

DÉLÉGATION ACADÉMIQUE À L'ACTION CULTURELLE
ESPACE CULTUREL - LA MOTTE SERVOLEX
LA CONCIERGERIE ART CONTEMPORAIN

“PORTRAIT(S)”

Photographies du  Centre national des arts plastiques

exposition du 31 mars au 28 mai 2010

DOSSIER PÉDAGOGIQUE



BRIGITTE HÉLIÈS
PROFESSEUR RELAIS DAAC
Brigitte.Helies@ac-grenoble.fr

LE DOSSIER

Ce dossier tente de se présenter sous une forme la plus complète possible. Il s'adresse à des professeurs de toutes les disciplines du primaire et du secondaire. Il comporte :

- une présentation des œuvres et une proposition de lecture qui pourront aider l'enseignant à organiser sa propre visite avec des élèves,
- la liste des artistes exposés avec un visuel,
- un lexique spécifique et général,
- une bibliographie et une sitographie,
- des pistes pédagogiques non développées, issues de l'approche des œuvres.

Remarque : Toutes les œuvres n'ont pas fait l'objet d'un commentaire développé. Une documentation trop faible ou absente en est la cause. Elles sont néanmoins rattachées à un des trois domaines de lecture proposés. Artistes concernés : Pino Guidolotti, Vladislav Mamyshev Monroe, Yoshinori Nomura.

1. LA CONCIERGERIE

La salle de La conciergerie est un espace d'exposition dédié à l'art contemporain avec pour orientation particulière la jeune création et les images numériques, fixes ou en mouvement. Elle présente des expositions individuelles ou de groupe, d'artistes régionaux, nationaux et internationaux. Certaines présentent des œuvres d'artistes de diverses provenances ayant répondu à un appel à créer sur une thématique, ou d'artistes rassemblés en une seule dénomination comme le collectif.

Ses partenariats avec les FRAC ou le FNAC lui permettent de présenter des expositions rassemblant des œuvres de collections publiques d'art contemporain, choisies sur une question ou une problématique communes par son commissaire d'exposition.

L'exposition **Portrait(s)** présente des portraits photographiques contemporains réalisés dans les trente dernières années et pour la majorité dans les vingt dernières années. Toutes les œuvres appartiennent au fonds national d'art contemporain du CNAP.

1.1 Le CNAP

Le Centre national des arts plastiques (CNAP) est un établissement public sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication, dont la mission est de soutenir et promouvoir la création contemporaine dans tous les domaines liés aux arts visuels : peinture, sculpture, photographie, installation, vidéo, multimédia, design, etc...

Créé en 1982, il a vu ses missions renforcées en 2002 afin d'accompagner la réforme de la politique culturelle de l'État. Il est ainsi devenu l'opérateur de l'État dans le domaine de l'art contemporain, à une échelle nationale, et met en œuvre des actions de formation du public et des professionnels de son domaine d'activité. Par ses différentes missions, le Centre national des arts plastiques souhaite promouvoir la place de la création contemporaine dans la société en favorisant notamment les croisements entre les sphères artistiques et économiques.

Il intervient directement dans l'économie artistique en tant que collectionneur public, acquérant pour le compte de l'État des œuvres qui seront inscrites sur les inventaires du fonds national d'art contemporain, dont il assure la garde, la gestion et la diffusion. Il met également en œuvre la politique de commande publique nationale du ministère de la Culture et de la Communication.

Parallèlement, il soutient la recherche et l'innovation artistiques en allouant des bourses de recherche à des artistes engagés dans des démarches expérimentales et des aides financières aux professionnels de l'art contemporain (galeries, éditeurs, restaurateurs, critiques d'art, etc.).

Le Centre national des arts plastiques s'affirme donc à la fois comme un relais institutionnel, un acteur économique de la vie artistique et également comme un véritable partenaire culturel de nombreux lieux de diffusion ou de promotion de l'art contemporain. Il s'associe à des partenaires publics (musées, Fonds régionaux d'art contemporain, centres d'art, monuments nationaux) et privés (fondations, entreprises, maisons d'éditions, etc.) pour organiser des expositions en France et à l'étranger ou pour publier des ouvrages sur l'art d'aujourd'hui.

2. L'EXPOSITION

2.1 La photographie

Jeff Wall dit que la photographie est quelque chose d'exceptionnel. Ce n'est pas une technique, c'est un médium qui a son histoire et qui permet l'interface entre plusieurs niveaux de réflexion. Cette histoire montre comment la photographie s'est peu à peu détachée de sa fonction première (témoigner, rendre compte) pour devenir œuvre d'art à part entière.

Les spécificités du médium photographique ont été la source de relations conflictuelles ou équivoques entre la photographie et l'art, ambiguïtés et tensions qui ne se sont pas effacées avec le temps mais qui sont maintenant revendiquées ou assumées.

2.2 Le portrait photographique

L'apparition de la photographie au XIX^e siècle modifie l'art du portrait qui se répand dans toutes les couches sociales. Il faut se demander si le portrait photographique est artistique, soumis aux évolutions techniques qu'il intègre. Le portrait en photo doit-il transcrire la réalité ? Entre le photographe et son modèle la relation est ambiguë, qui fait le portrait de l'autre ?

La place du portrait en photographie et sa légitimité artistique ont été abordées et développées par **JM Shaeffert** dans son texte "*Du portrait photographique*" en 2008 et je reprendrai ici l'idée qu'il développe :

Le genre du portrait a toujours occupé une place primordiale dans la photographie depuis l'invention de ce médium. Les pionniers de cette technique en font déjà un sujet de préoccupation majeure : Dès 1835, ayant pleinement conscience de l'importance du sujet, **Daguerre** espère que la diminution du temps d'exposition lui permettra de faire des portraits. Celui-ci apparaît en effet comme "*la pierre de touche des capacités du nouveau médium à fixer la vie*". L'espoir de **Daguerre** se réalisera totalement, puisque le portrait se révélera être un des genres majeurs du daguerréotype. Cette technique s'accordait parfaitement à ce genre par son format intime, et parce qu'elle invitait le spectateur à scruter l'image intensément. Dès le début de son histoire, la photographie explore déjà presque la totalité des sous-genres du portrait que nous pratiquons encore aujourd'hui : des portraits officiels au nu (académique, intime, érotique ou pornographique), en passant par les images de célébrités, le portrait social, le portrait documentaire, le portrait "scientifique", le portrait familial, l'autoportrait, le portrait de groupe, le portrait historisant, le portrait fictif...

Un exemple du succès du portrait photographique est la vogue du **portrait-carte** qui commence vers 1860 et qui connaîtra un engouement jusqu'au début du XX^e siècle. Dès le milieu du XIX^e siècle, avec le colonialisme et le développement des moyens de locomotion, les photographes rapportent des portraits de tous les coins du monde. Peu à peu le portrait acquiert une fonction d'outil de contrôle social, avec l'anthropométrie signalétique de **Bertillon** d'abord, puis avec la photo d'identité. Au début du XX^e siècle, le succès du portrait-carte commence à décliner, non à cause d'une perte d'intérêt du portrait mais du fait des développements techniques et économiques, qui permettent la pratique de la photographie en famille qui va peu à peu prendre le relais du portrait professionnel. Les portraits à usage public (presse, relations publiques, etc.), de cérémonie (baptême, mariage...) ou d'identification juridique (la photo d'identité) resteront encore dans le milieu professionnel.

La photographie se déplace progressivement du professionnel vers l'amateur, de l'espace public vers le privé. Le portrait sera conçu de plus en plus fortement comme un genre familial puis comme un genre personnel. Ce glissement vers le pôle de l'intimité s'accompagne d'une transformation de sa dimension symbolique : sa fonction traditionnelle, qui était de souligner des moments forts du temps social (baptême, première communion, service militaire, mariage) fera place peu à peu à une fonction plus "existentielle": à tel point qu'aujourd'hui la pratique d'amateur du portrait a souvent le statut d'un journal intime visuel.

Se pose alors la question de la légitimité artistique : alors que le portrait atteint à une dimension sociale d'une très grande importance, sa dimension artistique semble, elle, être soumise aux plus grands doutes. Par définition, le portrait photographique lié à son objectif (objectivité), semble ne pas pouvoir dépasser le stade de la reproduction des apparences et être donc très éloigné du portrait pictural qui lui, est contrairement objet d'innovations et expressions personnelles.

