un seul moment l'idée de l'homme dispersée dans les mouvements et moments isolés de la vie » (cité par Recht, 1988 : 39).

Ayant reçu initialement une formation de peintre, Henri Cartier-Bresson formula dans les années 1950 une théorie qui recherchait la synthèse entre la spontanéité de la photographie et la conceptualité de la peinture, entre le document empreint du réel et l'œuvre issue de l'esprit. Théorie résumée dans l'expression « le moment décisif » :

« La photographie, a-t-il écrit, est, dans un même instant, la reconnaissance simultanée de la signification d'un fait et de l'organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment et signifient ce fait. » (Préface de *Images à la sauvette*, 1952)

En d'autres termes, il s'agit de saisir sur le vif l'événement qui se déroule, d'en proposer en une image un résumé pertinent ou un aperçu particulièrement suggestif, et, en même temps, dans le même geste, de composer un tableau photographique parfaitement construit. Le tout sans intervenir sur la scène en train de se produire, sans chercher à en accentuer le contenu ou la signification, mais en laissant faire. Le fameux « moment décisif » ne se veut rien d'autre que la mise en œuvre instantanée, par le biais de la photographie, des règles d'or de composition de la peinture, quelque chose comme le summum de la maîtrise artistique puisqu'elle se concrétise en moins d'une seconde. L'acte photographique se trouve ainsi investi de la totalité de la culture artistique au service de la saisie de l'instant.

Contrairement à Cartier-Bresson qui prenait très peu de photos du même sujet, voire seulement une, beaucoup de photographes cherchent à pallier la hâte irrépressible de la photographie à fixer les apparences et, du coup, à en demeurer prisonnière, en multipliant les clichés parmi lesquels, dans un second temps, ils choisissent celui qui leur convient le mieux.



Dennis Stock,
*Planche contact de
ses portraits de James Dean,*
1955

Du temps de l'argentique, la planche-contact leur servait alors de carnet d'esquisses, à ceci près que chacun des clichés qui y figurait était déjà une photographie entièrement composée. A partir des années 1950, le polaroid offrit un nouveau substitut au dessin préparatoire : cliché immédiatement tiré sur papier, mais produit par un appareil et un type de film différents de ceux qui serviraient à tirer la photo définitive, le polaroid transposait dans l'ordre de la technologie photographique les différences et la complémentarité entre l'ébauche au crayon et la peinture sur toile. Son inventeur, Edwin H. Land, déclarait en 1949 devant la Royal Photographic Society de Londres :

« On peut espérer que ce procédé... en permettant à nouveau la comparaison entre l'original et la copie qu'on en tire, procurera à une catégorie de photographes plus étendue des satisfactions comparables à celles qui accompagnaient la pratique des arts traditionnels. » (cité dans *Génération Polaroid*, 1985 : 2015)

Le polaroid servit longtemps dans la photographie publicitaire pour suivre les étapes successives d'élaboration de l'image. Depuis le passage au numérique, c'est sur l'écran d'ordinateur que s'effectue désormais l'évaluation des clichés.

Planches-contacts, polaroid ou, plus classiquement, esquisses dessinées sur papier ou sur tablette graphique, toutes ces manières de faire ont en commun de reprendre la méthode canonique des beaux-arts qui voulait que le dessin (ou le dessein, *disegno* en italien) précède la mise en peinture, que l'idée soit la véritable matrice de l'œuvre.

A partir de là, deux directions sont ouvertes aux photographes désireux de parachever l'œuvre photographique :

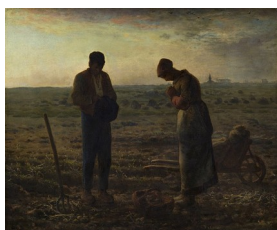
- soit la recherche de l'image unique ;
- soit l'éclatement de l'image par la multiplication des clichés et leur mise en série.

L'image unique peut s'obtenir au moyen d'un seul cliché, conçu et réalisé comme une image parfaite, une véritable icône ; ou bien par la condensation de plusieurs images en une seule, grâce à divers procédés de « photosynthèse » auxquels le numérique a ouvert des perspectives inédites.

