



HAL
open science

L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-28

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

| Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-28. 2020. hal-02894852

HAL Id: hal-02894852

<https://hal.science/hal-02894852v1>

Preprint submitted on 9 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.

LE PORTRAIT DANS L'ART CONTEMPORAIN

Si l'on excepte quelques artistes qui pour des raisons particulières ont consacré au portrait une part plus ou moins importante de leur œuvre et ceux, plus rares encore, qui, comme Picasso, y sont revenus tout au long de leur vie, force est de constater que le portrait a largement disparu de l'art moderne tel que celui-ci a été valorisé par les diverses institutions du monde de l'art. Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale – repère historique qui sert à dater le début de l'art contemporain –, on mentionnera principalement Francis Bacon, Balthus, Chuck Close ou Julian Freud, et à peine une poignée d'autres moins célèbres.



Balthus,
Portrait d'André Derain,
1936



Balthus,
Portrait de Thérèse,
1939

Voici un comptage indicatif effectué à partir de l'iconographie du *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain* (Durosoi, 1993) :

On y recense 63 portraits ou assimilés sur un total de 1700 illustrations.

37 jusqu'à 1940 ;

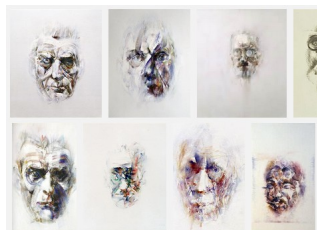
5 entre 1941 et 1960 ;

17 depuis 1960, dont 10 entre 1961 et 1970 ;

4 dont la date n'est pas précisée.

Quelques exemples de peintres qu'on peut considérer comme des portraitistes :

Louis Le Brocq, peintre irlandais (1916-2012) :



Louis Le Brocq,
Aperçu de ses portraits



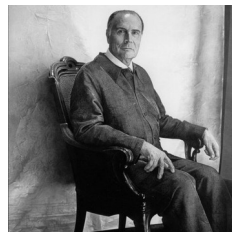
Louis Le Brocqy,
Portrait de Samuel Beckett,
1979

Alex Katz, artiste américain (1927-) :

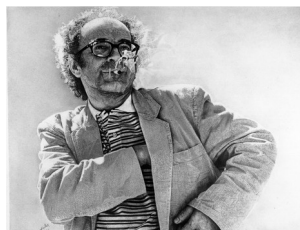


Alex Katz,
Aperçu de ses portraits

Jean-Olivier Hucleux, artiste français (1923-2012) :



Jean-Olivier Hucleux,
Portrait de François Mitterrand,
1985 :
peint d'après une photographie



Jean-Olivier Hucleux,
Portrait de Jean-Luc Godard,
1988 :
peint d'après une photographie

De fait, dans les pratiques contemporaines, la notion de genre s'est diluée de même que les techniques ou les protocoles créatifs mis en œuvre se sont diversifiés, y compris dans l'œuvre d'un même artiste. Le vocabulaire est significatif : on parle désormais d'arts **plastiques** et non plus de beaux-arts. Ce qualificatif s'est imposé en France à partir de 1969, d'abord dans les universités, puis dans les écoles d'art. C'est d'ailleurs cette ouverture vers de nouvelles manières de faire, de nouvelles techniques, de nouveaux médiums, qui contribua à un renouveau du portrait. Depuis les années 1970, en effet, le recours à la photographie et à la vidéo, puis aux images numériques ont fait ressurgir la figure humaine comme un motif central dans le travail des artistes contemporains.

