



Julia Margaret Cameron, *Beatrice Cenci* (May Prinsep), 1866, tirage à l'albumine, 33.5x26.7cm, d'après un négatif au collodion

PORTRAIT, VISAGE

Histoire de la photographie
Cours de Nassim Daghighian

PORTRAIT, VISAGE

Histoire de la photographie
Cours de Nassim Daghighian

TABLE DES MATIÈRES

PARTIE 1

INTRODUCTION

Définitions et origines du portrait 3

LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE AU 19^e SIÈCLE 8

 Quelques photographes importants (corpus d'images) 10

 Photographie et société au 19^e siècle (corpus de textes) 29

 Dévisager : le regard de la science (la photographie comme preuve ou document) 38

LE PICTORIALISME (1890'-1920') : PORTRAIT ET FIGURE 55

LES AVANT-GARDES (1910'-1940') : LE PORTRAIT MODERNE 68

PARTIE 2

QUELQUES PHOTOGRAPHES CÉLÈBRES DU 20^e SIÈCLE (1940'-1990') : LE PORTRAIT CLASSIQUE 82

Les photographes britanniques 84

 Cecil Beaton, Bill Brandt, David Bailey

Les photographes nord-américains 118

 Philippe Halsman, Yousuf Karsh, Arnold Newman, Irving Penn, Richard Avedon,
 Diane Arbus, Andy Warhol, Robert Mapplethorpe, Annie Leibovitz, Nicholas Nixon

PARTIE 3

LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE (DÈS 1980') : PORTRAIT / ANTIPORTRAIT ; VISAGE 280

 D. Baqué, "L'impossible visage. Le visage comme énigme", *art press*, n°317, nov.05 281

 Thomas Ruff (voir dossier annexe)

Après les *Porträts* de Thomas Ruff 294

 Raphaël Hefti, Charles Fréger

 Valérie Belin (voir dossier annexe)

Quelques portraitistes hollandaises 307

 Rineke Dijkstra, Céline van Balen, Carla van de Puttelar

 Hellen van Meene (voir dossier annexe)

PARTIE 4

LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE (1990'-2000') : CYBERPORTRAIT 335

 Postphotographie – Photographie numérique : le cas du "cyberportrait" (1980'-2000') 337

 Carole Boulbès, " De l'incongruité du portrait cyberréaliste ", *art press*, n°240, nov. 1998 338

 Nancy Burson, LawickMüller, Keith Cottingham, Aziz+Cucher, 341

 Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin, Orlan, Mariko Mori 363

 Loretta Lux, Eva Lauterlein (voir dossiers annexes)

 Corpus d'images 374



Francisco de Zurbarán, Voile de Veronique (La Sainte Face), vers 1631, huile sur toile, 70x51.5 cm

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Définitions du portrait

Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., 1990, p.1161-1162

" Au sens général, représentation d'une personne ; mais la définition du portrait comme concept esthétique appelle quelques précisions.

Dans les arts plastiques

Dans les arts plastiques, on n'emploie pas le terme de portrait pour la sculpture, et pourtant la chose y existe, mais on dit *tête*, *buste* ou *statue* ; *portrait* se dit pour une œuvre en deux dimensions, peinture ou dessin. Le portrait est donc déjà une interprétation et transcription, donc choix, pour rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. Bien qu'uniquement visuel, le portrait peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par de nombreux indices tels que la pose, l'expression de la physionomie, etc.

En littérature

En littérature, le portrait est une description, il donne donc en ordre successif ce que la vue représente simultanément, et la réflexion littéraire a été très sensible dès les théories médiévales, à cette particularité et à l'importance de l'ordre adopté. Le portrait littéraire peut indiquer directement les aspects non visibles de la personne, par exemple donner ses caractéristiques psychologiques. Enfin, il ne faut pas négliger l'existence du *portrait musical*, qui ne peut rien montrer des traits ou du signalement du modèle, mais qui peut par des analogies dans l'agogique, le rythme, l'harmonie, évoquer l'allure de la personne, son genre de dynamisme d'action ou de pensée, l'accord ou le désaccord intérieur de son psychisme ; ce n'est ni une représentation ni une description mais une évocation.

Une personne réelle ou quelqu'un de fictif

Le fait que le modèle soit une personne réelle ou quelqu'un de fictif n'a aucune importance pour les procédés employés par l'art pour le faire connaître ; mais il en a pour le travail demandé à l'artiste. Le portrait d'une personne réelle demande à l'artiste d'être observateur et même psychologue pour pénétrer la personnalité du modèle. Le portrait d'une personne fictive lui demande une imagination très précise et complète ; et bien souvent les portraits fictifs prennent appui sur l'observation de modèles réels.

Un intérêt pour l'individuel

Le genre du portrait, dans quelque art que ce soit, témoigne d'un intérêt pour l'individuel ; ce n'est pas seulement l'être humain en général, ou tel type de toute une espèce, que rend le portraitiste ; c'est telle personne en tant qu'elle est elle-même (et ceci, même si au travers de l'individu transparaît une idée de portée générale : le portrait ne s'y réduit pas). Ce caractère existe aussi bien dans le portrait œuvre autonome, que dans le portrait morceau d'une œuvre plus large ; si un romancier fait au passage le portrait d'un de ses personnages, si dans une scène à plusieurs personnages la représentation de chacun par le peintre est un portrait, c'est bien l'individu en tant que tel qui y apparaît. Dans la numismatique, il est arrivé souvent que l'on prête une sorte de physionomie symbolique à valeur générique, et non pas ses traits propres, à tel personnage figurant sur une monnaie ; ce n'est donc pas alors un portrait.

Mais les idées de l'époque sur un idéal esthétique humain transparaissent souvent dans le portrait, surtout quand le modèle veut y paraître beau et que le peintre ou l'écrivain le flatte. On voit aussi certains types génériques d'époque chez les portraitistes mondains.

L'autoportrait

Enfin il faut faire une place à part à l'autoportrait où l'artiste se représente lui-même. Il présente l'avantage pratique qu'on a toujours sous la main son modèle et qu'on ne dépend pas ainsi des autres ; il a l'inconvénient pratique qu'à se voir dans un miroir on a de soi une image inversée ; il a la difficulté psychique qu'on y est trop directement intéressé pour se voir facilement de manière impartiale. L'autoportrait, surtout quand il est fréquent chez un artiste, est un témoignage du genre d'intérêt qu'on se porte à soi-même. Mais qu'on fasse son propre portrait ou celui d'un autre, le portrait marque toujours qu'on attribue une importance à l'haecceité du moi, à l'identité personnelle. "

Naissance du portrait / naissance de la photographie : quelques légendes



Ci-contre : Anonyme, *Saint-Suaire*, Turin, tissu, côtés recto et verso, en positif et en négatif ; photographie d'Aldo Guerreschi, Turin, non daté (fin du 20^e siècle).