Quant à la mise en série des photographies, elle tend à verser dans l'accumulation sans fin, que viennent cependant limiter quelques figures géométriques conçues comme des approximations arbitraires de l'humain accessible. C'est dans cet éclatement du portrait par la photographie qu'apparaît le plus clairement la mise en image du temps.

A la recherche de l'image unique, ou derrière le portrait, l'icône

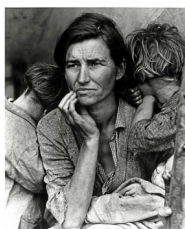
On retrouve dans la photographie, en particulier documentaire, la même tendance à généraliser le propos que dans la peinture de genre. Là où un peintre transcendait la représentation d'un couple de paysans en une image de la piété religieuse :



Millet,
L'Angélus,
1857-1859

de nombreux photographes élèvent le portrait d'un individu singulier en image représentative d'une catégorie, d'une situation, d'une époque.

Pour ne prendre qu'un exemple, ce fut le cas d'une photographie particulièrement célèbre de la grande dépression américaine des années 1930 : le portrait – connu depuis comme *The Migrant Mother* – que Dorothea Lange réalisa en 1936 d'une femme échouée avec ses enfants dans un camp de transit en Californie.



Dorothea Lange,
The Migrant Mother,
1936



Plusieurs clichés d'approche ;
retouche du pouce (en bas à droite)

« Malgré la présomption de véracité qui confère à toutes les photographies autorité, intérêt et séduction, le travail des photographes n'échappe pas, par nature, au trouble et à l'ambiguïté qui caractérisent normalement les rapports de l'art et de la vérité. Même quand ils ont avant tout le souci d'être le miroir de la réalité, ils restent hantés par des impératifs tacites de goût et de conscience morale. Les photographes d'immense talent [comme Dorothea Lange] (...) faisaient des douzaines de portraits frontaux des métayers qu'ils étaient venus photographier, avant d'être sûrs d'avoir fixé sur la pellicule l'image exacte : cette expression précise, sur le visage de leur sujet, qui confirmait l'idée qu'ils se faisaient de la pauvreté et de la lumière, de la dignité et du grain, de l'exploitation et de la géométrie. » (Sontag, 1993 : 19)

A la différence d'une scène de genre exécutée par un peintre, même si elle s'est inspirée d'un modèle vivant, la photographie la plus sublimée par une intention aussi humaniste que *The Migrant Mother* ne saurait se réduire à une allégorie visuelle, en l'occurrence celle de la détresse et du

courage maternels face à la misère. Car l'individu singulier qui apparaît et dont la physionomie est fixée sur l'image ne coïncide jamais complètement avec le tableau que le photographe veut donner de lui, ni sur le moment ni après. Dans le cas présent, la femme photographiée par Dorothea Lange, Florence Thompson, a poursuivi sa vie plus ou moins difficile et s'est même insurgée dans les années 1970 contre la réputation dégradée que son image de 1936, mondialement connue, faisait peser sur elle.



Florence Thompson
avec les trois mêmes enfants,
1979

Sur une photographie, le sujet ne saurait se fondre complètement jusqu'à disparaître dans l'icône que le photographe s'efforce de composer à partir de lui (Maresca, 1996).

Photosynthèse

Une autre forme de recherche de l'effigie définitive, du portrait générique, est née cette fois dans l'imaginaire des hommes de sciences du XIX^e siècle.

Au tournant des années 1880, Georges Demeny – qui sera l'assistant d'Étienne-Jules Marey dans les recherches de ce dernier sur la décomposition photographique du mouvement – suggéra que « pour donner au portrait photographique ce qui lui manque, c'est-à-dire la vie, il [fallait] prendre une série d'instantanés et en faire ensuite la synthèse » (Didi-Huberman, 1986 : 73).

Sensiblement dans les mêmes années, Francis Galton, le cousin de Darwin, inaugura sa production de « portraits composites ».

La méthode consistait « à exposer successivement devant l'objectif pendant un temps de pose très court plusieurs portraits de même composition afin de les superposer sur une seule plaque sensible : les modèles doivent se mêler en transparence pour former une face unique où seuls les points communs subsistent » (Saurisse, 1992 : 2).