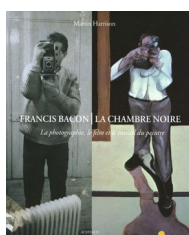
Dans les années 1950, lorsque Francis Bacon commença à travailler à partir de photographies, son intérêt pour ce registre d'images, assimilé à la presse de masse et à la publicité, n'était pas bien vu dans les milieux de l'art. D'ailleurs, on ne commença vraiment à traiter cet aspect de sa démarche artistique qu'à partir du milieu des années 1980 dans les grandes rétrospectives qui lui furent consacrées. Même écho chez Chuck Close :

« Il y avait de la haine pour tout ce qui se faisait à partir de photos. Si vous travailliez d'après nature, vous étiez, d'une certaine façon, plus près de Dieu. (...) J'ai été attaqué sans pitié. » (*Hyperréalismes USA 1965-1975*, 2003 : 183-184)

L'attrait de ces artistes pour les images photographiques, mais également cinématographiques, est révélateur de l'essor des médias et des industries culturelles qui a affecté profondément notre rapport au réel :

« Je crois, déclarait Bacon, que le sentiment qu'on a de l'apparence subit constamment l'atteinte de la photographie et du film. De sorte que, quand on regarde une chose, (...) on la regarde aussi à travers l'attaque déjà faite par la photographie et par le film. Et dans 99 % des cas, je trouve les photographies beaucoup plus intéressantes qu'une peinture, soit abstraite, soit figurative. Elles m'ont toujours hanté » (cité dans Bertrand, 1997 : 6).

Toutefois, Bacon n'a jamais pris les photographies pour modèles, mais plutôt comme des sources d'idées visuelles dont il s'inspirait librement.



Dans le registre du portrait proprement dit, qu'il a pratiqué à sa manière, il affirmait clairement préférer travailler d'après des photos que d'après les modèles eux-mêmes : il ne voulait pas « pratiquer sous leurs yeux l'outrage que je leur inflige dans mon travail », tout en se demandant

« si ces distorsions dont il m'arrive de penser qu'elles révèlent l'image d'une façon plus violente sont *vraiment* un outrage. (...) Je ne le crois pas. Le mot se justifie si on se place du point de vue de l'illustration, mais non du point de vue de l'art tel que je le conçois. » (cité dans Harrison, 2006 : 158)

On retrouve dans sa logique ce qu'on a déjà vu à propos du relâchement de la relation au modèle dans l'art moderne : à savoir qu'elle permet à l'artiste de revendiquer d'entrée de jeu sa liberté créatrice en ne laissant pas au sujet du portrait la possibilité de peser, ne serait-ce que par sa présence physique, sur l'élaboration de l'œuvre.

Si l'on s'en tient aux artistes qui, dans la seconde moitié du XX^e siècle, ont produit exclusivement de la peinture, l'emprise de la photographie s'est manifestée principalement dans deux courants artistiques : le pop art et l'hyperréalisme. Avec dans les deux cas, un regain d'intérêt pour le portrait.

Initié au milieu des années 1950, **le pop art** s'est surtout inspiré des objets de grande consommation ainsi que des images popularisées par la publicité, les magazines ou le cinéma. On y retrouvait donc logiquement des portraits de stars ou de personnalités de l'époque, plus ou moins remaniés par les artistes.



Andy Warhol,
Ten Lizes,
1963



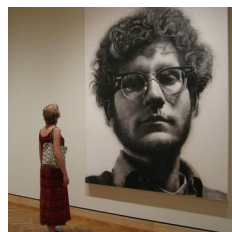
Andy Warhol,
Mao,
1972

En transposant parfois aussi littéralement des images conçues et exploitées dans une logique médiatique, il s'agissait en particulier de battre en brèche la conception élitiste de l'art. L'utilisation de techniques industrielles comme la sérigraphie et la multiplication des images ainsi produites, y compris les portraits, achevaient de ruiner la croyance fondatrice en l'unicité de l'œuvre d'art. Tout en conférant aux artistes de ce courant, et tout particulièrement à Andy Warhol (1928-1987), une célébrité médiatique considérable.

L'hyperréalisme est un mouvement actif au cours des années 1965-1975, particulièrement aux États-Unis. Chuck Close (1940-) se distingue par le fait d'avoir consacré son œuvre à la représentation de visages, peints en très grand format à partir de clichés photographiques :



Chuck Close,
Aperçu de ses portraits



Chuck Close,
Vue d'une de ses expositions

Il rejetait néanmoins l'étiquette de « photo-réaliste » car il affirmait s'intéresser à l'artificialité autant qu'à la réalité. En particulier à l'artificialité de l'image photographique qui est le résultat d'une vision monoculaire différente de la vision humaine.