Le Saint-Suaire est considéré comme le linceul dans lequel aurait été enseveli le Christ après sa crucifixion ; bien que son authenticité soit contestée, cet objet a joué un rôle fondamental pour l'église catholique ; les traces sont peut-être celles de la sueur et du sang qui couvriraient le corps du Christ ; l'empreinte détaillée du corps n'est apparue que grâce au négatif de la photographie prise par Secondo Pia en 1898 (lors de la présentation publique du Saint-Suaire) ; d'un point de vue théologique, cette empreinte miraculeuse est une image acheiropoiète (non faite de main d'homme), son origine est surnaturelle ; c'est une trace laissée par la lumière divine, alors que la photographie est une empreinte de la lumière naturelle (le rapport indiciel est le point commun) ; on trouve le thème de l'image acheiropoiète en peinture, dans l'iconographie de la Sainte Face, dont l'empreinte s'est fixée sur le voile de sainte Véronique au moment où elle essuya le visage du Christ montant au Golgotha ; ce sont les Franciscains qui ont nommé cette femme Veronica, à partir des termes "vera icona", l'icône véritable, ce qui suggère que la femme est le médium virginal de la présentation des traces rédemptrices

Source : *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medientechnologie / Cambridge, MIT Press, 2002, p.325-327



Oscar Gustave Rejlander, *The Infant Photography Giving the Painter an Additional Brush*, vers 1856, tirage à l'albumine avec titre manuscrit, 6x7cm

Origine de la peinture et de la photographie

" Pline [Caius Plinius Secundus, dit Pline l'Ancien, écrivain romain, 23-79 après J.C.] consacre le livre 35 de sa monumentale *Historia Naturalis* à une « histoire » de la peinture, une histoire non pas tant factuelle que d'emblée articulée à la fable et à une certaine forme d'imaginaire. Inévitablement il est confronté à la question de l'origine, et à son impossibilité : « la question des origines de la peinture, dit-il, est *obscure* ». On dira même qu'elle est littéralement *dans l'ombre*. [...] Mais Pline ne se contente pas de rappeler ce principe, d'ailleurs connu de tous, du dessin de l'ombre. Il va circonscire cette origine, donner un corps à la fable. Pline nous rapporte en effet *l'histoire* de la fille d'un potier de Sicyone, nommé Dibutades, amoureuse d'un jeune homme. Celui-ci doit un jour partir pour un long voyage. Lors de la *scène* d'adieu (on voit combien cette histoire est déjà d'emblée de l'ordre de la représentation, de la mise en scène, du récit, de la fiction), les deux amants sont dans une chambre éclairée par un feu (ou une lampe), qui projette donc sur le mur l'ombre des jeunes gens. Afin de conjurer l'absence à venir de son amant et de conserver une trace physique de son actuelle présence, dans cet instant-charnière tout tendu de désir et de peur, la jeune fille a l'idée de représenter sur le mur, avec du charbon, la silhouette de l'autre qui s'y projette : dans l'instant ultime et flamboyant, et pour tuer le temps, fixer l'ombre de celui qui est encore là mais sera bientôt absent. (L'histoire ne s'arrête pas là : selon Pline, Dibutades plaqua ensuite de l'argile sur ce dessin, exécutant ainsi l'image en relief par une sorte de moulage d'ombre. La mettant alors à durcir au four avec les autres poteries, il obtint le premier « bas-relief » (*typum*) en terre cuite. Ainsi naquit, dans la foulée de la peinture et comme son prolongement, la sculpture, au moins la sculpture par moulage.) "

Source : Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990 / 1983, p.117-118



Oscar Gustave Rejlander, *The First Negative*, vers 1857, tirage à l'albumine avec titre manuscrit

Origines historiques du portrait

Portraits du Fayoum

John Berger, "Des siècles après, ces regards sont toujours vivants : Enigmatiques portraits du Fayoum", *Le monde diplomatique*, janvier 1999, extrait

L'expression « portraits du Fayoum » tient à ce qu'on les a découverts à la fin du siècle dernier dans la province du même nom, pays fertile autour d'un lac à 80 kilomètres à l'ouest du Nil, légèrement au sud de Memphis et du Caire, qu'on nommait le jardin d'Égypte. A l'époque, un trafiquant avait prétendu avoir découvert des portraits de Ptolémée et de Cléopâtre ! Par la suite, on tint ces tableaux pour des faux. En réalité, il s'agit d'authentiques portraits de membres des classes moyennes des villes, enseignants, soldats, athlètes, prêtres de Sérapis, marchands, fleuristes. Il arrive même que nous sachions leurs noms : Aline, Flavien, Isarous, Claudine... On les a trouvés dans des nécropoles, car ils ont été peints pour être joints, après leur mort, aux personnes momifiées. Il est probable qu'ils ont été exécutés d'après nature (à tout le moins certains, comme le suggère leur étrange vitalité) ; en cas de mort brutale, d'autres ont pu être exécutés après coup.

Ils ont rempli une double fonction picturale : d'abord, ils ont été l'équivalent des photos d'identité figurant sur nos passeports, mais à l'usage des morts entreprenant en compagnie d'Anubis, le dieu à tête de chacal, leur voyage vers le royaume d'Osiris ; ensuite, et pendant une courte période, ils ont tenu lieu de souvenir des morts à l'usage de la famille. Il fallait soixante-dix jours pour embaumer un corps, et il arrivait qu'après ce délai on gardât un certain temps, appuyé contre un mur de la maison, ce membre de la famille qu'était la momie, avant de la placer dans la nécropole.

Du point de vue du style, les portraits du Fayoum sont, on l'a dit, des hybrides. L'Égypte était devenue à cette époque une province romaine gouvernée par des préfets venus de Rome. Il s'ensuit que les vêtements, le style de coiffure et les bijoux de ceux qui ont posé suivent les modes récentes en vigueur dans la capitale. Les Grecs qui ont exécuté les portraits ont eu recours à une technique naturaliste issue de la tradition établie par le grand peintre grec du IV^e siècle av. J.-C., Apelle. Enfin, ces portraits constituent les objets sacrés d'un rite funéraire qui est exclusivement égyptien. Ils proviennent d'un moment de transition historique.

Au reste, quelque chose de la précarité de ce moment se voit - indépendamment de leur expression - dans la manière dont les visages sont peints. La peinture égyptienne traditionnelle ne représente personne de face, parce qu'une telle pose offre la possibilité de son contraire, la vue de dos de quelqu'un qui s'est retourné et s'en va. Toutes les personnes représentées dans la peinture égyptienne sont vues de profil, le profil de l'Éternité, ce qui s'accorde avec le souci des Égyptiens de la parfaite continuité de la vie après la mort.

Pourtant, les portraits du Fayoum, peints selon la tradition grecque ancienne, représentent des hommes, des femmes et des enfants vus de face ou de trois quarts. Cette pose varie très peu, et tous ces portraits font penser au cadrage le plus courant d'un Photomaton. Alors que nous leur faisons face, nous éprouvons encore quelque chose de l'imprévu de cette pose : on dirait que les personnes représentées viennent de s'avancer timidement à notre rencontre.

Source du texte complet au 08 01 10 : <http://www.monde-diplomatique.fr/1999/01/BERGER/11510.html>

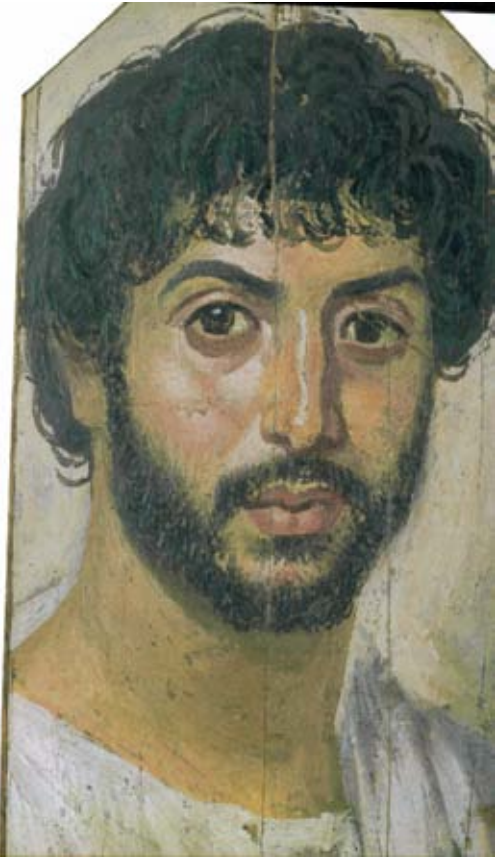
Premier portrait de la Renaissance ?