Francis Galton,
Portrait composite,
1882



Francis Galton,
Portraits composites,
1883

Cette technique visait à cumuler les avantages de la multiplication des effigies, qui permet de saisir plusieurs expressions du même visage ou plusieurs types de visages, avec les avantages d'une synthèse qui n'en perdrait rien, à la différence de la méthode la plus courante qui consiste à ne retenir d'une série que le cliché le mieux réussi. Dans les deux cas, on part d'une série, mais on ne suit pas le même chemin pour aboutir à l'image finale : Dorothea Lange réduisait la série à l'une de ses composantes ; ici, la série est condensée en une seule image-résultante.

Galton croyait sa nouvelle imagerie capable de composer l'idéal-type du criminel et, à l'opposé, celui du savant, du génie ou du grand homme d'État. Il alimenta à sa manière les croyances, très en vogue à son époque, dans la morphologie du visage comme révélatrice du caractère de la personne. Plus prosaïquement, ces portraits statistiquement construits mirent au jour certains traits communs aux visages des habitants d'une même aire géographique ou d'une population donnée :

- l'Angleterre dans le cas de Galton ;
- la Basse Provence dans celui d'Arthur Batut, un Français qui reprit son procédé peu de temps après :



Arthur Batut,
Portraits-types,
1887

Propos de Batut : « Reproduire à l'aide de la photographie une figure dont la réalité matérielle n'existe nulle part, un être irréel dont les éléments constitutifs sont disséminés sur un certain nombre d'individus et qui ne peut être conçu que virtuellement, n'est-ce point un rêve ? »

« Les portraits seront tous exécutés rigoureusement de face et présenteront des dimensions identiques... les épreuves seront soigneusement repérées en se basant sur les yeux et collées sur des cartons... Plus grand est le nombre des sujets, moins se fait sentir l'influence individuelle, et plus prennent d'importance les traits généraux. »

« Si l'on fait défiler devant un appareil photographique une série de portraits d'individus appartenant à la même race, en donnant à chacun d'eux une pose trop courte pour en permettre la reproduction, et si leur nombre est suffisant pour que la somme de ces poses trop courtes atteigne la longueur d'une pose normale, on obtiendra le résultat que voici : les traits individuels, n'ayant pas eu le temps de pose nécessaire, se trouveront éliminés ; les traits communs à l'ensemble des portraits, ceux qui constituent le lien de la race, le type apparaîtront seuls sur la plaque. » (repris sur le site de l'Espace photographique Arthur Batut, 29 mars 2018).

- les Sioux du Dakota photographiés pour le compte de l'anthropologue américaine Alice C. Fletcher (Banta, Hinsley, 1986 : 102).

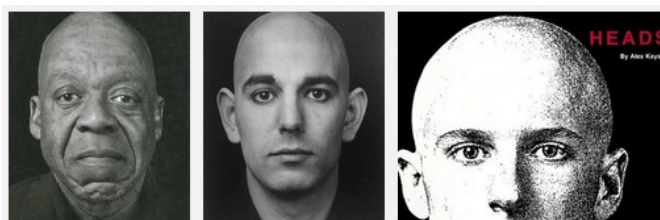
Galton superposa à diverses reprises plusieurs vues d'un même individu à différents âges afin d'obtenir « la meilleure ressemblance possible », entendue comme son visage intemporel, transcendant. En 1994, Michel Salsmann a empilé, dans sa série *MS6494*, les portraits de lui qu'il avait réalisés quotidiennement dans un photomaton pendant des années : d'abord dans l'ordre chronologique, puis en sens inverse. Il aboutit ainsi à « deux images génétiquement incompatibles (...) mais visuellement indiscernables ». Depuis lors, cette technique de superposition a été reprise et considérablement améliorée grâce aux possibilités accrues offertes par la technologie numérique.

Au delà, et pour annoncer seulement un courant d'expérimentations visuelles tout à fait contemporaines sur lesquelles nous reviendrons plus tard, signalons que ces technologies permettent désormais d'aller beaucoup plus loin dans la conception des portraits composites en créant de toute pièce des visages de synthèse, aussi réalistes qu'irréels.