« Si nous savons à quoi ressemble un flou, souligne Chuck Close, c'est seulement par la photographie. Elle a vraiment fixé le flou. »

Au final, ce qui l'intéressait dans la réalisation minutieuse et extrêmement lente de ses portraits d'après photographie, tenait dans cette part infime, presque indécélable, de ce qui n'était pas reproductible (*Hyperréalismes USA 1965-1975*, 2003).

Nous allons passer à présent aux artistes, de plus en plus nombreux à partir des années 1970-1980, à ces « plasticiens » qui se sont mis à produire ou à utiliser des photographies dans leur œuvre. Avec dans le lot, une part importante de portraits. Il ne s'agit pas véritablement de photographes, mais plutôt d'artistes tenants d'une conception et d'une pratique décloisonnées de la création artistique, attirés par des médiums jusque-là peu considérés par le monde de l'art, comme la photographie ou la vidéo, alors en plein essor.

« Dans les temps postmodernes (...) l'idée s'imposant peu à peu qu'aucune discipline artistique n'existe indépendamment des autres, la photographie deviendra le moyen d'expression de plasticiens qui n'ont jamais touché un pinceau de leur vie » (Harrison, 2006 : 55).

Ils affichent très souvent une désinvolture marquée vis-à-vis de la technique photographique. Ils s'y intéressent peu, voire refusent tout bonnement de s'en préoccuper. Cette défiance est l'héritage de la tradition artistique qui a toujours considéré que la technique n'était rien sans le talent, puis, à l'époque moderne, que l'inspiration primait sur la réalisation. Beaucoup de plasticiens actuels photographient d'ailleurs comme des amateurs ou prennent des photos comme n'importe qui, reprenant les traits les plus fréquents de l'imagerie amateur : le flou, le bougé, la mutilation des personnages par le cadrage, etc. D'autres ne réalisent pas leurs photographies eux-mêmes. Ils réutilisent des clichés tout à fait ordinaires, précisément pour leur banalité, leur absence d'esthétique délibérée (ou supposée telle). Ce faisant, ils contestent radicalement le modèle de l'artiste hérité de la Renaissance ou encore la figure romantique de l'artiste inspiré. La photographie se révèle être un matériau idéal pour cette version minimaliste de l'art.

On trouve une grande diversité dans les réalisations photographiques de ces plasticiens, mais un point mérite d'être souligné : l'importance du portrait. Dans la mesure où une quantité innombrable de clichés photographiques restituent des visages, connus ou non, que ce soit dans la presse, la publicité ou la production amateur, il n'est guère étonnant que le portrait soit réapparu de manière notable dans cette nouvelle utilisation plasticienne de la photographie. Aujourd'hui, non seulement le portrait est un genre devenu massivement photographique, mais encore il a retrouvé sa place sur les cimaises des galeries et des musées d'art contemporain, souvent en grand, voire très grand format, à la mesure des tableaux traditionnels qu'il entend remplacer.

Dans les années 1970, l'artiste allemand Thomas Ruff (1958-) a réalisé de nombreux portraits de ses amis proches, cadrés sur le visage, sans la moindre émotion, à la manière des portraits d'identité requis par les documents officiels. Ces portraits de grande dimension étaient exposés dans des caissons lumineux, à la manière des affiches publicitaires :



Thomas Ruff,
Vue d'une de ses installations



Thomas Ruff,
Aperçu de ses portraits

Il reprenait un mode d'installation initié par l'artiste canadien Jeff Wall qui, lui aussi, commença par exposer des portraits :



Jeff Wall,
Young Workers,
1978-1983

Se trouvait ainsi magnifiée, aux dimensions des portraits en majesté de la peinture classique, une forme de portrait utilitaire, normée, sans intensité personnelle, antinomique du modèle du genre. Le succès critique de cette œuvre, comme de beaucoup d'autres élaborées au moyen de la photographie, reposa sur sa charge de contradiction entre le sujet et la forme : un portrait sans idéalisation ; un cliché fonctionnel, de taille réduite, transfiguré en une effigie plus grande que nature ; un genre pictural (le portrait) formalisé par les moyens de la publicité (photographie, caisson lumineux).