Girard d'Orléans, *Jean II le Bon*, roi de France, avant 1350, détrempe à l'œuf sur plâtre, toile, bois

Le plus ancien portrait connu : Vu la rareté des peintures de chevalet du XIV^e siècle qui nous sont parvenues, ce tableau serait le plus ancien portrait indépendant peint en France. Son auteur reprend la formule élaborée sous l'Antiquité classique, particulièrement dans la numismatique, quand il campe le modèle en profil absolu, telle une médaille impériale. Le personnage a été identifié comme le roi Jean II le Bon, roi de France (1319-1364), mais nous n'avons aucune certitude sur son identité réelle, l'inscription « Jehan roi de France » semblant postérieure à la peinture. [...] Même si l'on tient compte de l'usure du tableau et de la présence de repeints, cette effigie reflète un souci de caractérisation physique et un désir d'expressivité. Le fond d'or travaillé au poinçon, le revers décoré de faux marbre, l'autorité monumentale du profil sont manifestement d'ascendance italienne. En effet, dès les premières décennies du XIV^e siècle, les peintres transalpins s'intéressent au rendu fidèle de la figure humaine. [...] L'auteur de ce portrait faisait peut-être partie de la suite de Jean le Bon, venu en 1349, juste avant son accession au trône de France, rendre visite au pape.

Texte adapté de :

http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673486745&CURRENT_LL_V_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673486745&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500815



Portrait peint d'un homme, 2-3^e siècle



Portrait peint d'un homme (peut-être pris de son vivant),
Fayoum, encaustique sur panneau de bois, vers 161-192



Anonyme, *Dèmos*, 24 ans, vers 75-100, encaustique sur
panneau de bois, portrait du Fayoum



Girard d'Orléans, Jean II le Bon, roi de France, avant 1350,
détrempe à l'œuf, plâtre, bois de chêne, 60x44.5 cm



LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE AU 19^e SIÈCLE

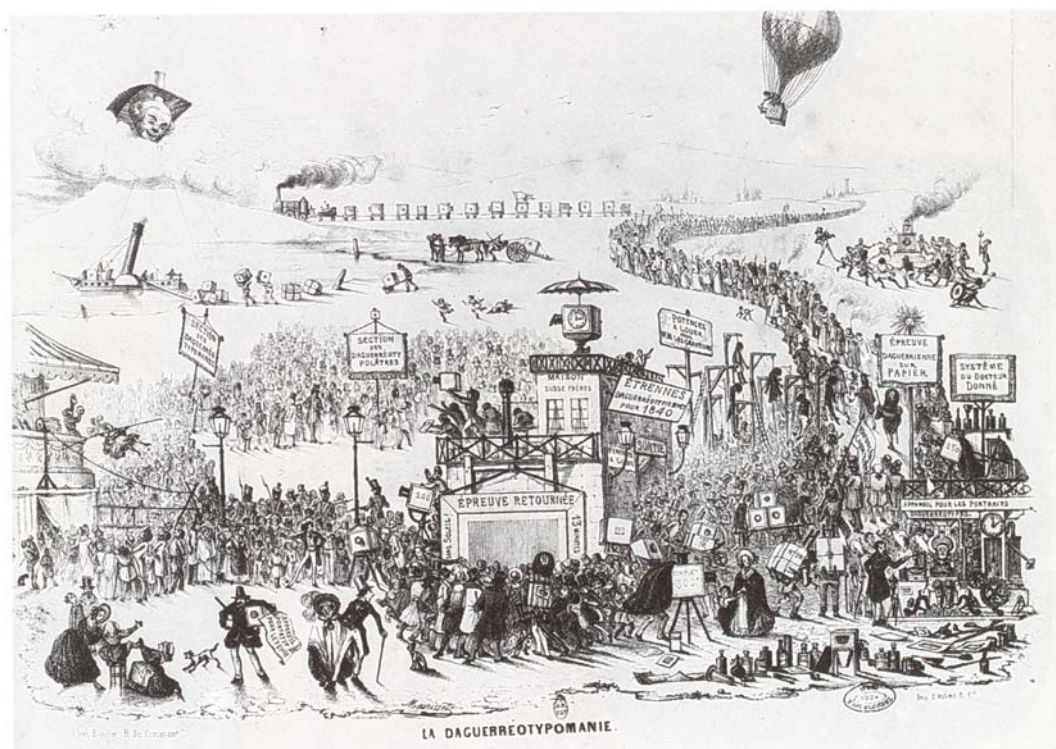
Ci-dessus : Nadar, *Marie Laurent, de dos*, vers 1856, papier salé d'après négatif au collodion humide sur verre, 16x20 cm

LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE AU 19^e SIÈCLE

"A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil."

Charles Baudelaire, "Le public moderne et la photographie" (chapitre II du "Salon de 1859")

Source : BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art. Suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992 / 1976, p.268-342 [cit. p.277]



Théodore MAURISSET, *La Daguerrotypomanie*, 1839, lithographie

Sur le mode comique, cette charge (caricature) donne la mesure de l'accueil réservé par la société à l'invention de la photographie (Daguerre est assimilé au dieu soleil, en haut à gauche). Cette lithographie est prémonitrice car elle évoque l'expansion universelle de la nouvelle image, la photographie aérienne (en ballon), la mort de la gravure documentaire (les potences à louer pour les graveurs), et surtout l'engouement pour le portrait, qui exige à l'époque environ 13 minutes d'immobilisation (en bas à droite)

Quelques photographes importants du 19^e siècle



J.L.M. Daguerre



D.O.Hill, R.Adamson



J.M. Cameron



Félix Nadar
(G.F.Tournachon)



A.A.E. Disdéri



L. Pierson, E.Mayer

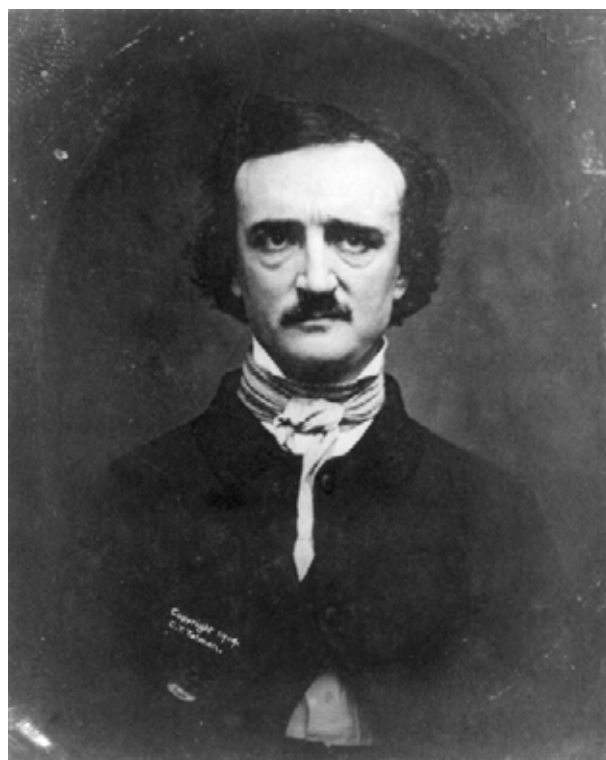
QUELQUES PHOTOGRAPHES IMPORTANTS DU 19^e SIÈCLE

CORPUS D'IMAGES

Les débuts : le daguerréotype



Louis Jacques Mandé Daguerre, *Nicolas Huet* (peintre naturaliste du Muséum d'histoire naturelle), 1837, daguerréotype, 5,8x4,5cm



W.S.Hartshorn, *Edgar Allen Poe*, 1848, daguerréotype



Anonyme, *Deux sœurs*, vers 1846, daguerréotype



Anonyme, *Woman and two children from the Cameron family*, Toronto, Canada, vers 1865, daguerréotype

Les débuts : le positif direct sur papier



Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé*, octobre 1840, épreuve positive directe sur papier

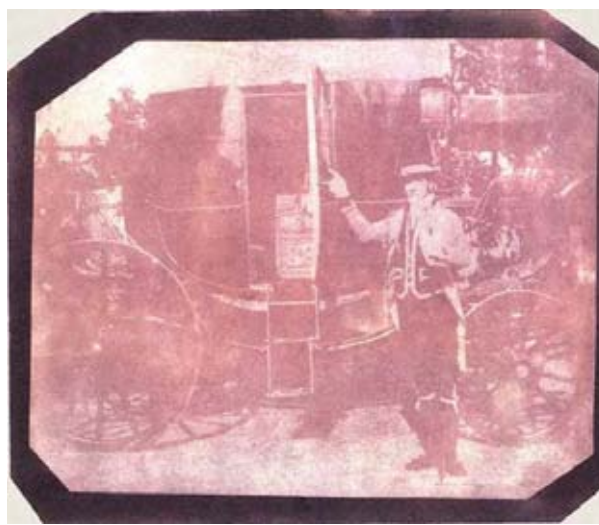
Les débuts : le calotype (négatif sur papier) et le papier salé (tirage positif)



John Moffat, *Portrait de W.H.Fox Talbot*, mai 1864



Hippolyte Bayard, *Autoportrait double de profil*, vers 1860, épreuve à l'albumine



William Henry Fox Talbot, *The Footman*, October 14, 1840, papier salé d'après calotype, 16.2x21cm [première figure humaine photographiée par Talbot ; 3 minutes de pose !]