Quelle est donc la légitimité artistique du portrait photographique ?

L'histoire de l'art moderne montre combien l'art a toujours tenté de se libérer des pièges de l'académisme, de l'imitation et de la ressemblance. De fait, la photographie, reflète parfaitement ces pièges et porte en elle exactement ces caractères contre lesquels l'art contemporain s'est battu : "*la croyance perceptive, l'illusion de la ressemblance, l'effet de réel, la confusion des apparences empiriques avec la vérité artistique*". Cette histoire du début du XX^e siècle aux années 60 se présente comme une déconstruction critique de nos manières spontanées de voir. La photographie ne cesse de confirmer les effets de l'illusion de par ses effets et ses propriétés techniques alors même qu'elle devrait tenter de les remettre en cause pour participer à l'aventure de l'art moderne et d'innover. C'est pour cette raison qu'il semblerait que la photographie ne puisse participer de cette évolution, sauf au prix d'une déconstruction de ses propres fondements technico-idéologiques. La seule condition de sortir le portrait photographique de cet état est que lui même puisse se remettre en cause totalement.

Pour **Jean-Marie Schaeffer** ces a priori s'inscrivent dans une vision qui pense la photographie comme forme déçue de la peinture. Selon lui, Il peut donc être intéressant d'inverser la perspective, c'est-à-dire d'envisager les choses du point de vue de la photographie : si le portrait photographique ne trouve pas sa place dans la théorie de l'art en question, c'est peut-être tout simplement parce qu'il porte en lui-même les caractères qui démentent les fondements de cette théorie et qu'il met en œuvre une vision de l'homme radicalement différente de la sienne.

Pour poursuivre dans cette même théorie, nous pouvons avancer l'idée que nous sommes issus d'une époque où s'imposait l'autonomie de l'art par rapport aux activités humaines non artistiques. Le statut esthétique de la photographie n'a jamais été clair de ce point de vue car la frontière est floue entre ses usages fonctionnels et ses usages artistiques, et on le voit dans le cas du portrait.

De même, on ne peut constituer l'histoire de l'art photographique en une histoire autonome comme celle de l'art. En fait, évolution des techniques mise à part, l'idée même d'une histoire évolutive ne s'applique guère à l'art photographique. Ceci se vérifie pour le portrait : exceptée la question de l'évolution technique du médium, on constate que les portraits semblent tous contemporains les uns des autres.

L'histoire du portrait photographique a connu des innovations formelles comme celles des **pictorialistes**, des **constructivistes**, les prises de vue plongeantes ou montantes, les déformations optiques d'un **Kertész** ou d'un **Bill Brandt** ; elle a investi d'autres approches de la représentation des sujets. Mais ces innovations restent assez limitées en nombre au regard des bouleversements que la peinture a connus pendant la même période. L'histoire du portrait photographique a toujours procédé par accumulations. Chaque innovation s'est ajoutée à la précédente sans créer de rupture comme dans la peinture : c'est pour cela que toute pratique antérieure reste une virtualité présente dans le champ de la photographie et n'a jamais été remplacée par une autre postérieure. C'est pour cela aussi que nous sommes face aujourd'hui à une grande étendue de démarches sans une évolution marquée.

2.3 Le choix des œuvres

Il a été réalisé dans un souci d'exposer une diversité d'œuvres sur le portrait tendant à montrer combien et comment ce sujet fait l'objet de démarches variées. Depuis longtemps le portrait n'est en effet plus pensé comme une figuration mimétique et les artistes ont, depuis le début du XX^e siècle, élargi considérablement son champ d'exploration.

Selon **Philippe Sabourdin** dans la rédaction de son texte dans **Le portrait photographique depuis 1960**, ...*la formule « photographie plasticienne » conserve les traces de ce dialogue tendu entre peinture et photographie laissant supposer en creux le maintien d'une frontière catégorielle entre des pratiques photographiques de référence artistique et des pratiques moins déterminées. Pourtant, l'appartenance de la photographie à une catégorie particulière des Beaux Arts n'a plus grand sens aujourd'hui. Ces catégories sont devenues perméables les unes aux autres, intégrant même des domaines leur étant jusqu'alors étrangers, brouillant les frontières des identités et des usages sociaux, de l'art et de la vie. Ainsi des photographes sans prétention artistique recueillent-ils une reconnaissance artistique pendant que des artistes font un usage délibérément documentaire de la photographie"...*

Liste des œuvres et des artistes



Marina Berio - "Untold Story" - #4"
2001 1/15 - 50x50 cm



Pino Guidolotti -
"Sans Titre" - sous-titre : Mode
1974 - 40,5x28,1 cm



Nobuyoshi Araki -
"Sans titre" - série : A World of Girls
1984 - N°13 - 45,7x56 cm



Dominique Delpoux

"François et Germain Duran" - série : *Les Jumeaux*
nov. 1995 - 4/1050,8x40,6 cm



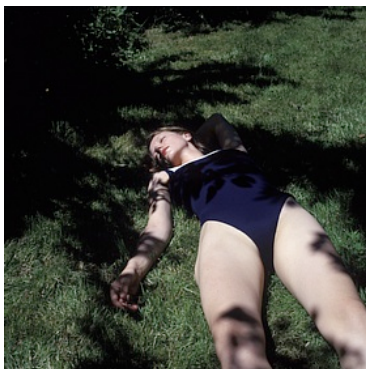
Esther Ferrer

"Autoportrait dans le temps" - de la série : *Le livre des têtes*
1981/1999 - 3/3 -78,5x54,2x2cm (x6)



Jean-Christian Bourcart

"Sans Titre", de la série : *Le plus beau jour de la vie*
1996 - 5/15 - N°1 de la série- 50,8x60,8 cm



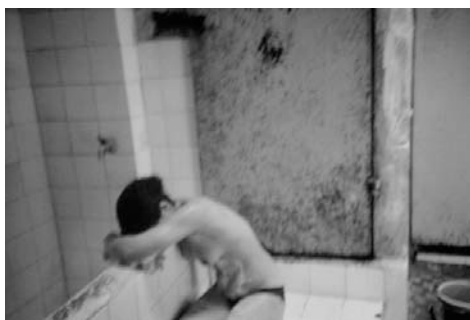
Jean-Claude Bégou
"Sans-titre", de la série : "L'Evidence du corps"
2003 - 1/3 - 99.7x99.5 cm



Jean-Luc Vilmouth
My Dream House. Sous-titre : "Myself as"
2001 - 1/3 - 114,8x134,9 cm



John Hilliard - Oblivion
120,7x152,3 cm



Kamel DRIDI

"Hammam" de la série : *Hamman à Tunis* – 1986 (Tunis)
N°9 de la série - 32x41,9 cm



Malick Sidibe

"Démonstration de boxe"
dans les années 1970/2002
Tirage de 2002 - 36x30,6 cm



Monroe (Vladislav Mamyshev, dit)

"Sans titre" - de la série : *Every Passion is Blind and Wild*
2001 - 2/10 - 120.6x105.8 cm



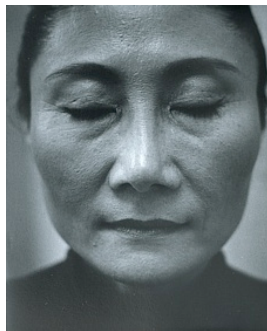
Ornela Vorpsi

"Politique d'intérieur 7", de la série : Politique d'Intérieur
2001 - 1/6 - 49.2x34.3 cm



Shirin Neshat

"Faceless" - série Women of Allah
1994 - 5/10 de 1998 - 35,5x27,82 cm



Yoshinori Nomura

"Anonymat n°2" - de la série Anonymat
octobre 1995 - 2/25 - 49x38,9 cm



Gloria Friedmann
G7 - 1997 - 220x268x35,5 cm



Franck David -
"A fleur de peau, sans temps" - série *"Je fais ce que je dis , et je dis ce que je fais"*
1995 -1/2 - Diapositive couleur - 2,4x3,6 cm -

2.4 Les œuvres

Dans cette exposition, les œuvres travaillent donc la question du portrait à la fois dans sa singularité et dans sa dimension plurielle. "*Singulier/pluriel*", cette formule reprend le titre du catalogue des deux expositions parallèles du département des Estampes et de la Photographie sur le thème de la figure humaine, installées du 14 octobre 1997 au 18 janvier 1998. *Portraits, singulier pluriel (1980-1990)* présente, sous la direction de **Philippe Arbaïzar**, une sélection d'œuvres récentes de onze photographes provenant des collections contemporaines de la Bibliothèque nationale de France. Les œuvres réunies dans cet ouvrage insistent sur la diversité des démarches, l'audace des auteurs, la multiplicité de leurs approches. La photographie n'impose aucune méthode à priori, elle choisit ses modalités et reste disponible aux événements. Les portraits révèlent les multiples façons de concrétiser l'instant durant lequel un être se montre ou montre son visage.