Beaucoup des œuvres photographiques de plasticiens joueront délibérément sur des contradictions comme celles-ci et bien d'autres, qui empêchent de percevoir leurs œuvres comme de simples portraits bien qu'elles en revêtent la forme.

Un autre registre d'images, grand producteurs de portrait, attira les plasticiens : la photographie amateur. L'artiste allemand Jochen Gerz (1940-) explicite cet intérêt :

« Je n'ai jamais été photographe, en terme de métier, explique-t-il. Ce que j'aime bien dans la photographie, c'est qu'elle permet de faire rapidement une image, une image sans plus. (...) Je me suis rendu compte que je pouvais utiliser pratiquement n'importe quelle photo. Par exemple, je voulais voir des amis, et je savais qu'ils étaient près de la mer. Et les photos de la mer devenaient comme une raison de voir mes amis. (...) Au dernier moment, je n'ai pas pu partir, et j'ai écrit à ces amis. Je leur ai dit : je ne peux pas venir, faites les photos vous-mêmes et envoyez-les moi. Que ce soit quelqu'un d'autre qui les fasse était secondaire. » (Interviewé par Régis Durand dans *Art-Press*, n° hors-série sur la photographie, 1990)



Jochen Gerz,
Reasons for Smiles,
1996 :

« Simply think of something that makes you smile.
By sending an undeveloped film with images showing
you smiling, you become a permanent part of the piece. »

La photographie amateur, sur laquelle nous reviendrons bientôt en détail, obéit à une logique avant tout sociale (produire des images des siens, de ses proches) largement étrangère aux considérations artistiques, ce qui en fait pour les plasticiens une catégorie d'images sans qualité et pour ainsi dire sans auteur. Un matériau qu'ils peuvent reprendre et recycler, transformer à leur guise. On trouve de nombreux exemples dans la production plasticienne contemporaine d'œuvres composées à partir de clichés d'amateurs, tantôt issus de l'univers familial des artistes, tantôt récupérés par hasard dans des greniers ou des brocantes. En voici trois exemples contrastés :



Geneviève Cadieux (1955-),
Portraits de famille,
1991



Johanne Bouvier,
Photos de famille et autoportrait,
1999



Catherine Poncin,
Ah, que j'ai été jeune un jour,
1995

Exemple pionnier dans la peinture :



Gerhardt Richter (1932-),
Famille am Meer,
1964

Nombre d'artistes revisitent l'imaginaire familial en composant sur mesure des scènes que l'on voit peu dans la photographie de famille, comme l'ont fait de leur côté beaucoup de photographes.

D'autres inventent de toute pièce des familles fictives ou des scènes de famille fictives, en n'hésitant pas au besoin à se travestir pour les nécessités de la mise en scène. Ils jouent sur l'air d'authenticité qui se dégage de ce type d'images ressassées pour y introduire délibérément de la fausseté et interroger de la sorte la fausse sincérité des photos de famille.



Michel Journiac (1935-1995),
Hommage à Freud,
1972



Sophie Calle (1953-),
Le faux mariage,
1992

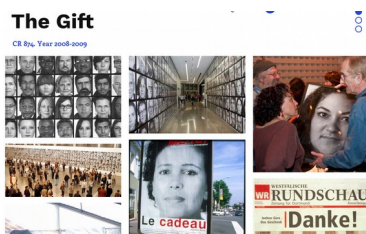


Christian Boltanski (1944-),
L'album de la famille D.,
1971 :
exposition de l'album de photos
d'un ami trouvé par hasard



Christian Boltanski,
Photos (fictives) de son enfance,
1979

Le recours à l'univers de la photographie amateur permet en outre à certains plasticiens d'introduire dans les enceintes de l'art contemporain une logique d'exposition et un rapport au public tout à fait différents. Ainsi Jochen Gerz, pour son projet *The Gift*, a exposé les portraits des visiteurs auxquels, à la fin de l'exposition, il a offert non pas leur propre portrait, mais celui d'un autre visiteur afin de transformer les récepteurs en donateurs.