Grande-Bretagne

La collaboration David Octavius Hill (peintre) & Robert Adamson (photographe) : 1843-1847



David Octavius Hill, *Disruption painting*, 1843-1865, huile sur toile, env.150x350 cm [La Sécession : Ministres de l'Eglise libre d'Ecosse. Première assemblée générale avec signature de l'acte de séparation et de démission le 23 mai 1843. Des 1500 personnes présentes, seuls les 457 ministres de l'église d'Ecosse sont représentés dont certains qui n'étaient pas présents. Robert Adamson est inclus dans l'image avec sa caméra. D O Hill est juste derrière lui à droite avec son carnet de croquis.]



détail, Robert Adamson



détail, Dr Patrick Macfarlan en train de signer

David Octavius Hill & Robert Adamson



David Octavius Hill & Robert Adamson, *David Octavius Hill standing at the gate to his studio, Rock House, on the stairs leading up to Calton Hill, Edinburgh*, vers 1845, papier salé d'après calotype



David Octavius Hill & Robert Adamson, *D. O. Hill*, vers 1845, papier salé d'après calotype



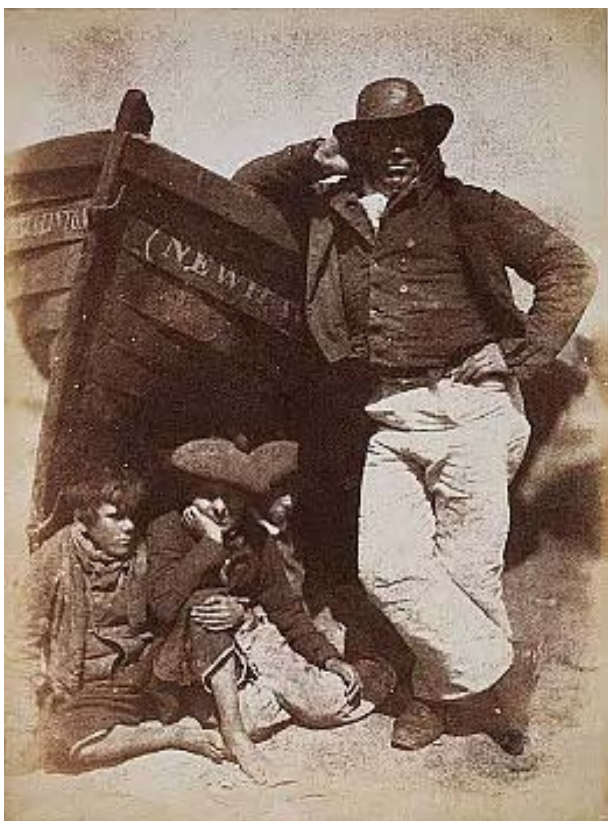
David Octavius Hill & Robert Adamson, *Reverend Dr. John Duncan*, vers 1843, papier salé, 21x15.4 cm



David Octavius Hill & Robert Adamson, *Membres du clergé*, papier salé d'après calotype

Ci-contre et ci-dessus :
images préparatoires pour *Disruption painting*

David Octavius Hill & Robert Adamson



David Octavius Hill & Robert Adamson, *James Linton, his boat and bairns*, Newhaven, 1843-1846, papier salé



David Octavius Hill & Robert Adamson, *Portrait of James Linton*, New-Haven, juin 1845, papier salé d'après calotype



David Octavius Hill & Robert Adamson, *Newhaven Fishwife*, vers 1845, papier salé



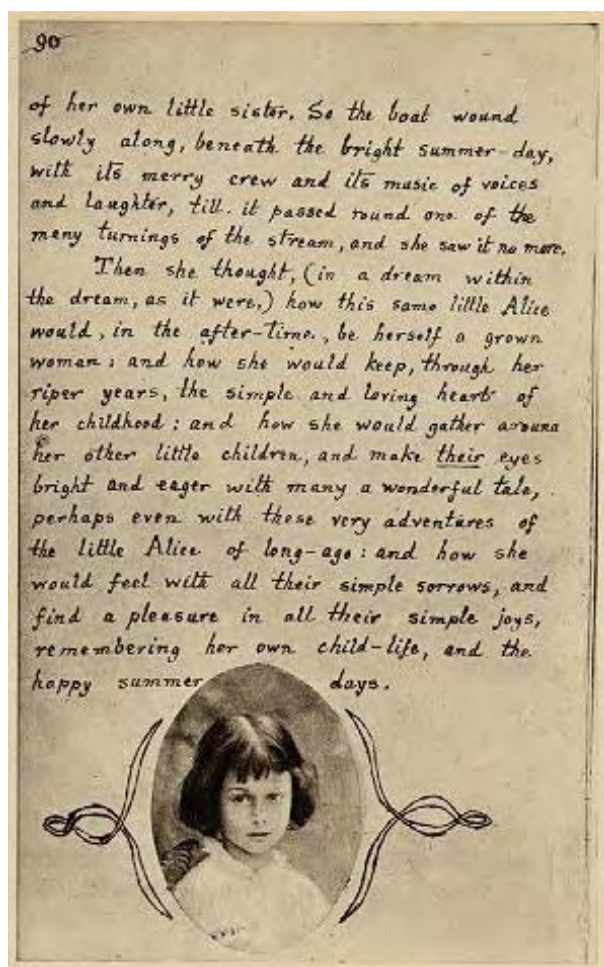
David Octavius Hill & Robert Adamson, *Newhaven Fishwives*, vers 1845, papier salé

Grande-Bretagne

Un photographe amateur : Lewis Carroll / Révérend Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898)



Oscar Gustave Rejlander, *Charles Dodgson*, non daté



Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 1864, dernière page du manuscrit original



Lewis Carroll, *Edith Lorina & Alice Liddell*, 1859



Lewis Carroll, *Alice Liddell*, 1859

Lewis Carroll



Lewis Carroll, *Alice Liddell*, 1859



Lewis Carroll, *Alice Liddell as The Beggar Maid (story of King Cophetua)*, 1858, épreuve à l'albumine, 16.3x10.9cm