C'est de cela qu'il s'agit ici et ce qui est l'objectif de ce rassemblement d'œuvres : il n'y a pas un portrait, mais des portraits en même temps que chacun d'entre eux s'affirme dans une singularité.

Les œuvres présentées sont d'horizons, de pratiques et de courants différents, mais toutes posent des questions relatives à la mise en représentation de l'humain. Afin d'en apprécier les intentions, il apparaît plus intéressant de les regrouper par affinités de sens que d'en faire une lecture linéaire et énumérative.

Il ne s'agit pas de les enfermer dans des nomenclatures définitives et nombreuses d'entre elles pourront passer d'un groupe à l'autre. Il s'agit simplement de réunir des démarches qui en appellent aux mêmes enjeux théoriques sans laisser sous silence tous les autres contenus.

Proposition d'une approche

2.4a Le portrait et la disparition.

Marina Berio, Franck David, John Hilliard, Ornela Vorpsi

Si en peinture, la question de la ressemblance a dû être conquise avant d'être soumise à diverses approches et expérimentations (comme l'expressionnisme ou le cubisme), elle est apparue d'emblée acquise pour la photographie. Un enregistrement du réel, trait pour trait, sans distorsion, est une spécificité première de ce médium et n'a pas été sans causer des relations conflictuelles avec l'art qu'il a largement contribué à bouleverser et à faire évoluer. Dans le portrait, la ressemblance est une question centrale (un portrait non ressemblant reste-t-il un portrait ?).

De par ses propriétés de mimétisme, la photographie résolvait d'un seul coup la question de la ressemblance mais de ce même coup en devenait prisonnière au détriment d'une "vérité artistique" (cf JM Schaeffer). Cet effet de réel, cette illusion perceptive se devaient donc d'être questionnés, voire remis en question dans une déconstruction des propres caractères de la photographie pour aller vers une autonomie artistique.

Dès lors, une frontière pouvait se tracer entre les usages fonctionnels du médium, et ceux, résolument artistiques.

La désacralisation du visage, élément central dans le portrait, sera un des questionnement du genre. Cette désacralisation qui conduira à sa disparition totale comme chez **Coplans** (qui ne sera pas le premier) donnera une nouvelle définition au portrait jusqu'à définir un anti-portrait qui dévoilera une corporéité au détriment d'une représentation de l'être.

Si le portrait magnifiant et réaliste n'a pas disparu, le portrait contemporain remet en jeu la ressemblance, question qui remonte à l'origine légendaire du portrait dans le récit de Pline l'ancien, et qui a nourri la réflexion de philosophes de l'époque de Platon à aujourd'hui. La théorie et la pratique du portrait occidental se sont développées dans une dialectique entre similitude et idéalisation, rendant possibles des évolutions variées et multiples jusqu'à la rupture comme l'absence de mimétisme ou de réalisme.

Marina Berio

Marina Berio, comme elle l'explique elle-même, a longtemps travaillé sur la stratification de ses images. Les prises de vues sont faites à travers les fenêtres et les miroirs vers un sujet flou se situant juste derrière la surface du verre.

Deux images se superposent, celle de près et celle qui est en arrière. Cette juxtaposition perturbe la vision du spectateur qui peut ne plus savoir à quelle surface se fier. L'image de près est la plus réelle, physique et immédiatement perceptible et décriptable. L'image éloignée devient une image virtuelle, imaginée. Le sujet photographié disparaît derrière la première surface mais sa présence est forte.

"The Untold Stories" appartient à une série réalisée dans les transports en commun autour de la ville de New York. Les voyageurs ne se savaient pas photographiés. On les aperçoit à travers des fenêtres dont les surfaces vitrées sont marquées par des graffiti, des rayures et par la saleté. Ces traces sur les vitres appartiennent à une histoire antérieure et sans lien avec les images des personnes en silhouettes mais viennent s'y mélanger créant ainsi une interaction entre deux histoires différentes

"Ce travail est ma réponse à la photographie de rue et à la tension implicite dans la prise de vue de parfaits étrangers. Je considère ça, comme étant à l'opposé de l'idée que je puisse dire quelque chose sur des gens que je n'ai jamais rencontrés, simplement en les photographiant. Ce travail n'est pas non plus explicitement sur moi. Il s'agit plutôt de l'espace qui existe entre moi et les autres et comment l'acte de photographier est une des nombreuses façons de traverser cet espace. "

La photographie mène ici le portrait aux limites de la représentation par l'impossible perception du visage. Il ne nous apprend rien sur ces personnages mais nous invite à une réflexion sur la représentation de l'individu. L'absence des visages et des identités invite en effet le spectateur à projeter ses propres suppositions et représentations mais le laisse aussi dans une impossibilité à accéder aux sujets. Cette disparition constitue une nouvelle réalité photographiable qui pousse le portrait au bord de ses frontières.

Franck David

Dans le portrait de Franck David, la disparition opère différemment, elle relève de l'invisibilité. **À fleur de peau** représente un visage recouvert de pétales de roses et donc totalement masqué. Sa présence se devine sous les fleurs déposées à même sa surface. Le crâne est totalement recouvert d'un bonnet de bain. Pas un centimètre carré de peau n'est visible puisque les pétales la recouvrent jusqu'au col de la chemise.

Deux lectures sont possibles : Un premier sens littéral qui illustre directement la fleur sur la peau, suggérant que celle-ci fonctionne comme un terreau humide qui préservera sa fraîcheur . Un second sens figuré et métaphorique que l'on pourrait traduire par une sensibilité exacerbée, et s'applique à quelqu'un qui ne cache pas ses émotions qui présente souvent une certaine fragilité.

En illustrant littéralement la métaphore, Franck David la retourne comme un gant : le visage invisible ne permet aucune lecture psychologique de celui-ci mais l'image est celle de la fraîcheur physique exprimée par les pétales de la fleur posées sur la peau.

L'image littérale contredit donc totalement l'image mentale formée par les mots car on ne peut voir les sentiments et émotions de la personne.

La proposition de Franck David s'exprime par le déplacement métaphorique qui devient métonymie (*alors que la métaphore opère sur des réalités ressemblantes mais néanmoins éloignées l'une de l'autre , la métonymie met au contraire en jeu des éléments habituellement voisins dans la langue*), de l'ordre de la similarité et de l'étirement des sens.

Si on reste bien ici dans une démarche de représentation, Franck David construit des mots d'esprit et nous fait suivre un jeu de pistes qui nous rapproche de l'anti-portrait. La valeur indiciaire de l'image n'apporte aucun élément identitaire ou physique sur la personne figurée mais sur une manière de représenter. Et bien que nous puissions considérer être dans l'anti-portrait, la conception classique du portrait n'est pas totalement évacuée car la projection d'un visage fantasmatique reste possible.

John Hilliard

Le travail de **John Hilliard** peut être rapproché de celui de **Marina Berio** en ce sens qu'il travaille la photographie en strates : il y a le devant et le derrière, l'avant et l'arrière, une dualité qui se joue entre le spectateur et l'image, comme un jeu de va et vient entre le dedans et le dehors de la photographie. Ici la disparition opère visuellement sur le mode de l'oblitération et de l'obstruction.

John Hilliard mêle figuration et abstraction. Son travail questionne la complexité du principe de représentation qui est le fondement même de toute image. Là encore, deux niveaux de lecture se superposent : Celui de la réalité de la photographie et celui de l'illusion de l'image. Autrement dit, c'est celui de la forme et de l'esthétique, et celui du sens véhiculé par le sujet photographié.

Formellement, la mise en image enserme le sujet dans une fragmentation et une déconstruction de sa surface. Les opérations sont celles de la manipulation plastique de l'image et de la photographie. Une chaîne d'opérations semble se dévoiler et que l'on peut supposer :

- une prise de vue photographique argentique définissant point de vue, cadrage et éclairage du sujet. La pose du modèle opère un premier masquage (la main qui fait écran).
- des opérations de découpage, collage, recomposition de la photographie sous forme de contact
- une nouvelle prise de vue avec tirage numérique en impression jet d'encre sur papier. Le tout se cimente dans une histoire laissée volontairement incomplète et fragmentaire. Le sujet photographié disparaît au profit de l'image elle-même avec ses traces et les stigmates des opérations successives qu'elle a subies, et de la narration qu'elle porte en elle.