Jochen Gerz,
The Gift,
2008-2009

Depuis, d'autres artistes ont repris cette formule consistant à exposer les portraits des gens eux-mêmes, mais cette fois en dehors des galeries ou des musées, dans l'espace public. L'exemple le plus médiatisé aujourd'hui est celui de JR qui reconduit ce dispositif dans le monde entier.



JR,
Installation à Naplouse,
2011

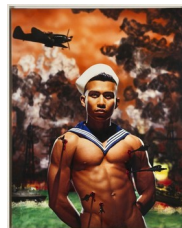
Le recours à la photographie permet aux plasticiens d'explorer des pistes esthétiques aussi diversifiées que l'iconographie des magazines, l'imagerie religieuse, ou encore l'histoire de l'art.



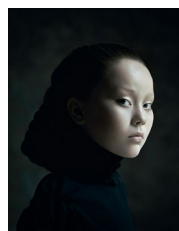
Gilbert & Georges,
Existers,
1984



Andres Serrano,
Salvador mundi,
2011



Pierre et Gilles,
Saint Sébastien de la guerre,
2009

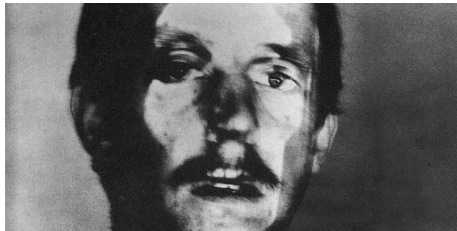


Désirée Dolton,
Xteriors II,
2011



Joel-Peter Witkin,
La meninas (auto-portrait),
1987

L'autoportrait est bien sûr largement représenté, pour les mêmes raisons que celles évoquées précédemment à propos des avant-gardes artistiques de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle : libérer la créativité artistique de l'emprise du modèle.



Dirck Breackman,
Autoportrait,
années 1980



Annette Messager (1943-),
Installation Mes trophées,
1986-1987



Dieter Appelt (1935-),
Membran Objekt,
1979



Jeff Wall,
Double autoportrait,
1979 :
1,72 m x 2,29 m



Arnulf Rainer (1929-),
A Nose adjustment (Face Farce),
1971



Urs Lüthi (1947-),
Autoportrait en six parties,
1975 :
souvent travesti pour questionner le genre

Ces autoportraits prétextes à de multiples transformations, travestissements, ajouts et autres artifices, introduisent un questionnement sur les rapports entre le visage et l'identité.

Le visage lui-même devient l'objet d'expérimentations multiples visant à le modifier, le décomposer, le « dé-visager » (*Dévisager*, 1993).

Déjà, en 1931, l'artiste allemand Kurt Kranz avait réalisé plusieurs séries d'autoportraits dans lesquels il se livrait à toute une gamme de mimiques qui en transformaient l'expression :



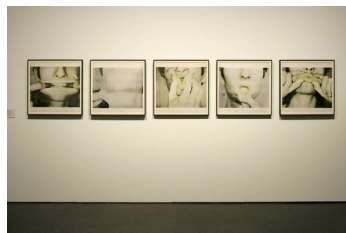
Kurt Kranz,
Augenreihe (série d'yeux),
1931



Kurt Kranz,
Dessau,
1930-1931

Il décomposait son visage en éléments constitutifs, comme l'avait fait bien avant lui Alphonse Bertillon, dans une tout autre logique.