Lewis Carroll, *Xie Kitchin Standing*, 1875



Lewis Carroll, *Xie Kitchin Sleeping*, 1874

Julia Margaret Cameron



023 Cameron Henry Herschel Hay, Julia Margaret Cameron, 1870, alb-25.7x22.5cm.jpg



024 Reri Guido ou Srani Elisabetta, Beatrice Cenci, vers 1862, huile toile.jpg



025 Cameron Julia Margaret, Miss Julia Jackson, 1866.jpg



026 Cameron Julia Margaret, Mrs Herbert Duckworth, née Julia Jackson, nièce de Virginia Woolf, avril 1867, albumin...



027 Cameron J M, Beatrice (May Princess), 1866, albumine, nég collodion sur verre, 1509 B. Cenci exécutée pour me...



028 Cameron J M, Beatrice Cenci (May Princess), 1866, albumine, nég, 1509 exécutée pour meurtre père.jpg

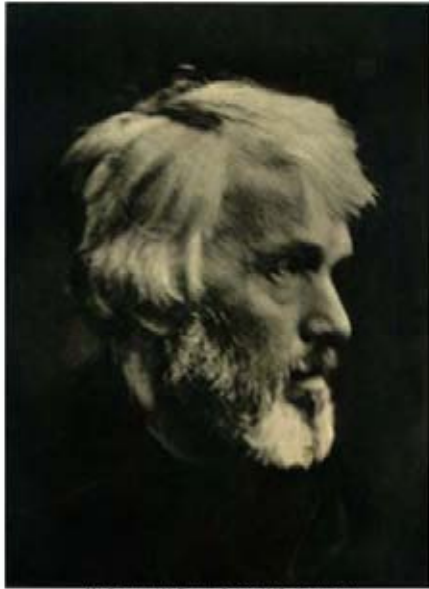
Julia Margaret Cameron



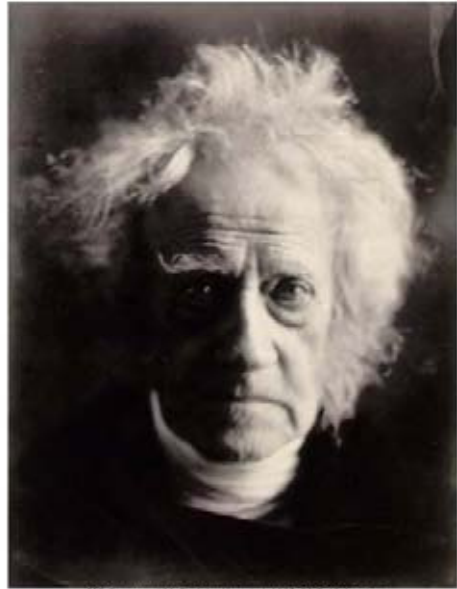
029 Cameron Julia Margaret_Henry Taylor as Rembrandt_1865.jpg



030 Cameron J.M._Charles Hay Cameron_1864_albumine_33x26cm.jpg



031 Cameron J.M._Thomas Carlyle_1867_albumine.jpg



032 Cameron J.M._Sir John Herschel_1867_25.7x19.4cm.jpg



035 Cameron J.M._Madonne Zeffanta_1864.jpg



036 Cameron J.M._Prayer and Praise_1865.jpg

Julia Margaret Cameron



037 Cameron J M, Rachel Gurney, 1 Viol, 1872, albumine, 32.7x24.5cm.jpg



038 Cameron J M, Venus Chiding Cupid and Removing his Wings, 1872.jpg



039 Cameron J M, Alethea (Alice Liddell), October 1872, albumine, 32.4x23.7cm.jpg



040 Cameron J M, The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere, 1874, Tennyson, Idylls of the King, 1859, album...



041 Cameron, Cam. I Follow, I Follow; Let me die, neg. 1867, charbon autotype, Tennyson, Idylls of the King, 1859.jpg



042 Cameron J M, Kiss Of Peace, 1869.jpg

France

Nadar (Gaspard Félix Tournachon)

050 Nadar_Felix Tournachon_Autoportrait tournant_v1865.jpg



051 Nadar_Felix Tournachon_Autoportrait_v1860.jpg



052 Nadar_Panthéon Nadar_1852-54_jillographie_caricatures de 249 personnalités h.jpg



053 Nadar_Baudelaire_1854-55_caricature.jpg



054 Nadar_Adrien Tournachon (1825-1902), frère de l'artiste_1854-60.jpg



055 Nadar Felix et Adrien Tournachon_Debureau1854_5.jpg

Nadar



056 Nadar, Charles Baudelaire (poète, critique d'art, 1821-1867), vers 1854.jpg



057 Nadar, Charles Baudelaire au fauteuil Louis XIII, avant mars 1855, papier sale, 28x16,5cm.jpg



059 Nadar, Charles Baudelaire (1821-1867), 1861-62.jpg



060 Nadar, Gerard de Nerval (écrivain, 1808-1855), 1854-55, épreuve versée cre, 19x20cm.jpg



061 Nadar, Théophile Gautier (1811-1872) à la blouse blanche, écrivain, 1854-55, papier sale, 23,6x18,6cm.jpg



062 Nadar, Théophile Gautier, écrivain français (1811-1872), 24-4x19,5cm.jpg

Nadar



003 Nadar_Alexandre Dumas père, écrivain (1802-1870),.jpg



006 Nadar_Georges Sand (1804-1876), romancière, 1864, Galerie contemporaine,1877.jpg



067 Nadar_Victor Hugo sur son lit de mort,23 mai 1885_gbr_12.5x16.5cm.jpg



068 Nadar_Gioacchino Rossini (compositeur, 1792-1868), 1856, papier sale, nég.verre_24.6x18.3cm.jpg



069 Nadar_Hector Berlioz (compositeur, 1802-1869).jpg



075 Nadar_François Louis Lesueur (1819-1876), mime, 1864, papier sale_20.7x15.2cm.jpg

Nadar



076 Nadar_Sarah Bernhardt (comédienne)_vers 1860-65_papier sale albumin_18x23.jpg



077 Nadar_Sarah Bernhardt_vers 1860-65.jpg



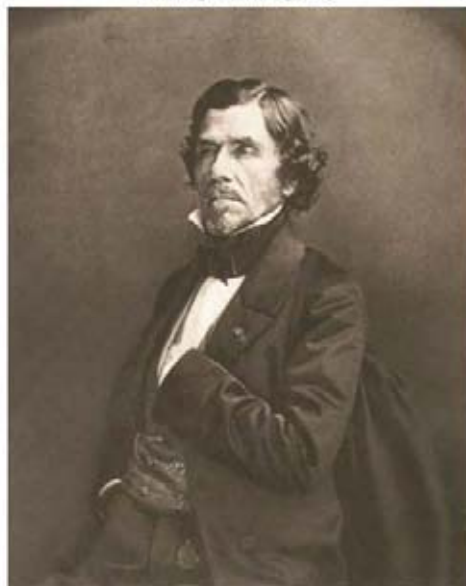
078 Nadar_Sarah Bernhardt, Lady Macbeth dans Macbeth, Shakespeare, adapt.Jean Richepin, 1884_nég verre gbr...



079 Nadar_Sarah Bernhardt, 1890.jpg



080 Nadar_Gustave Doré_1868_papier sale_10x11.6cm.jpg



081 nadar_Eugène Delacroix (peintre, 1798-1863)_1856.jpg

Nadar et Étienne Carjat



062 Nadar_Camille Corot, peintre, vers 1860, 24x19cm.jpg



063 Nadar_Jean-François Millet (1814-1875), peintre et graveur, 1856-58, 24,5x18,1cm.jpg



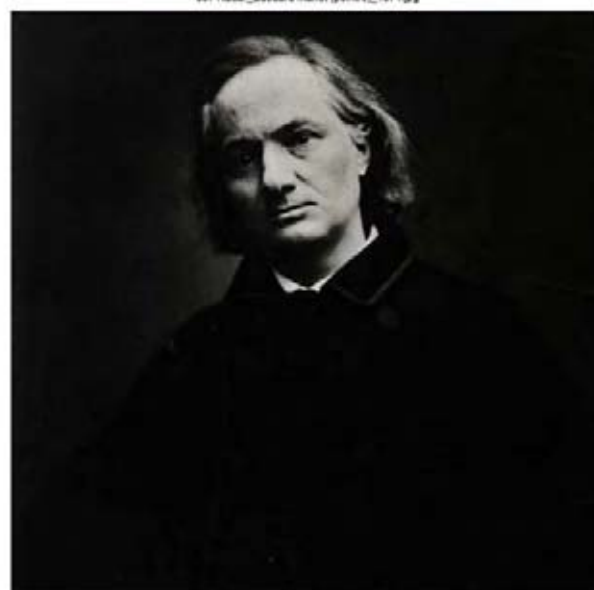
065 Nadar_Gustave Courbet (peintre), 1865.jpg