John Hilliard interroge le médium lui-même et considère le support de l'image comme le lieu de passage vers une autre réalité de l'objet photographique, rejetant ainsi plus loin la question du portrait.

Ornela Vorpsi

Ornela Vorpsi s'intéresse au corps des femmes, mais pas en tant qu'objet, incarnation de l'érotisme. Pour elle, *"le corps abrite des pensées, des choses éphémères car il subit des transformations. Personne n'a choisi son corps, on doit l'accepter, dans tous ses états successifs."* Et si une forme de sensualité se dégage de ses clichés, il ne mène pas au voyeurisme.

Dans l'œuvre exposée d'**Ornela Vorpsi**, la disparition relève du parcellaire et de la métonymie à la fois. Une photographie porte en elle sa valeur indiciaire mais on peut se demander jusqu'à quel point le modèle photographié peut être fragmenté, et quelle sorte de fragmentation est possible.

Le sujet apparaît dans une version minimale se limitant au quart supérieur d'un visage féminin ne laissant voir qu'une partie de la chevelure, de l'œil et du sourcil. La découpe du cadre laisse deviner que le modèle porte son regard hors champ, loin de celui du spectateur. Si aucun voyeurisme n'est provoqué l'image exprime l'expérience de l'intime et la sensualité féminine : le blanc velouté et lisse de la peau, la naissance d'un œil, les vagues onduleuses des mèches dorées délicatement posées sur un tissu rouge.

Ornela Vorpsi crée une proximité, dans ce morcellement, qui semble faire écho au constat de Jean Baudrillard : *"Vu dans une perspective d'ensemble, du côté du sens, le monde est bien décevant. Vu dans le détail et par surprise, il est toujours d'une évidence parfaite. Reconstituer, comme dans l'anamorphose, à partir de ses fragments et en suivant sa ligne brisée, ses lignes de fracture, la forme secrète de l'autre"*. Jean Baudrillard, *la transparence du mal*, Essai sur les phénomènes extrêmes, Galilée 1990.

La représentation fragmentaire du visage renvoie hors champ la quasi totalité du sujet portraituré mais dans une volonté qui n'est ni l'absence, ni la destruction, ni aucune volonté de destruction mortifère. Elle est au contraire une ouverture à la vie et à la célébration de la représentation de l'humain.

QUELQUES ASSOCIATIONS POSSIBLES

- John Coplans
- Roni Horn
- Patrick Tosani
- Ann Mendelbaum
- Debbie Fleming Caffery
- Didier Ben Loulou
- Dieter Appelt
- Aziz et cucher

2.4 b Une approche élargie du portrait

Le portrait peut se consacrer à une pratique qui n'est pas purement photographique ou revenir sur les principes premiers qui fondent sa définition et ses modèles esthétiques, ou encore être à visée autre que le seul portrait. Ses frontières peuvent aussi devenir poreuses avec d'autres domaines artistiques comme l'installation ou la sculpture.

Gloria Friedmann, Nobuyoshi Araki, Shirin Neshat, Jean Claude Bélégo, Esther Ferrer, Vadislav Mamyshev Monroe, Jean-Luc Vilmouth.

Gloria Friedmann

Depuis son origine, le travail de **Gloria Friedmann** est engagé et tout entier tourné vers la désignation des rapports ambivalents qu'entretiennent nature et culture et la photographie n'occupe qu'une part limitée dans sa production, essentiellement réalisée sous forme d'installations et de performances (le plus souvent dans l'espace public). Elle dénonce inlassablement les connivences malsaines qui existent entre les pouvoirs économiques, politiques et financiers et traite de la difficulté de l'homme à se rapprocher de son milieu naturel.

G7 de **Gloria Friedmann** est une installation mettant en scène un portrait de groupe qui figure les sept présidents des pays les plus riches, présenté en toile de fond d'une penderie de charcuterie. L'œuvre caricature par effet de miroir les mises en scène théâtrales des hommes politiques et dénonce la spéculation et la sphère des finances qui apparaissent comme les outils permanents de la mise en désordre du monde.

L'acte relève de la mise en scène et non de la photographie pure. Celle-ci est choisie dans l'imagerie de la presse politique et de la propagande et est opposée à des éléments issus d'un registre totalement autre dont l'humour n'est pas exclu.

L'écart des registres des deux éléments crée l'efficacité de l'œuvre. La photographie de presse des hommes politiques les plus puissants du monde côtoyant des saucisses et des jambons provoque un choc visuel et intellectuel fort visant, pour l'artiste, à réveiller *les consciences trop souvent endormies par les discours consensuels*. La photographie sert de toile de fond à une penderie de charcutier en treillis métallique et rappelle que ces hommes sont le garde-manger du monde et par là même détiennent tous les pouvoirs.

L'efficacité du discours relève de la stratégie d'un dispositif plastique dans lequel le portrait photographique est remis en scène hors de son contexte habituel. Pour finir sur un propos de l'artiste : *« J'aime que l'œuvre dise quelque chose et que la personne en face d'elle reçoive quelque chose. Mais je ne suis pas une artiste à message pour autant. Je n'ai pas mieux compris que les autres, je suis comme tout le monde, mais j'aime trouver la forme juste d'une idée – juste et inattendue. »*

Nobuyoshi Araki

Pour bien saisir cette photographie, qui, à première vue est le simple portrait d'une jeune femme face à un miroir, il est utile de connaître l'œuvre et la démarche de **Nobuyoshi Araki**.

Nobuyoshi Araki est un photographe célèbre pour ses images emblématiques de jeunes femmes, de prostituées ou lycéennes, habillées ou nues, ligotées au plafond ou jetées à terre. Grand adepte du shibari, il ficelle et pend à des poutres des jeunes femmes. (Cette démarche est ancrée dans la culture japonaise. Au XV^{ème} siècle, il était fréquent en guise de torture de ficeler et de suspendre les prisonniers. Cette pratique s'est transformée au XVII^{ème} siècle en un art martial, pour finir par un jeu sexuel : le shibari, dénommé bondage en occident).

L'artiste pose comme postulat que la photographie est "*l'obscénité par excellence, un acte d'amour furtif, une histoire, un roman à la première personne*". Il considère que celle-ci est l'amour du sexe et de la mort. Il photographie beaucoup de femmes, le plus souvent nues, ainsi que des fleurs, métaphore du sexe féminin. Pour lui, la nudité est dans le portrait et non dans le corps.

Cette photographie appartient à une série : ***A World of girls***, (1984) qui présente de très jeunes filles généralement associées (dans le décor ou dans le vêtement) à des végétaux ou à des fleurs. La pose et la relation entre le sujet et la fleur semblent être des éléments récurrents dans cette série qui ne donne pas à voir de simples portraits.

Ici le sujet pose face à un miroir mais ne regarde pas son reflet. Son regard est ailleurs, tourné vers le spectateur et envoyé en double par le biais du miroir. La jeune femme est vêtue d'un kimono traditionnel et semble figée dans une pose convenue.

Nobuyoshi Araki fait du modèle le sujet de son expression et de sa volonté. Ici c'est le point de vue du photographe qui prime sur celui du portraituré. Le sujet n'a pas d'identité et renvoie à l'image de la femme, objet de désir pour le photographe.

Nobuyoshi Araki met en image une réalité qui est sa vision avec un parti pris : la fleur, la pose, le regard, le rôle du miroir et le rapport au spectateur relèvent d'une codification qui font du sujet un objet de tentation. On retrouve son postulat que la photographie est "*l'obscénité par excellence, un acte d'amour furtif, une histoire, un roman à la première personne*".

La photographie vise un au-delà du portrait. **Nobuyoshi Araki** met le spectateur face à une construction imagée, une représentation visuelle différente de sa perception visuelle de la personne portraiturée.

Shirin Neshat

La photographie présentée appartient à la série photographique "***The Women of Allah***", réalisée entre 1993-1997 après le premier voyage de l'artiste dans l'Iran post-révolution. Cette série qui comporte onze photographies, est constituée de portraits en noir et blanc de femmes voilées. On y voit le plus souvent l'artiste dont les parties du corps dénudées (visage, cou, mains) sont recouvertes de poèmes persans calligraphiés comme des tatouages.