L'humanité en série

La série constitue bel et bien un jeu sur le temps dans la mesure où aucun portrait ne vaut plus par lui-même, mais s'inscrit dans une durée plus longue qui est celle de l'accomplissement de cette œuvre par accumulation. Le portrait individuel se réduit alors à un fragment d'une entité globale qui elle-même ne peut être approchée que par défaut, l'accumulation des visages ne réussissant généralement pas à épuiser le sujet.

De même que les séries de portraits sont, par nature, impossibles à compléter, de même les photographes qui s'y sont essayés sont innombrables. Tantôt, ils sont animés par une sorte de compulsion à collectionner les portraits en quête d'une représentation de l'humanité, de l'Humain, qui ne saurait se dégager que de la profusion. Certains en assument ouvertement le caractère inépuisable en lui donnant un tour exponentiel, comme par exemple Despatins & Gobeli qui demandent à chaque sujet photographié de leur suggérer trois autres personnes qu'il aimerait voir photographier à leur tour. Tantôt les photographes tirent la conclusion pratique de l'impossibilité d'atteindre en image la totalité du genre humain : ils conçoivent alors la série comme frappée d'incomplétude, comme la figure explicite du manque et de l'éclatement. Dans cette veine, certains vont se fixer d'emblée des limitations arbitraires. J'ai déjà évoqué le choix de photographier les habitants d'un village ou d'une ville. Il y en a d'autres. En 1985, Alex Kayser publia un livre intitulé *Heads* qui regroupait 180 portraits d'hommes sans cheveux, rasés ou chauves :



En se limitant à cette particularité physique, il substituait à l'infinité des visages humains une sous-infinité restreinte à un seul trait de ressemblance. D'autres photographes décident de suivre de bout en bout la même route et de photographier toutes les personnes qu'ils rencontrent. Certains, comme Jean-Louis Schoelkopf, se focalisent sur les passages d'une ligne de bus (*Lieux communs, figures singulières*, 1992) ; ou font paraître des petites annonces, à l'instar de Jean Rault, et s'en remettent aux réponses ; etc. Il y a autant de dispositifs que de photographes.

Beaucoup de ces projets ne sont pas menés à leur terme, de même qu'August Sander, en particulier pour des raisons historiques compréhensibles, n'a pas achevé la fresque qu'il avait pourtant prévue dans les moindres détails. Mais qu'importe finalement puisqu'il s'agit avant tout de donner forme à une certaine idée de l'exhaustivité, du tout, de la totalité, en un mot de l'œuvre complète qu'aurait pu être la représentation de l'humanité. Même demeurée inaccomplie, cette ambition extrait définitivement le portraitiste du particularisme de ses modèles et de la contingence de leurs désirs d'image pour l'élever au statut ô combien plus prometteur de peintre de l'humanité.

Rendre le temps visible

Séries temporelles

Parce qu'elle opère instantanément et avec une grande commodité, la photographie offre la possibilité d'enregistrer plusieurs fois le même sujet, le même paysage ou le même objet au cours du temps. Dans le cas du portrait, elle permet de fixer à de très nombreuses reprises le visage d'un même individu et de composer ainsi une série temporelle de ses états successifs.

De nos jours, c'est la photographie de famille qui remplit le plus assidûment cette fonction mémorialiste. Nous en reparlerons plus en détail. Il en va de même pour certains photographes ou artistes qui reprennent l'imagerie familiale comme point de départ de leur propre création de portraits, réels ou imaginaires.