067 Nadar_Edouard Manet (peintre), 1874.jpg



090 Carjat Étienne_Charies Baudelaire, 1861-2.jpg



091 Carjat Étienne_Charies Baudelaire, vers 1860.jpg

André Adolphe Eugène Disdéri



102 Disdéri Eugène, Napoléon III et l'impératrice Eugénie, vers 1865.jpg



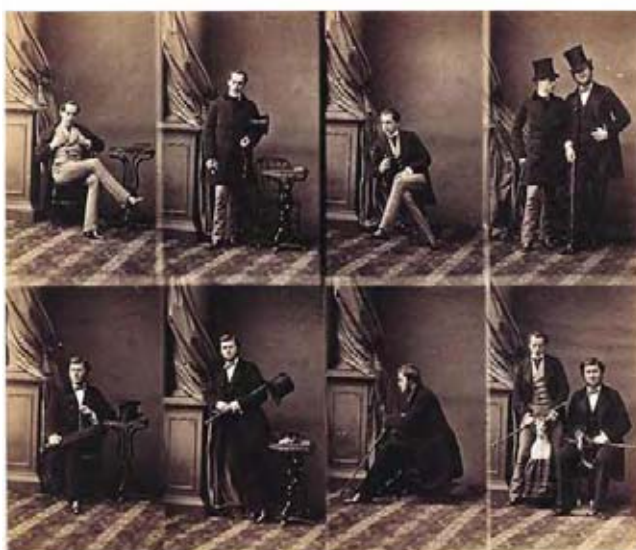
103 Disdéri Eugène, Napoléon Eugénie Bonaparte, 1864.jpg



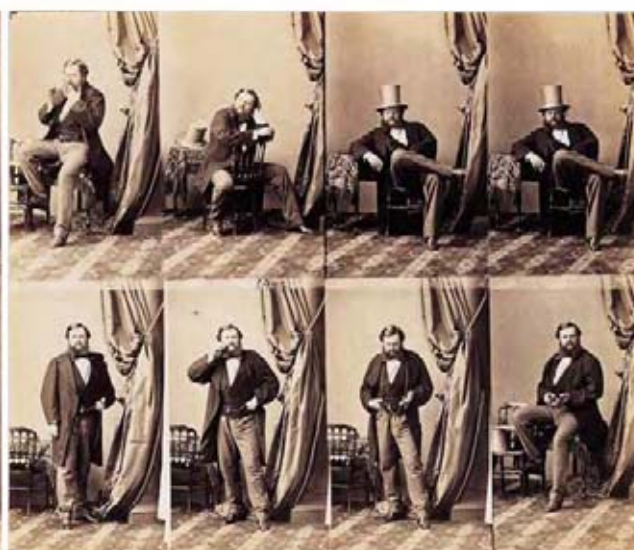
104 Disdéri Eugène, Napoléon III debout, avant 1873, albumine, 8.6x5.2cm, original.jpg



108 Disdéri Adolphe Eugène, Giuseppe Verdi, 1813-1901.jpg



109 Disdéri Eugène, Prince d'Arenberg et Jules de Saint Sauveur, 1858, 20x23cm, albumine nég verre.jpg



110 Disdéri Eugène, Baron Adolphe de Rothschild, 1858, 20x23cm, albumine.jpg

Eugène Disdéri



111 Disdéri Eugène, Comtesse Hatzeleid et ses enfants, 1857_albumine_20x23cm.jpg



112 Disdéri Eugène, Comtesse Hatzeleid et ses enfants, 1857_albumine_20x23cm_detail.jpg



113 Disdéri Eugène, M.Krivsky, 1858_albumine_20x23.2cm.jpg



114 Disdéri Eugène, Madame Kahn, 1858_20x23cm_albumine négatif verre colodion.jpg



116 Disdéri, homme_serie de visite_v1855_1870.jpg



117 Disdéri, inconnue, 1860-6.jpg

Eugène Disdéri et les associés Mayer & Pierson



130 Thibault_Mosaic de portraits carte-de-visite ph_1860.jpg



131 Aguado Olympe Comte_Autoportrait dans son atelier_vers 1860.jpg



140 Mayer Pierson_Fils Napoléon III_1858.jpg



145 Pierson Pierre-Louis_Le général Charles Denis Sauter Bourbaki_albumine_8.6x3.3cm.jpg



150 Pierson Pierre-Louis_Écherzo di Folla_Comtesse de Castiglione_v1863-66_albumine_negatif verre collodion hu...



151 Pierson Pierre-Louis_Écherzo di Folla_Comtesse de Castiglione_v1863-66_albumine_negatif verre collodion hu...

Pierre-Louis Pierson et la Comtesse de Castiglione



152 Pierson Pierre-Louis, Comtesse de Castiglione Virginia Odoim (1837-1899) et son fils Giorgio (1855-78), vers 1...



153 Pierson Pierre-Louis, Les yeux, Comtesse de Castiglione, v1863, albumine, négatif verre colodion.jpg



154 Pierson Pierre-Louis, La Prayeur, Comtesse de Castiglione, v1861-67, albumine, négatif verre colodion.jpg



155 Pierson Pierre-Louis, La Prayeur, Comtesse de Castiglione, v1861-67, albumine, négatif verre colodion, gauche...



156 Pierson Pierre-Louis, Le regard, Comtesse de Castiglione, 1856-57, albumine, négatif verre colodion, dix6.6cm.jpg



157 Mayer Léopold Ernest, Portrait de la Comtesse Verasis de Castiglione née Virginia Odoim, assise sur une table...

PHOTOGRAPHIE ET SOCIÉTÉ AU 19^e SIÈCLE : QUELQUES PHOTOGRAPHES IMPORTANTS

CORPUS DE TEXTES

Portrait et société au 19^{ème} siècle

"Aux grands portraits peints traditionnels commandités par les dignitaires, aux diverses techniques inventées au XVIII^e pour simplifier le processus succède une technique qui va bouleverser le panorama : la photographie.

Le « daguerréotype fait-il le portrait ? », s'inquiètent immédiatement plusieurs pairs et députés à l'occasion du rapport d'Arago. Disdéri les rassurera: « Celui-là est vraiment bon photographe qui, avec son appareil, comme le peintre avec son pinceau, sait montrer la grandeur du bourgeois en habit noir. » C'est qu'après les révolutions de 1830 et 1848, la bourgeoisie accède de plain-pied au pouvoir et exige à son tour le droit à son image à l'instar de l'aristocratie. Le portrait photographique au XIX^e va devenir le symbole de cette ascension sociale et l'illustration d'une confrontation entre l'être et le paraître.

Avec l'invention du collodion, les choses s'accélérent encore. De nombreux studios s'installent, dès 1850, à Paris et dans le monde. En mai 1853, les frères Mayer photographient l'Empereur, ce qui leur vaut immédiatement la clientèle des dignitaires de l'Empire. Associés à Pierson, ils ouvriront le plus grand studio du moment où se précipite, avec les altesses de Suède, de Norvège, du Portugal ou des Pays-Bas, « l'élite de l'aristocratie et de la fortune ». Dès lors, ces temples de l'image investissent dans un mobilier et des décors raffinés. Un véritable rituel s'installe: disposition des personnages, choix des vêtements, des accessoires, emploi de fonds et de tentures... Tout concourt à donner « un grand air aux figures » (Disdéri). Le studio est désormais le lieu d'un simulacre conçu pour valoriser, consacrer le modèle dont les attitudes et la tenue vestimentaire doivent refléter son appartenance à un certain rang social.