Dans "***Faceless***" on peut voir **Shirin Neshat** elle-même, qui, d'une main pointe le canon d'une arme à feu vers le spectateur et de l'autre tient fermement son tchador fermé sur son corps. Comme dans la plupart des épreuves de la série, la chair de la main et du visage encore apparentes est recouverte de calligraphies persanes. Pour la plupart, ce sont des fragments de textes empruntés au poète iconoclaste Forough

Farokhzad (1935-1967) qui, auprès d'une génération de femmes à laquelle appartient **Shirin Neshat**, a favorisé l'éveil d'une sensibilité moins soumise aux prescriptions politico-religieuses. Mais d'autres textes sont empruntés à des écrivains pro-islamistes.

Shirin Neshat utilise ces portraits pour dénoncer la violence de la Révolution Iranienne de 1979. La poésie féministe constitue une grande source d'inspiration pour l'artiste. Les vers écrits à la main sur les photographies réaffirment les croyances féministes de l'artiste et renforcent aussi les images de violence. Visuellement la présence d'écriture sur les visages, des mains et les pieds des femmes se rapporte au silence forcé des femmes dans la société musulmane.

Shirin Neshat se sert du portrait photographique comme d'un support de départ puis le soumet à une intervention - à l'encre noire à même le tirage, elle ajoute l'écriture des poèmes - pour en faire une nouvelle œuvre. C'est en ce sens que l'on peut parler d'approche élargie du portrait.

L'écriture farsi ajoutée à l'image photographique rappelle l'identité de son pays, la richesse de sa culture littéraire et artistique. Le corps figuré est le symbole de la maltraitance actuelle et n'apparaît pas comme un seul portrait ou un autoportrait comme cela pourrait être le cas ici. L'artiste défait le genre spécifique du portrait en traversant ses frontières et fait ainsi accéder son œuvre à une nouvelle identité artistique.

"Je ne pense pas faire un art trop subversif. Je suis une artiste, pas une activiste politique. Mon langage, c'est la poésie. Si vous la retirez, vous tombez à plat dans la propagande".

Le travail de Shirin Neshat traite des dimensions sociales, politiques et psychologiques de la vie des femmes dans les sociétés islamiques contemporaines. Neshat résiste vivement aux représentations stéréotypées de l'Islam, ses objectifs artistiques ne sont pas formellement polémiques. Plus exactement, son travail reconnaît la complexité des forces intellectuelles et religieuses formant l'identité des femmes musulmanes dans le monde. Si ses allégories visent la logique patriarcale des sociétés islamiques, son ambition est tout autant de pointer le poids du regard occidental sur la femme arabe. Ce regard est passé de l'ère coloniale à la révolution islamique d'un érotisme exotique au symbole de la négation absolue des droits de la femme. Sous l'influence des voyages romantiques en Orient aux couvertures de magazines récemment parues en France lors du débat sur le port du voile dans les écoles, sans oublier les études de drapé du docteur Gaëtan de Clérambault au siècle dernier, l'imaginaire occidental de la femme voilée - s'est construit pour l'essentiel, à partir d'une iconographie photographique. " Pour Shirin Neshat, écrit Hamid Dabashi, le voile est une forteresse métaphorique depuis laquelle un combat différent peut être engagé ". Un combat difficile à mener sur la crête où se rejoignent sans jamais fusionner spiritualité et fanatisme.

Jean Claude Bélégo

Jean-Claude Bélégo est fasciné par le corps, mais pas n'importe quel corps. Il ne s'intéresse pas au corps cartésien, au corps-machine, mais à la chair : ce qui l'intéresse c'est le corps-chair qui vit et qui respire et qui représente la vie. Mais c'est aussi une chair animée qui se sait menacée par la mort et qui est donc un lieu de bouleversement permanent, un lieu trouble d'attraction et de répulsion, se balançant entre la souffrance et la jouissance. C'est la vie, et c'est la mort qui menace.

Il refuse toute image du corps déspiritualisé, un corps qui ne serait plus habité de pensées, à qui on aurait ôté toute dimension consciente, toute liberté et asservi.

Son questionnement sur le corps lui permet de réfléchir plus en avant sur notre société et le rapport qu'elle entretient à la chair. Dans son travail photographique, il se

questionne aussi sur la sensualité. En portrait, il cherche à toucher l'intimus, ce qui est au plus profond des êtres et ainsi à en bannir la superficialité.

"L'évidence des corps" appartient à une série dans laquelle il travaille sur le corps fragmenté, le cadrage, l'interstice. La couleur et la technique du jet d'encre lui permettent de retrouver des effets de la peinture qu'il ne parvenait pas à trouver dans l'argentique. Il conçoit ses photographies comme des tableaux (il a une grande attirance pour la peinture) mais garde de son travail en noir et blanc les découpes d'ombres et les grandes zones de noir et blanc. Avec l'utilisation d'une grande focale et le format carré du 6X6, il cherche la lumière dense et forte qui découpe le corps et qui accentue au maximum la netteté des formes.

Cette recherche se trouve dans le titre de cette série qu'il explique ainsi : "Le corps possède de lui-même une évidence, il est là, physiquement posé et disposé dans l'espace, à ma portée, il irradie de sa présence et l'image le rend d'autant plus physiquement présent, le ramène d'autant au devant du papier que la couleur le rend d'autant plus présent à notre regard."

Les portraits de **Bélégo** relèvent davantage de l'esthétique plasticienne aussi soucieuse de l'héritage de l'histoire picturale que de celui de l'histoire de la photographie. Ses images sont conçues comme des tableaux, extrêmement pensées, construites, mentales et attentives aux matières, aux ombres et aux lumières, aux couleurs, aux lieux, aux poses. Ses portraits sont une méditation à la fois heureuse et mélancolique sur le fait d'exister.

Esther Ferrer

Esther Ferrer fait des séries d'autoportraits qui expriment le temps qui passe par ses traces laissées sur son visage et qu'elle montre. Elle axe globalement ses œuvres autour de trois éléments : le temps, l'espace et la présence qui désignent, pour reprendre ses propres termes, *"une trilogie qui parcourt l'histoire de l'humanité et donc l'art depuis des millénaires"*. Elle décline ces trois éléments sur différents supports de la performance au travail photographique de façon dépouillée et minimaliste.

"Autoportrait dans le temps" est un montage réalisé à partir de deux autoportraits photographiques de l'artiste pris à deux époques différentes. Plusieurs années séparent des prises de vues réalisées de façon très protocolaire et codifiée, fixant le visage de la même façon (lumière, cadrage, point de vue). Les deux autoportraits fonctionnent en dyptique vertical et chaque visage est composé de deux moitiés de chaque époque inversées gauche/droite. L'exactitude de la composition et la coïncidence quasi parfaite des deux visages sèment le trouble et tendent paradoxalement à gommer l'effet de distance dans le temps qui sépare les deux prises de vue. De même, l'utilisation du Noir et blanc met le sujet à distance et accentue cet effet d'homogénéité de l'ensemble composé de six dyptiques, donc de douze têtes. Les prises de vue ont été réalisées entre 1981 et 1999.

L'élément moteur de cette œuvre est le temps et son empreinte. Le visage devient le support de cette expression et n'est plus un autoportrait au sens premier : comme **Roman Opalka**, **Esther Ferrer** manifeste le temps d'une manière propre à elle-même. Elle se représente comme le sujet conscient de sa présence et de son travail irréversible par le biais de rapprochements d'époques différentes et non par une évolution continue.

Jean-Luc Vilmouth

A l'occasion de divers voyages dans de nombreux pays du monde, **Jean-Luc Vilmouth** a alimenté sa réflexion sur la relation que l'homme entretient avec l'environnement à investir. **The dream houses** est une série de photos réalisées entre 2000 et 2006, au cours de différents voyages dans le monde entier (Pôle nord, Brésil, Cambodge, États-Unis...). Ce projet consiste à rencontrer une personne et à la photographier en situation devant sa maison. Il prend ensuite sa place et se fait photographier adoptant la même pose et les mêmes vêtements que le propriétaire. Le titre de chaque image est une phrase également empruntée à celui-ci. Ici, il se trouve à Rio et endosse les vêtements d'une femme : « *Seule avec mes enfants, nous aimons vivre ici* ».