Cette veine a été reprise par des artistes contemporains, comme l'Américain Bruce Nauman (1941-) :



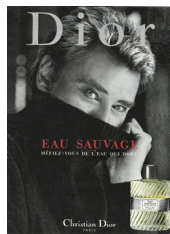
Bruce Nauman,
Studies for Hologram,
1970

L'une des questions qui surgit à propos de ces expérimentations est de savoir jusqu'à quel point on peut réduire le visage sans nuire à sa perception, c'est-à-dire sans qu'on cesse d'y reconnaître un visage ; en d'autres termes, à partir de quelle restriction du visage à l'une de ses parties devient-il impossible d'y voir un portrait ?

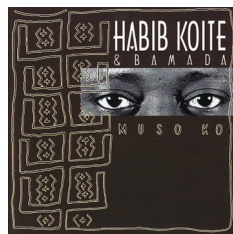
La vogue des portraits en gros plan, dans la presse ou la publicité, a débouché sur des cadrages de plus en plus étroits ou sélectifs qui ne restituent plus qu'une partie du visage. Lorsqu'il s'agit d'une personnalité connue, l'enjeu est qu'elle soit encore identifiable en dépit de ces effets de masquage.



Demi-portrait de Sylvie Vartan,
1964



Johnny Halliday,
Publicité pour *Eau Sauvage*,
2000

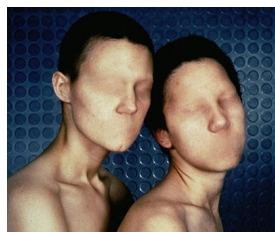


Habib Koité,
Couverture de son disque *Muso Ko*,
1995



Vincent Bolloré,
Portrait réduit aux yeux,
2009

Tant qu'on voit encore les yeux ?



Azziz et Cucher,
Pam and Kim,
1994

A l'opposé, le bandeau sur les yeux ou désormais le floutage sert à anonymiser le portrait :



Visages anonymisés
dans la presse



Vincent Cordebar,
Conversations faites à un enfant mort,
1991-1992

A l'opposé de ces essais de déstructuration du visage, qui tendent à ruiner toute idée de portrait, on assiste, surtout depuis l'essor des images numériques, à de multiples tentatives de synthétiser les visages.

Tout d'abord, en reprenant le procédé ancien de Galton, amélioré grâce à l'informatique :



Vers1ailleurs,
Monument des vivants,
2014

Reprise ironique par Krzysztof Pruszkowski (1943-) dans ses *Photosynthèses* :

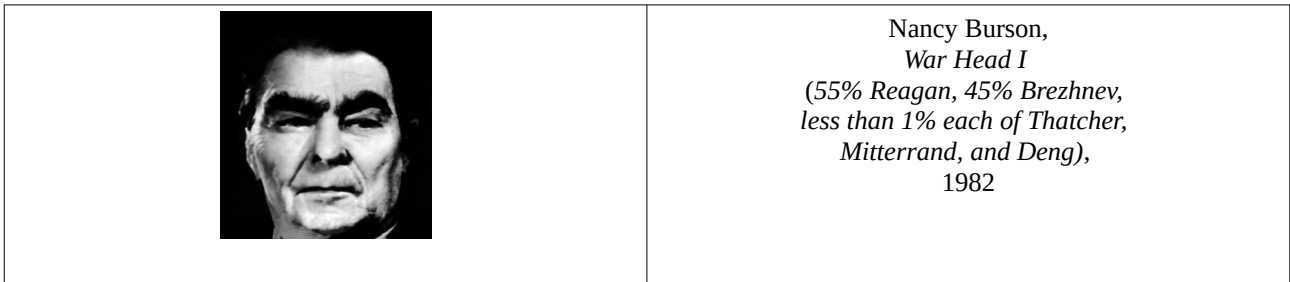


Krzysztof Pruszkowski,
Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir,
1984



Krzysztof Pruszkowski,
Nancy et Ronald Reagan,
1984

ou explicitement politique dans cette image de Nancy Burson (1948-) :



Cette artiste fut à l'origine des premiers essais de *morphing*, ce procédé qui permet de modifier l'image d'un visage, par exemple pour voir comment il vieillira :



ou de passer imperceptiblement d'un visage à un autre :