Si le photographe Dodéro est le véritable précurseur de la carte de visite photographique, idée reprise également par le comte d'Aguado, c'est à Disdéri que revient le mérite d'en déposer brevet en 1854. Sur une plaque au collodion 18 x 24 cm, un ingénieux système lui permet de réaliser 6 à 8 portraits, proposant ainsi une douzaine de cartes pour le prix d'un grand format. Ce sera la gloire et le début d'une « cartomanie » qui enflammera le globe. En Angleterre, la reine Victoria, abondamment photographiée par Mayall, collectionne des centaines d'albums. Aux États-Unis, Lincoln se fait photographier par Brady ou Hesler et prétend que ces images ont fait autant pour son élection que son discours sur l'Union.

À Paris en mai 1859, Nadar raconte que Napoléon III, à la tête de ses troupes partant pour la campagne d'Italie, se serait arrêté boulevard des Italiens, le temps de se faire portraiturer par Disdéri. Devant l'engouement du public, de nombreuses « galeries de célébrités contemporaines » vont être abondamment publiées et diffusées, communiquant une popularité évidente à ceux dont les visages deviennent ainsi familiers au plus grand nombre. Cette véritable industrialisation de la photographie marque le début d'une réelle médiatisation - avec ce qu'elle comporte de manipulation - mais également l'installation d'une photographie stéréotypée et banale.

Mis à part quelques exceptions (Nadar, Carjat), celle-ci abandonne tout souci esthétique pour devenir le seul support du message social d'une classe dominante. Médiocrité qui contribuera dans les années 1870 à la fermeture de nombreux ateliers, frappés par ailleurs par la crise économique et l'apparition de nouveaux praticiens issus des classes moyennes à leur tour en mutation. "

Source des textes utilisés par l'auteur :

Disdéri, L'Art de la photographie, 1862

Nadar, Quand j'étais photographe, 1900

Source : Article de Jean-Claude Gautrand, *Sensible*, n°7, Nord Pas-de-Calais, Centre régional de la photographie, été 1998

Deux dossiers très intéressants sur le portrait :

<http://classes.bnf.fr/portrait/index.htm>

<http://expositions.bnf.fr/portraits/index.htm>

(j'ai réuni les textes principaux dans un dossier pdf pour ceux qui souhaitent les imprimer ...)

Figures et portraits

Comment reproduire la figure humaine et aborder le portrait ? Tel est le problème auquel ont eu à faire face les premiers photographes. Ils utilisaient au début une technique relativement lente et limitée et avaient pour modèle toute une tradition picturale. [...]

L'invention de **Daguerre** a aussitôt donné à tous les représentants des couches moyennes l'envie de s'offrir leur effigie au daguerréotype, à défaut d'un portrait peint. Aussitôt maints ateliers s'ouvrent dans les grandes villes et des opérateurs itinérants travaillent dans les villages, les foires ou les lieux touristiques. L'emploi du daguerréotype, pièce unique ne pouvant être reproduite sans l'intermédiaire du dessin et de la gravure, limitait, à quelques exceptions près, la diffusion de ces portraits à la famille et aux amis. Au début des années 1840, le procédé mis au point par Fox Talbot du négatif/positif va permettre à **David Octavius Hill** et **Robert Adamson** de réaliser et de diffuser de remarquables effigies de toute la société d'Edimbourg, artistes, notables, pêcheurs. Mais, c'est surtout dix ans plus tard que la pratique du portrait photographique va connaître son apogée, grâce à des techniques de prise de vue plus rapides.

Félix Nadar, prenant pour modèles ses amis de la bohème artistique et littéraire, a alors élaboré un type particulièrement convaincant de portrait photographique. Il a eu l'occasion d'exprimer sa conception à l'occasion du procès l'opposant à son frère Adrien Tournachon qui s'était approprié son pseudonyme : « La théorie photographique s'apprend en une heure ; les premières notions de pratique, en une journée... Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire : c'est le sentiment de la lumière, c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés...Ce qui s'apprend encore moins c'est l'intelligence morale de votre sujet, c'est ce tact rapide qui vous met en communication avec le modèle, et vous permet de donner, non pas... une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière, la plus favorable, la ressemblance intime. C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux ». Nadar faisait sienne la théorie du portrait défendue en 1851 dans la revue *La Lumière* par le critique Francis Wey, un ami de Courbet. Cinq ans plus tard, les portraits cartes de visite transforment la production et la diffusion des portraits photographiques.

Eugène Disderi, un homme d'affaire de génie qui a pris un brevet pour exploiter l'invention, (six poses différentes obtenues en une seule prise de vue dont les tirages de petits formats se vendent très bon marché), est l'artisan de cette révolution.

La concurrence entre les ateliers devient effrénée. Les portraits cartes de visite sont précieux pour étudier les usages sociaux mais ne favorisent guère les recherches plastiques. Les plus remarquables effigies sont alors réalisées par des amateurs. En Angleterre, **Julia Margaret Cameron**, lorsqu'elle photographie ses amies Herschel ou Tennyson bouleverse les conventions, n'hésitant pas à créer ses propres arrangements de lumière et à privilégier les gros plans dont le caractère pré-cinématographique est indéniable. Les pictorialistes anglo-saxons la prendront comme modèle. [...]

Source : Musée d'Orsay ; texte tiré de <http://www.photosapiens.fr/Figures-et-portraits.html>

La portrait photographique en Grande-Bretagne

David Octavius Hill (1802-1870) & Robert Adamson (1821-1848)

Au départ, Hill est [peintre] paysagiste et lithographe. Mais en 1843, on lui commande un portrait de groupe de 457 hommes et femmes ayant participé à l'assemblée constituante de la *Free Church of Scotland* d'Edimbourg [Ecosse]. Pour y parvenir, il se met à photographier, avec son collaborateur Robert Adamson, tous ces participants pour ensuite pouvoir les peindre. Les deux hommes ne limitent pas leur travail à la seule physionomie des personnages, mais, inspirés des peintures de l'époque, s'investissent dans la composition des portraits. Adamson semble être plus que le simple exécuteur des idées artistiques de Hill, qui semblait être la tête pensante du projet. Après la mort d'Adamson en 1848, les photos de Hill et de son nouvel assistant n'atteignent pas le même degré de qualité.

Source : http://www.photographiz.com/?rub=biographie&id_photographe=14

La portrait photographique en Grande-Bretagne

Julia Margaret Cameron (1815, Indes – 1879, Ceylan)

De l'Angleterre victorienne aux climats exotiques de Ceylan, les photographies de Cameron illustrent toute une époque. Les portraits et scènes de déguisement qu'elle affectionne sont, outre l'expression d'une vision particulière, une plongée dans le monde anglo-saxon de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le travail de Julia Margaret Cameron est empreint d'une esthétique typiquement victorienne ; ses portraits de femmes rappellent ceux des Pré-Raphaélites, Rossetti, Burne-Jones et autres Watts, surtout les illustrations qu'elle réalise en 1874 pour le *"Idylls of the King"* de Tennyson. Les poèmes et pièces de théâtres qu'elle choisit d'illustrer, scènes de genre à déguisement, sont empreints de cet imaginaire du XIX^e siècle, plein de rêves chevaleresques et de beautés féminines : *"King Arthur"* (1874), *"Paul and Virginia"* (1864) ou encore *"Sir Lancelot and Queen Guinevere"* (1874).

Cameron affectionne la beauté, l'esthétique, et donc aussi la beauté féminine, qu'elle célèbre à travers une série de superbes portraits, comme *"Sadness"* (1864) et *"The Wild Flower"* (1867), où la grâce féminine est mise au service d'un thème, d'un sentiment, d'une idée. "J'aspire à capter toute la beauté qui apparaît devant moi" affirme-t-elle. La beauté peut aussi être masculine, avec *"Iago, Study for an Italian"* (1867), portrait d'un modèle italien à la mode, Angelo Colarossi, seul modèle professionnel qu'elle n'ait jamais utilisé.