Jean-Luc Vilmouth s'identifie à l'état d'esprit de chaque personne par un jeu d'acteur qui lui permet de rentrer dans une histoire qui n'est pas la sienne, à travers son habitation. L'autoportrait qui en découle est le fruit d'une relation qui est née entre lui et cette personne qu'il ne connaissait pas, et d'un rapport de confiance qui s'est instauré entre eux. Cette démarche a été chaque fois tributaire du temps nécessaire avant que cette confiance ne s'installe et que les propriétaires acceptent de le faire entrer dans leur intimité. Elle soulève la question de l'identité, à travers la relation existant entre l'architecture et l'individu qui l'habite. Elle permet également d'être en contact avec le paysage et l'architecture de cultures et de façons de vivre de pays très différents.

L'autoportrait ne relève pas d'une démarche classique de portrait : il est ici prétexte à une réflexion sur les relations possibles entre artiste et public, et comment le public peut devenir acteur de l'œuvre. **Jean-Luc Vilmouth** incarne chaque fois une nouvelle identité qui véhicule l'esprit de la personne incarnée et non plus la sienne. Il est chaque fois une nouvelle personne qui gomme son identité propre.

QUELQUES ASSOCIATIONS POSSIBLES

- Christian Boltanski
- Gilbert & Georges
- Cindy Sherman
- Michel Journiac
- Yasumasa Morimura
- Erwin Wurm
- Vibeke Tandberg
- Sophie Calle
- Paolo Gioli
- Duane Michals
- Arnul Rainer
- Roman Opalka
- Lawick et Muller

2.4 c Une approche anthropologique du portrait

Le portrait photographique contemporain peut apparaître comme une démarche allant dans le sens d'une exploration, un art des relations interpersonnelles, une science humaine. Pour reprendre la citation de **Edward J. Steichen** : *"La photographie a pour mission d'expliquer l'homme à l'homme et chaque homme à lui-même. Et c'est la chose la plus compliquée qui soit sur terre."* L'intime, le temps, le quotidien, la famille ou les usages sociaux, sont autant d'approches qui peuvent donner au portrait un cadre de visibilité presque anthropologique.

Malick Sidibé, Jean-Christian Bourcart, Dominique Delpoux, Kamel Dridi, Yoshinori Nomura, Pino Guidolotti

Malick Sidibé

Malick Sidibé est un photographe malien. D'abord spécialisé dans la photographie de reportage, il ouvre un studio à Bamako et se tourne vers le portrait. Plus qu'un photographe, il est le reporter et le portraitiste de la population africaine de Bamako. Le studio devient un théâtre d'invention dans le jeu des poses, le choix des fonds ou la recherche de la mise en scène : *"Je ne voulais pas que mes sujets ressemblent à des momies. Je leur ai donné des positions qui leur apportent de la vie. Quand vous regardez mes photos, vous êtes en train de regarder une photo qui donne l'impression de bouger devant vos yeux. C'est le genre de pose que je leur donne. Pas des poses où ils sont inertes et sans vie. Non. Les gens qui ont de la vie ont besoin d'être positionnés de la sorte"*.

En Afrique le métier de studiosite ne supposait pas une visée artistique. Avec Seydou Keyta, Malick Sidibé a apporté une vision personnelle par l'utilisation des motifs décoratifs des fonds, les mises en scènes et les photographies de groupes. Face à l'objectif de l'appareil, les sujets photographiés doivent eux-mêmes se mettre en scène, se redéfinir. Les portraits expriment à la fois la liberté que le photographe accorde au modèle et la situation que le photographe met en place. Le sujet s'incarne face au photographe et le portrait se construit dans une interaction entre le portraituré et le photographe, dans un consentement mutuel : c'est le croisement de leurs regards éprouvés réciproquement. Le portraituré s'expose de façon volontaire et choisie à la médiation du regard du photographe tandis que ce dernier s'expose dans la façon dont il se saisit de cette situation. Ce sont deux désirs qui se jouent et se négocient pour coïncider dans une image finale.

Jean-Christian Bourcart

Jean-Christian Bourcart est un photographe français portraitiste mais aussi spécialiste de sujets intimistes : il a une démarche d'auteur tout en effectuant des commandes institutionnelles ou journalistiques.

Il commence par faire des photographies de mariage avant d'étudier la photographie et d'en faire sa carrière professionnelle. De cette première expérience de photographe, il garde une très grande quantité d'inventures, considérées comme mauvaises car "non vendues", et y découvre quelques années plus tard, un grand intérêt : Ces "*mises en scène du bonheur*" comme il les appelle, le passionnent pour la poésie, la tendresse et pour l'ambiguïté qui s'en dégage : sommes-nous dans le rêve ou dans le cynisme? Il laisse cette question au regard du spectateur en décidant de les exposer.

Ces images constituent un grand album hybride d'images de familles dans lesquelles chacun peut se retrouver. Par le seul fait de les montrer au public, elles basculent de la fonction de support de mémoire familiale à celles de témoignage des codes de représentation populaire et collective de notre fin de siècle. Parfois le cliché prend une dimension fantastique par des effets de surimpressions, erreurs de déroulement du film qui a superposé plusieurs moments et qui inscrit le temps dans le cliché, comme cette image issue de la série "**Le plus beau jour de la vie**". Ces images "ratées" prennent une force supplémentaire par l'effet de brouillage, d'effacement mais aussi de stratifications qui les fait basculer dans le rêve. Le refus pour le goût commun de les accepter comme des photos réussies ou de belles photos leur apporte paradoxalement cette nouvelle dimension artistique qui les fait passer de la photographie vernaculaire à l'œuvre plasticienne.

Pour **Jean-Christian Bourcart**, toutes ces photographies représentent un échantillon parfait de la classe moyenne, une sorte d'archétypes du nouveau prolétariat. Elles sont des témoins d'une époque et d'une société, elles représentent des personnes proches ou des personnes au milieu desquelles nous vivons et dont nous faisons partie. Elles sont sauvées de l'oubli et accèdent au regard du public sous un angle autre, témoignage d'une époque, d'un milieu, d'une esthétique et d'une pratique sociale.

Dominique Delpoux

Dominique Delpoux est un véritable anthropologue, il intègre une dimension sociologique dans son travail qui porte sur l'identité et ses variations. Il nous parle de la condition humaine. Chaque cliché, comme un miroir nous renvoie à notre propre corps et nous plonge dans une réflexion sur notre monde actuel.

Dominique Delpoux fait des choix qui situent résolument son travail dans le style documentaire et qui interrogent le spectateur sur le monde dans lequel il vit : il nous impose des questions, nous force à scruter notre quotidien, dérange parfois notre confort et le regard consensuel que l'on peut porter sur notre mode de vie.

Il met en images ce quotidien et une typologie sociale au moyen de séries dans laquelle la thématique du double est récurrente : Dans **Les hommes de chantier** ou dans **Les joueurs de rugby du stade toulousain** par exemple, il associe à la thématique du double la question du temps et met en évidence l'importance du moment photographié. Il pose les bases d'une problématique avant/après en prenant une photo avant et après le travail ou avant le match et à son issue. Les deux images présentées en miroir reflètent les traces des actions réalisées dans le temps qui les séparent.

La série des **jumeaux** est la suite d'une autre série réalisée avec des couples de mineurs. La question de la ressemblance, récurrente elle aussi, s'intensifie avec la thématique de la gémellité. Les jumeaux naissent et grandissent dans un même milieu puis sont généralement séparés par la vie, contrairement aux couples de personnes que la vie a réunies et qui restent conjointes par le mariage ou la vie conjugale (et dont il a fait aussi des séries d'images).

Dominique Delpoux photographie chacun d'eux chez lui sur rendez-vous, puis le présente avec son double dans un diptyque réunissant ainsi les fratries séparées sur une même image. Les prises de vue sont le plus souvent faites dans un espace de même nature de l'habitation de chacun (séjour, cuisine, cheminée) et mettent en lumière des similitudes saisissantes tant dans les personnes, leur attitude ou leur tenue vestimentaire, que dans leur décor quotidien.

Ses chroniques ne sont pas des reportages mais fonctionnent comme des anthropologies, sans pathos et dans le respect des hommes à qui il porte le plus grand intérêt et une certaine affection. **Dominique Delpoux** active la mémoire du souvenir et pérennise les traces d'existences des personnes. Des hommes et des

femmes dont il fait le portrait, il en expose à la fois la dualité singulière et la singularité plurielle.