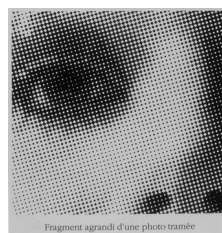


Friederike Van Lawick et Hans Müller,
série *La Folie à deux*,
1992-1996 :
à partir de couples ou de duos d'artistes

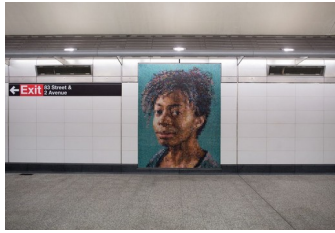


Nancy Burson,
Alien Eyes,
1989 :
un des premiers essais
de visage de synthèse

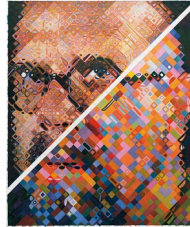
Fondamentalement, le procédé numérique n'est qu'un perfectionnement poussé à l'extrême de la photogravure, inventée à la fin du XIX^e siècle, qui consistait à décomposer en points une image photographique pour être en mesure d'en imprimer une copie :



Chuck Close, lui aussi, restituait un portrait au moyens de points de forme et de nature différente :



Chuck Close,
Kara
(série *Subway Portraits*),
2016 :
mosaïques



Chuck Close,
Self Portrait in progress,
1997



Chuck Close,
Phil Glass,
2009 :
réalisé avec des empreintes de doigts

Le tournant des années 1990 a vu le grand essor des images de synthèse et la création des premiers visages entièrement virtuels. L'artiste américain Keith Cottingham fut l'un des premiers à s'y lancer, composant de toute pièce les portraits de trois adolescents saisissants de vérité et pourtant sans aucune réalité. La reprise des codes formels du portrait (fond noir, cadre) accentue l'effet d'illusion.



Keith Cottingham,
Portraits fictifs,
1992

Depuis, les technologies numériques sont devenues virtuoses dans la création d'effets visuels de plus en plus sophistiqués, créant un effet d'hyper-réalité troublant. Le cinéma, en particulier, regorge d'êtres, pas seulement humains, qui n'existent que dans les ordinateurs de leurs créateurs. Tout modèle, tout référent réel a disparu, et pourtant cette imagerie de synthèse nous fascine par l'incapacité où elle nous met de distinguer le vrai du faux, le personnage réel de son double virtuel. Paradoxalement, l'imagerie numérique referme la parenthèse de l'art moderne et contemporain, de son cortège d'innovations, de transgressions, de déconstructions, pour renouer grâce aux merveilles de la technologie avec le réalisme du XIX^e siècle, cet art soigné du portrait qui créait sur la toile un reflet saisissant du modèle, aussi vivant que lui, mais magnifié par la transposition artistique.

Les visages numériques marquent une sorte de fin du portrait, non seulement parce qu'ils ont coupé tout lien avec un sujet qu'il s'agirait de représenter, mais encore parce qu'ils le figurent avec la plus

parfaite vraisemblance, si bien que, en définitive, le sujet n'existe plus que dans l'effigie qui le crée. Ainsi conçu, le portrait – si l'on peut encore employer ce terme – devient à lui-même son unique référent et l'artiste, ou désormais le programmeur informatique, le seul maître de l'univers et des créatures qu'il invente.

Bibliographie

BERTRAND, Anne, 1997 – « Bacon et la photographie », *La Recherche photographique*, 20, pp. 6-9.

Dévisager, 1993 – Numéro spécial de *La Recherche Photographique*, 14, printemps.

DUROZOI, 1993 (sous la dir. de) – *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris.

HARRISSON, Martin, 2006 – *Francis Bacon. La chambre noire. La photographie, le film et le travail du peintre*, Arles, Actes Sud (texte français de Daniel de Bruycker).

Hyperréalismes USA 1965-1975, 2003 – Paris, Hazan, Strasbourg, Les Musées de Strasbourg.