Certains photographes ont photographié régulièrement les mêmes sujets, voire, plus rarement, en ont fait l'esprit même de leur œuvre. Beaucoup l'ont fait à partir des membres de leur propre famille, modèles bien disposés vis-à-vis de leurs recherches formelles :



Jan Saudek,
David,
1969

leurs exigences de durée, comme Nicholas Nixon photographiant chaque année sa femmes et ses sœurs depuis 1975 :



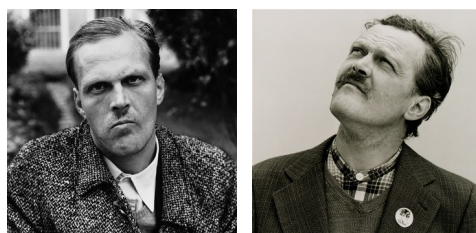
Nicholas Nixon,
The Brown Sisters,
1975-

ou dans des moments très particuliers, tel Richard Avedon photographiant son père malade au cours des dernières années de sa vie :



Richard Avedon,
Portraits de son père,
1971-1973

Dans d'autres cas, il ne semble pas y avoir de lien connu entre le photographe et son modèle :



Michael Mauracher,
Portrait eines Mannes
1981-1996

C'est une sorte de reprise, formellement très différente, de la série réalisée en 1936 par Helmar Lerski de 175 gros plans du visage d'un seul et même acteur (*Helmar Lerski. Métamorphoses par la lumière*, 2003) :



Sous la contrainte de besoins administratifs de plus en plus pressants, chacun d'entre nous passe périodiquement dans un photomaton pour obtenir de nouvelles photos d'identité. Cette série de portraits constitue la série la plus normalisée et la plus dense des états successifs de notre visage, à ceci près que nous n'en conservons le plus souvent que quelques jalons épars. Certains, toutefois, en font la collection, à la manière d'un roman-photo sur leur propre vie. Plusieurs artistes se sont saisi de cette technique pour accumuler une série intensive de portraits d'eux-mêmes. Andy Warhol l'a fait à l'occasion :



David Hockney s'y est plié quotidiennement pendant six semaines au cours de l'automne 1983 ; Michel Salsmann l'a fait pendant une trentaine d'années.

Le portrait impossible

Selon Edward Steichen :

« Il a été dit parfois du travail de certains peintres portraitistes que, grâce à une étude et un travail prolongés avec le modèle, ils étaient capables de produire une synthèse de sa personnalité toute entière. Or, sur ce point, nous devons nous souvenir qu'il en a coûté des volumes à des grands écrivains comme Balzac ou Proust pour nous rendre le portrait vivant d'une personne. Imaginer qu'un artiste visuel, quel que soit son mode d'expression, pourrait condenser un portrait complet dans une seule image, c'est faire une entorse à la logique. Chaque être humain est capable aussi bien de rire ou de pleurer, et il n'existe aucun point médian qui puisse combiner le spectre infini des complexités humaines et des états contradictoire du cœur et de l'esprit qui se trouvent impliqués dans la condition humaine. Néanmoins, le vocabulaire de la photographie offre de plus grandes possibilités pour réaliser des portraits complets qu'aucun autre art visuel. La simplicité et la rapidité du processus photographique permet de prendre un nombre presque illimité de photographies reflétant des séquences infinies d'humeurs et de conditions. » (cité dans Maddow, 1982 : 387 et 392 – je traduis).

Cette conception vise à déconstruire le portrait, comme image unique, pour lui préférer une forme éclatée qui juxtapose plusieurs aperçus du même visage.

On trouve déjà quelques exemples de cette restitution kaléidoscopique du portrait dans l'histoire de la peinture :



Van Dyck,
Triple portrait de Charles I^{er},
1635-1636



Philippe de Champaigne,
Portrait du cardinal de Richelieu,
1642



Hyacinthe Rigaud,
Double portrait de sa mère,
1695

Le recours à cette formule se justifiait par le projet de sculpter un buste du même personnage, qui devait donc pouvoir soutenir le regard de tout côté (Schneider, 1994 : 136). Toutefois, ce que l'on voit dans ces tableaux, c'est, sous des angles différents, trois fois le même visage, au même instant. On retrouve la même réfraction dans les dispositifs optiques conçus par certains photographes pour saisir plusieurs facettes d'un même visage :



Witkacy,
Autoportrait multiple en officier russe,
1915



Marcel Duchamp,
Autoportrait,
1917
(réalisé avec l'aide de son ami photographe
Henri-Pierre Roché)



Cecil Beaton,
Portrait de Lilian Gish,
1930

La nouvelle dimension que nombre de photographes vont chercher à insuffler à leurs portraits tournants ou démultipliés ne sera pas spatiale, mais temporelle puisqu'ils permettront de visualiser en même temps plusieurs états successifs du même visage. Car nous savons qu'il s'est écoulé du temps entre les différentes prises de vue, si bien que l'enrichissement visuel de l'image se fait par l'adjonction d'une dose de temps.