Kamel Didri

Kamel Didri traite ici du sujet de la femme au bain, fréquent dans la peinture classique. De Vénus, Diane et ses nymphes, Suzanne, Mélusine, aux nus à la rivière ou à la baignoire de Courbet, Renoir, Degas ou Bonnard, les femmes se baignant ont toujours fasciné les artistes. Les différentes représentations qui en ont été faites témoignent à la fois de la complexité du regard porté sur la nudité féminine et des moyens d'en restituer au spectateur une image exempte de tout désir.

Faisant référence au poète arabo-persan Abu Nawas, Kamel Didri se place en tant que voyeur "capteur de scènes de la vie". Selon lui, de par l'utilisation de son appareil photographique, sa démarche ne peut que relever du voyeurisme : il considère en effet que le photographe ne peut capturer son image que s'il voit sans être vu, donc disparaître de la vue et de la perception du sujet photographié, se placer en observateur invisible. Ici, le modèle féminin, de par sa pose, est vu sans voir le photographe.

L'image qu'il réalise se joue néanmoins dans la relation photographe-photographié.

Didri voit la baigneuse comme un corps qui oscille entre une nudité assumée par le fait d'être seule, et une nudité angoissée par la peur d'un œil invisible qui pourrait l'observer, mêlant ainsi exhibitionnisme et pudeur.

Le Hammam est vu de plusieurs façons par **Kamel Didri** : il renvoie à son enfance, lorsqu'à l'âge de sept ans il pouvait entrer dans la salle des femmes, et observer leur nudité et leurs gestes au moment de leur toilette, gardant de cette époque des fragments de souvenirs, maintenant qu'adulte, ce lieu lui est devenu interdit. Il est celui de l'intime et de l'espace réservé à la nudité des corps féminins. Enfin il est le lieu adapté aux préceptes de la religion musulmane qui préconise une hygiène méticuleuse et des ablutions régulières particulièrement avant la prière.

L'image qu'il fabrique travaille de tout cela : du souvenir, de l'enfance, de l'intime et du religieux et le photographe tente de remonter dans sa mémoire pour y retrouver des images qui s'effacent. Mais cette image fonctionne aussi comme une réalité sociologique silencieuse exempte de toute vulgarité et un témoignage. Elle éclaire la relation du corps au lieu, dévoile les mises en scènes réglées par les usages sociaux et les rites que sont ceux du bain dans les cultures islamiques.

QUELQUES ASSOCIATIONS POSSIBLES

- Philippe Bazin
- Joël Bartoloméo
- Richard Billingham
- Yves Trémorin
- Annelies Strba
- Raymond Depardon
- Nan Goldin
- Rineke Dijkstra
- Thomas Struth
- Diane Arbus

LEXIQUE GÉNÉRAL

Anthropométrie signalétique

La photographie signalétique n'est pas un portrait d'art mais une production aussi exacte que possible des caractéristiques du visage, permettant d'établir ou de compléter, le cas échéant, le signalement descriptif et d'identifier à coup sûr un individu. Elle comprend trois prises de vue :

- Face : la tête doit être droite, le regard dirigé devant.
- Profil droit : même position que précédemment, l'oreille doit être dégagée et le cas échéant, les lunettes ôtées.
- Attitude : le sujet se tient debout, devant un fond neutre et adopte une position naturelle de son choix.

Cabinet portrait

Au XIX^e siècle, tirage de format 16,5x10,4cm collé sur carton pour être exposé dans les salons bourgeois.

Carte de visite ou portrait-carte

Procédé mis au point par **Adolphe Disdéri** au XIX^e siècle. Quatre tirages semblables sont obtenus sur un même négatif. Ils sont de format 10,5x6,3 et sont reportés sur carton. Avec ce procédé, chacun pouvait avoir le même portraitiste que Napoléon III.

Corporate

Reportage d'entreprise ou institutionnel comportant aussi des portraits en situation de membres du personnel ou de l'équipe dirigeante.

Daguerréotype

Le daguerréotype est un procédé photographique mis au point par **Louis Daguerre**. Il produit une image sans négatif sur une surface en argent, polie comme un miroir, exposée directement à la lumière. Le daguerréotype n'est pas le premier procédé photographique, mais les images des procédés antérieurs avaient tendance à disparaître rapidement une fois exposées à la lumière. Le procédé photographique des daguerréotypes est ainsi l'un des premiers à enregistrer et à afficher une image de façon permanente et il est donc devenu le premier procédé photographique utilisé commercialement.

Glamour

Mot d'origine anglaise signifiant "charme". Correspond à une esthétique de la séduction dans le domaine du spectacle et de la mode.

Palimpseste

Tablette d'argile romaine dont on effaçait l'écriture pour y écrire de nouveau. On en a retrouvé avec différentes strates témoignant d'états de textes successifs. Ce jeu de présence et d'effacement motive des artistes travaillant l'idée de mémoire.

People

Terme utilisé en agence, portrait de célébrités de l'actualité mondaine ou politique.

Photogénie

Fait d'enregistrer de la lumière. Qualité particulière d'un visage qui réagirait bien à la lumière et serait donc plus apte à être photographié

Pictorialisme

Le mouvement **pictorialiste** a duré deux décennies, de 1890 à 1910 environ. Son nom provient de l'expression anglaise **pictorial photography** dans laquelle pictorial est un dérivé du mot picture qui peut signifier «peinture» mais dont le sens correct est "image". Le pictorialisme est donc une photographie créatrice qui veut faire reconnaître la prééminence de l'image sur le réel photographié.

Les pictorialistes développent une série de techniques dites de "distanciation". Inspirés par les théories naturalistes de **Peter H. Emerson**, ils recherchent les effets d'atmosphère : **George**

Davison, Alfred H. Hinton, Léonard Misonne, Alfred Stieglitz et Alvin L. Coburn utilisent la brume, la pluie ou la neige, la fumée ou la poussière pour créer des effets de voile entre le réel photographié et son image. La lumière est traitée en clair-obscur par **Edward Steichen, F. Holland Day** ou **Gustave Marissiaux**, elle relègue dans l'ombre des parts de réalité, des fragments de corps. D'autres moyens permettent de mettre le réel à distance, dès la prise de vue comme les décadres de **Pierre Dubreuil**, les perspectives à coulisses de **Frederic H. Evans** ou le flou optique artificiel de **Puyo** obtenu avec l'emploi des objectifs anastigmats. Les pictorialistes interviennent aussi au tirage en employant les procédés de "dépouillement" (charbon, gomme bichromatée, huile) pour estomper, éclaircir, brosser ou effacer certaines parties de l'épreuve. D'autres comme les frères **Oskar et Theodor Hofmeister** à Hambourg, font disparaître le réalisme des objets sous un traitement formel qui atteint parfois à l'abstraction. **Frank Eugene** à New York et **Robert Demachy** à Paris poussent les techniques de brossage et de grattage à la limite de l'expressionnisme.

Visagéité

Terme philosophique utilisé par **Gilles Deleuze** et Félix **Guattari** pour désigner ce qui devient signifiant dans la face humaine au cours de différents devenir.

Photographie vernaculaire

Photographie sans vocation artistique destinée à témoigner aux yeux d'une communauté restreinte d'un passé commun, dresser un bilan, faire un inventaire ou servir de base à des études et des statistiques. Exemple : les photos de famille.

Portrait-robot

En criminologie, portrait synthétique réalisé d'après différents témoignages en mêlant des éléments de diverses parties de la face.

Portrait-type

Procédé composite inventé au XIX^e siècle par **Arthur Battut**, il regroupe sur un même support photo différents portraits de personnes appartenant à un même groupe.

Snapshot

Terme hérité du domaine des armes désignant un tir à vue sans visée. Il est devenu synonyme d'instantané.

LEXIQUE TECHNIQUE

Aberration

L'aberration est un défaut sur la photo. Elle se manifeste par un problème lié à la netteté, la couleur ou encore à la forme. L'aberration peut provenir de l'appareil, ce qui est souvent le cas des appareils bon marché, mais aussi des optiques qui déforment les photos ou restituent mal les couleurs. Les aberrations liées aux couleurs sont communément appelées "aberrations chromatiques" et celles liées à la forme sont appelées "aberrations sphériques".

Angle de vue

L'angle de vue est la quantité de la scène du sujet pouvant être prise par un objectif, ou une focale d'un zoom. Un grand angle a un angle de vue plus grand que celui d'un téléobjectif.

Balayage

Action de suivre un objet en mouvements dans le viseur, en déplaçant l'appareil, de sorte que l'objet reste dans le cadrage.

Bracketing

Le bracketing est une technique photographique qui consiste à prendre des photos avec des réglages d'exposition différents. Le but est de prendre une photo légèrement sur exposée et une légèrement sous-exposée. Une fonction permet de prendre ces deux photos en plus de la photo prise avec les réglages réalisés.

C'est une fonction très utilisée chez les photographes professionnels.

Format de fichier

Un format de fichier est une méthode d'écriture et de stockage numérique.

Ainsi le stockage (l'enregistrement) des photos numériques utilise plusieurs formats de fichiers tel que le [JPEG](#), [RAW](#) ou [TIFF](#) par exemple.

A l'aide de logiciels, on peut convertir ces photos en d'autres formats de fichiers ([BMP](#), [GIF](#), [PNG](#)...)

GIF

Gif : Graphics Interchange Format ou ' format d'échange graphique ' est un format d'image numérique qui comporte jusqu'à 256 couleurs indexées. Ce format à été développé par CompuServe en 1987. Son algorithme de compression permet d'obtenir des fichiers très légers donc rapidement téléchargeables sur Internet.

Le **GIF** comporte 256 couleurs au maximum mais 16 777 216 nuances de couleurs.

Une image GIF autorise une entrée de palette transparente contrairement au JPEG.

Il faut retenir qu'une photographie couleur de qualité nécessite plus de nuances que celle que propose le format GIF.

JPEG ou JPG

Le JPEG est un algorithme utilisé pour la compression des images numériques, développé par le Joint Photographic Experts Group, un comité composé de professionnel et de l'industrie de l'image. Plus la compression JPEG est élevée et plus la qualité de l'image est mauvaise.

Le JPEG n'est donc pas un format de fichier mais une norme, néanmoins elle a donné son nom au format de fichier, qui est à ce jour le plus utilisé. Ce format peut contenir des données.

RVB ou RGB

Le **RVB** (Rouge Vert Bleu) ou RGB (Red Green Blue) sont des couleurs primaires additives.

Ces trois couleurs permettent 256 niveaux d'intensité de couleurs.

Saturation.

La saturation exprime la pureté de la couleur, c'est à dire l'absence de gris et de tons intermédiaires.

TIFF

Signifie **Tagged-Image File Format**, c'est un format de fichier pour image numérique.

C'est un format non compressé qui, à ce jour, est lu par tous les logiciels de traitement d'image matricielle. Il permet d'intégrer de nombreuses palettes de couleurs, la correction gamma ou encore d'effectuer des compressions. L'enregistrement au format TIFF n'altère pas l'image.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES SPÉCIFIQUES

Paul ARDENNE, *Portraiturés*, éd. du regard, 2003.

Sylvie AUBENAS-Anne BIROLEAU, *Portraits/Visages 1853-2003*, éd. Bibliothèque Nationale de France / Gallimard, 2003.

Jean Christophe BAILLY, *L'apostrophe muette, Essai sur les portraits du Fayoum*, éd. Haza, 2005.

Dominique BAQUÉ, *VISAGES, du masque grec à la greffe du visage*, éd. Regard 2007.

William EWING, *Faire faces. Le nouveau portrait photographique*, éd. Actes Sud, 2006.

Michel FRIZOT, Serge JULY et alii, *Identités. De Disdéri au Photomaton*, CNP Collection Photocopies, 1985.

Hubert HADDAD, *Du visage et autres abîmes*, Edition Zulma, 1999.

Max KOZLOFF, *Le jeu du visage. Le portrait photographique depuis 1900*, éd. Phaidon, 2008

David LE BRETON, *Des visages. Essai d'anthropologie*, éd. A-Marie Métaillé, coll. « Suites Sciences Humaines », 2003.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Dominique BAQUÉ, *Photographie plasticienne. L'extrême contemporain*, éd. du Regard, 2004.

Roland BARTHES, *La chambre claire*, Editions Gallimard, coll. Cahiers du cinéma, 1980.

Christian BOUQUERET, *Histoire de la photographie en images*, éd. Marval, 2001.

Ferrante FERRANTI, *Lire la photographie*, Editions BREAL, 2003.

Christian GATTINONI, *La photographie en France 1970-2005*, éd. Culture France / La documentation française, 2006.

Christian GATTINONI et Yannick VIGOUROUX, *La photographie contemporaine*, Collection Tableaux Choisis, éd. Scala, 2004.

Brigitte GOVIGNON, *La petite encyclopédie de la photographie*, éd. La Martinière, 2004.

Thomas LÉLU, *Manuel de la photo ratée*, Edition Léo Scheer, 2007.

Louis MESPLÉ, *L'aventure de la photo contemporaine de 1945 à nos jours*, éd. du Chêne-Hachette Livre, 2006.

Michel POIVERT, *La photographie contemporaine*, Edition Flammarion/CNAP, 2002.

André ROUILLÉ, *La photographie*, Edition Gallimard Collection « Folio essais », 2005.

François SOULAGES, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, éd. Armand Colin, 2005.

Yannick VIGOUROUX et Jean-Marie BALDNER, *Les pratiques pauvres. Du sténopé au téléphone mobile*, Edition ISTHME / CRDP Créteil.

"Dictionnaire de la photo", Collection In extenso, Edition Larousse, 2001.

"Qu'est ce que la photographie aujourd'hui ?", Beaux-Arts Editions, 2007.

SITOGRAPHIE

SITES GÉNÉRALISTES

Cnap.fr
Mep-fr.org
Jeudepaume.org
Lebleuduciel.net
Centredelimage.com
Lacritique.org
Panoplie.org
Paris-art.com
Photographie.com
Purpose.fr
Visuelimage.com
Afriphoto.com

SITES SPÉCIFIQUES

Bnf.fr
Bnf.fr / Exposition
Lemensuel.net
Arhv.lhivic.org
Lettres.ac-versailles.fr
Cnac-gp.fr
Des clics & des classes
Crdp-limousin.fr
Pedagogie.ac-nantes.fr (Espace Pédagogique - approches de l'ombre)

PISTES PÉDAGOGIQUES

Mises en œuvre, procédures.

Cadrage - recadrage
Fragmentation
Masquage - brouillage - effaçage
Répétition - multiplication - déclinaison
Retouche
Détournement

Formes, intention.

Mise en scène - théâtralisation
Enquête - reportage
Série - suite
Miniature - poster
Retouches - effets

Réflexion - Concepts - Notions.

Le temps - La mémoire
L'espace
Le rapport au réel (fiction ou réalité)
La représentation (quel parti-pris ?)
L'engagement
L'imaginaire - Le fantastique
L'intime

Portrait et démarche photographique.

La ressemblance intime, l'essence de l'être
La recherche de vérité
Démarche anthropologique
Le témoignage et la typologie sociale
Le rapport à la mort
La relation du photographe et de son modèle (les points de vue)
La construction imaginaire du portrait
Portrait et déshumanisation
La disparition du corps
Le visage (la relation corps/visage)
La perte du visage
La défiguration
La réappropriation de codes culturels (références, citations, parodies ...)
Le travail en studio
La réflexion sur l'image
Elargissement à des pratiques mixtes
Le réalisme virtuel
L'image élaborée - L'image déjà-là

Portrait et dispositifs pédagogiques avec utilisation de logiciels de retouche d'images.

Noir et blanc / couleur : de la couleur au noir et blanc, la couleur dans le noir et blanc, le noir et blanc dans la couleur..

Le portrait et l'écriture : écriture sur image, image sur écriture, l'image devient écriture, l'écriture devient image, visage et texte...

Le sujet et le fond : un fond pour un sujet, un sujet pour un fond, absence du décor, l'importance du fond sur le sujet...

Le reflet : jeux de reflets, écrans, miroirs, le double, la mise en abyme...

Métissages, hybridations : visages recomposés, chimères, portraits-robot, assemblages de visages...

Portrait et atmosphères : modifications du portrait et de la perception du sujet par la couleur, la technique, les filtres, les effets...

Superpositions, brouillages : mise à distance du sujet par la surimpression, les strates, l'addition des images, brouillage de la lecture...

Rencontres inattendues : recomposition de groupes, couples, trios, multiplications, juxtapositions...