La formule du portrait-carte de visite fut la première à offrir la possibilité de démultiplier les portraits. Lorsque les séries n'ont pas été découpées, elles nous offrent un échantillon des poses adoptées par le même personnage devant l'objectif :



Disdéri,
Portraits cartes de visite de Claire Silvois,
1862

L'enjeu toutefois n'était pas de composer des portraits multiples, mais de multiplier les portraits pour un coût modique. La nouveauté était que cela pouvait se faire rapidement et sans retenue, contrairement aux poses immuables du portrait peint. A partir des portraits-cartes de visite de Disdéri, le portrait s'accommoda de l'instantanéité photographique et en fit un atout commercial.

Nadar fut l'un des premiers en 1865 à expérimenter le portrait tournant :



Nadar,
Autoportrait tournant,
1865

Cette formule a été reprise ultérieurement par divers photographes.

Plus radicalement, d'autres artistes ont pris acte de l'impossibilité de composer un portrait en une seule image, et même en plusieurs. Leur objectif est donc devenu de rendre visible le caractère inévitablement fragmentaire de la représentation. Cette option est à l'œuvre dans les puzzles photographiques réalisés par David Hockney à partir de polaroids :



David Hockney,
Autoportrait,
date ?



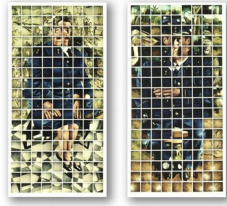
David Hockney,
David,
1982

Selon David Hockney :

« La vie, c'est précisément ce dont [les photographies] sont dépourvues – ou plutôt le temps, le temps vécu. Tout ce qu'on peut faire avec la plupart des photos ordinaires c'est les contempler – elles vous contemplent également, muettes – et très vite votre concentration commence à faiblir. Elles vous forcent à décrocher. Pour moi, il n'y a rien à redire contre la photographie si l'on accepte de regarder le monde du point de vue d'un cyclope paralysé, pendant une demi-seconde. Mais ce n'est pas ainsi qu'on vit le monde, ni de cette façon que l'on peut transmettre l'expérience de vivre le monde » (cité dans Naugrette, 1985 : 911-912)

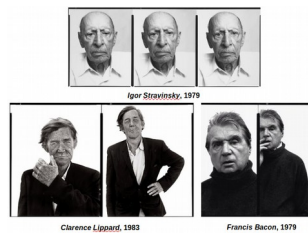
Par ses photo-montages, David Hockney cherche à réintroduire le temps (de la vision, de la composition) et la multiplicité des coups d'œil, sans rien masquer des fractures que cela introduit dans la continuité de l'image.

Cette formule a été reprise notamment par Stefan de Jaeger :



Stefan de Jaeger,
Gardiens de musée,
1996

Richard Avedon a réalisé plusieurs portraits en forme de dyptique ou de tryptique, pour lesquels il juxtaposait deux ou trois portraits pris à des moments différents :



Autre formalisation de cette vision éclatée, les portraits que Mohror recompose à partir de deux vues distinctes du même sujet, nécessairement séparées par un espace de temps, donc non complètement ajustables l’une à l’autre :

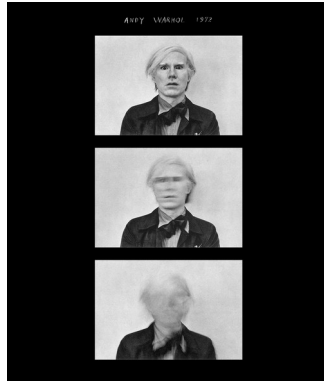


Mohror,
Portrait de Cioran,
1985

Mohror ne photographie que des moitiés de visages. Il ne combine donc pas deux portraits différents, mais deux moitiés de portrait qui, une fois réunies, ne concourent cependant pas à composer un portrait unifié. Le principal décalage, irréductible, est celui que le temps a nécessairement introduit entre la moitié du visage qui a été photographiée la première et celle qui l’a été ensuite – écart de temps formalisé par la bande blanche médiane. Infinitésimal ou simplement de l’ordre de quelques secondes, cet écart suffit à éloigner définitivement ce type de portrait recomposé de l’unité intemporelle qui caractérisait le portrait classique. La marque du temps ruine l’icône.

Rendre le temps visible menace le portrait d’éclatement. C’est là un risque ou une tentation que vont relever d’autres artistes photographes.

Par exemple Duane Michals dans ses portraits d'Andy Warhol, 1973 :



Il en propose trois vues successives, mais les mouvements du modèle finissent par brouiller complètement son effigie. La photographie travaille ainsi à sa propre ruine en se livrant aux dérèglements du temps. On trouvait de tels portraits brouillés dans les clichés des premiers temps de la photographie, mais il s'agissait alors de ratés : le modèle n'avait pas respecté assez longtemps l'immobilité de la pose et avait bougé indûment. Chez Duane Michals ou chez Ralph Eugene Meatyard, cet effet de flou est délibérément recherché et provoqué à partir de la reprise du temps de pose très lent des débuts de la photographie.



Ralph Eugene Meatyard,
Portrait flou,
années 1960

Dans une autre séquence de Duane Michals intitulée *Death comes to the old Lady* (1969), une série de cinq portraits s'achève par leur dissolution dans le flou, en corrélation avec l'idée de la mort qui vient enlever le personnage :



Un autre motif iconographique revient dans certaines combinaisons de portraits : l'alternance des yeux ouverts et des yeux fermés, qui évoque l'opposition entre la veille et le sommeil, entre la vie et la mort.

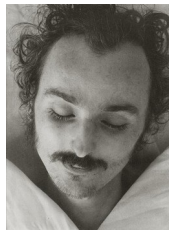


Despatin & Gobeli,
Nu,
1995

Lorsqu'une personne est photographiée les yeux fermés, il devient parfois difficile de discerner si elle dort ou si elle est morte.



Sophie Calle,
Série *Les dormeurs*,
1973



Rudolf Schäfer,
Série *Totengesichter*
(*Visages de morts*),
1986

Le masque mortuaire est le seul à pouvoir interrompre la série des portraits d'une même personne. Nous avons alors la certitude d'avoir sous les yeux son visage *ultime*. Il ne s'agit pas toujours pour autant de son portrait ultime puisqu'il reste possible de retravailler les photographies prises de son vivant – de même qu'on a peint quantité de portraits posthumes. Le portrait survit à son modèle. Avec la mort du sujet s'achève simplement la possibilité de poursuivre la chronique visuelle de sa vie et donc de jouer encore sur les effets du temps.

Bibliographie

BANTA, Melissa, HINSLEY, Curtis M., 1986 – *From Site to Sight. Anthropology, Photography, and the Power of Imagery*, Cambridge (MA), Peabody Museum Press : 102.

CARTIER-BRESSON, Henri, 1952 – *Images à la sauvette*, Paris, Verve.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 1986 – ... in LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLÉ, André (sous la dir. de), *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986, pp.

Génération Polaroid, 1985 – Paris, Paris Audiovisuel.

Helmar Lerski, Métamorphoses par la lumière, 2003 – Marseille, Images en manœuvres/Les musées de Strasbourg, Éditions.

HENISCH, Heinz K. et Bridget A., 1994 – *The Photographic Experience 1839-1914: Images and Attitudes*, University Park, Pennsylvania State University Press.

KAYSER, Alex, 1985 – *Heads*, New York, Abbeville Press.

Lieux communs, figures singulières, 1992 – Paris, Éditions Paris Musées.

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

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

NAUGRETTE... 1985

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

SAURISSE, Pierre, 1992 – *Le portrait composite : une approche photographique des types physiologiques à la fin du XIX^{ème} siècle*, Paris, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne.

SCHNEIDER, Norbert, 1994 – *L'art du portrait*, Cologne, Taschen.

SONTAG, Susan, 1993 – *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois (traduit de l'américain par Philippe Blanchard).