Ses portraits sont originaux, car elle emploie des cadrages très rapprochés, en très gros plan, jouant de l'éclairage pour estomper les détails et obtenir des effets de clair obscur, donnant à ses images une dimension profondément mélancolique. Dans ses nombreuses photographies religieuses, notamment *"A Holy Family"* (1872) et surtout le magnifique *"Rachel Gurney, I Wait"* (1872), cette atmosphère si particulière transparait parfaitement. Un petit ange y repose sa tête sur ses bras, avec ses ailes qui lui entourent délicatement les épaules. Le fond est complètement flou, on croit discerner des plumes, même les ailes et les cheveux de ce petit ange ne sont pas nets. Et pourtant, tout est dans le regard de cet enfant, captivant et paradoxalement exprimant une grande force.

C'est tout cela Julia Margaret Cameron, une association de délicatesse et de beauté, voire de fragilité, mais aussi une part d'intensité psychologique. En photographiant des personnalités de son temps, comme les fameux scientifiques *"Charles Darwin"* (1868) et *"Sir John Herschel"* (1867), Cameron s'approche au plus près de la psychologie des personnages. Par des plans rapprochés, la suppression des détails et un éclairage particulier, elle réussit à créer une intimité dans ses portraits. En résulte une sorte de tête à tête entre les personnages photographiés et le spectateur, qui dégage une forte intensité psychologique. Les portraits que la photographe réalise de son entourage n'échappent pas à la règle, viennent au contraire renforcer le regard bienveillant de Cameron sur ses sujets. Les premières images de Cameron sont consacrées à son entourage, à ses enfants et petits enfants surtout qu'elle adore. *"Alice du Lane, 3 Years"* (1864), mignonne petite fille aux grosses joues et aux longs cheveux annoncent d'emblée la couleur.

C'est en quelque sorte grâce à sa fille Julia Hay, qui lui offre un appareil photographique en 1863, que Cameron se met à la photographie, à 48 ans. Dès le début (*"Annie, my first success"*, 1864), sa force sera de croire que le médium photographique peut être utilisé avec plus d'originalité, d'imagination et d'esthétique qu'il ne l'avait été jusqu'alors. Cameron contribua à établir la photographie en tant qu'art à part entière. Mais en tant que femme amateur, elle a du mal à se faire respecter en tant que professionnel par les sociétés de photographes et d'artistes de l'époque, largement masculines. Elle est tout de même élue membre de la *Photographic Society* de Londres, mais la presse fustige le côté "non-fini" et "enfantin" de ses images. Toutefois, et c'est ce qui compte pour elle, une partie de la communauté artistique, notamment les Pré-Raphaélites, la soutient, plus qu'aucun autre photographe de son époque.

En 1875, Julia Margaret Cameron s'installe à Ceylan (Sri Lanka) où son mari possède des plantations de café (*"Charles Hay Cameron"*, 1864). Elle continue à photographier son entourage, quoi que de manière moins soutenue. C'est presque un travail documentaire et ethnologique qu'elle réalise alors, fasciné sans doute par cet exotisme délicat qui l'entoure. *"Woman"* (1875-1879), femme indienne aux longs cheveux noirs en costume traditionnel ou encore *"A Group of Kalutara Peasants"* (1878) font partie des dernières images réalisées par la photographe anglaise. Dans cette image, l'attention portée au choix de l'éclairage et du cadre, font évoluer les trois personnages indiens dans un monde indéfinissable. Les deux hommes étant partiellement flou, l'attention se focalise ainsi sur la femme au centre de l'image. La beauté et la délicatesse féminine, encore et toujours. [...]

Julia Margaret Cameron : La photographie du Sublime

Les Cameron, comme les Tennyson et les Taylor, étaient très férus d'esthétique. Charles Cameron traita dans *An Essay on the Sublime and Beautiful* (1835) nombre des points essentiels de l'attitude de sa femme envers la photographie. Beauté, Vertu et Passions sont étudiées en fonction d'une esthétique du dix-huitième siècle. En accentuant l'émotion de la détresse ou – à un stade plus calme – de la peine, le célèbre philosophe Edmund Burke, prouva le rapport entre la morale et l'art. Ceci tendrait à comparer le Sublime à l'aspect douloureux des sentiments. Ce qui permit d'interpréter à nouveau, au XIX^e, le Sublime de façon chrétienne. L'affront infligé très rapidement à l'œuvre de Madame Cameron qualifiée "d'ignorance artistique" et "d'exécution négligée" témoignait de l'incompréhension des intentions de sa main assurée et de son esprit créatif. L'artiste bénéficiait en effet d'avis techniques autorisés. Rejlander habita Londres de 1862 à 1869 et vint à Freshwater.¹³ Lewis Carroll vint à Sheen pour photographier la famille Taylor et Ewen Cameron. Plus tard Madame Cameron, elle-même photographe, étudia avec lui la question de la mise au point : "Toutes ses photographies sont volontairement floues – certaines sont très pittoresques – d'autres simplement horribles – cependant elle en parle comme s'il s'agissait de triomphes artistiques. Elle aurait aimé réaliser des versions floues de certains de mes sujets et j'exprimais le même souhait envers les siens."¹⁴ Carroll reconnut que sa mise au point fût délibérée et son fils Henry Herschel Hay Cameron parla de cette décision : "C'est une erreur de penser que ma mère voulait produire une œuvre un peu floue. Ce qu'elle recherchait était un résultat artistique, quels qu'en soient les moyens." Il ajouta "en photographie, comme dans toute forme d'art, le procédé n'est rien et le résultat final, tout"¹⁵ Son père aurait été d'accord. Sa mère dénonça elle-même les critiques et soutint "cette rondeur et cette plénitude de la forme et des traits, ce modelé de la chair et des membres que seule peut rendre la mise au point que j'utilise bien qu'elle soit qualifiée de "floue" "¹⁶ "Qu'est-ce que la mise au point – et qui peut s'arroger le droit de dire quelle est la bonne ?" Ces propos datent de 1864, début de sa carrière. En 1868, Henry Peach Robinson se réclamait du même droit bien qu'une "femme artiste et photographe" anonyme essayât de l'attaquer sur ce point.¹⁷

Cette controverse existait depuis longtemps. Lorsque Ruskin dit de Millais qu'il avait un regard aigu et de Turner qu'il était myope, il posait les prémisses du débat qui opposerait le daguerréotype au calotype. Quand Cameron commença à utiliser le procédé au collodion mis en valeur par Frederick Archer, Ruskin, qui avait soutenu la précision de contour du daguerréotype, lui écrivit qu'il se désintéressait de la photographie.¹⁸ Il n'appréciait pas l'impression vague que le nouveau procédé offrait à son avis, comparé à la clarté de détail qui l'avait amené à louer le premier. Son préjugé d'amoureux de la [fin p.7] nature lui masquait les possibilités artistiques de la photographie. Ruskin la prenait comme point de départ de dessins, alors que les calotypistes, Hill et Adamson, considéraient leurs "esquisses" comme des dessins à part entière. [...] Il faut voir dans ce contexte la querelle qui opposa Henry Peach Robinson (1830-1901) à Julia Margaret Cameron. Deux photographes ultérieurs [Peter Henry Emerson et Alvin Langdon Coburn] comprirent son œuvre, parce qu'ils virent en la photographie un moyen d'expression graphique plutôt qu'un instrument essentiellement lié au réalisme. Plus qu'au trait, ils s'intéressèrent au volume, à la distance en tant qu'effet, à la douceur en tant que véhicule d'un sentiment et au rendu des expressions éphémères d'un visage ou de la nature. Emerson, qui étudia le premier les objets qu'elle utilisait, conclut : "Elle faisait toujours des prises directes, s'en glorifiait et en avait raison. Les agrandissements, comme je le fis déjà remarquer, trahissent nombre de qualités essentielles. Madame Cameron utilisait de très longs temps de pose, variant de une à cinq minutes. Des artisans jaloux raillèrent cette méthode. Incapables, malgré tout leur appareillage de produire un travail comparable au sien, des photographes commerciaux cherchèrent tous les prétextes pour décrier ses images, mais en vain, parce que nombre d'entre elles possèdent ces qualités artistiques indéniables que les artistes reconnaissent immédiatement et après tout, c'est à eux que revient le jugement ultime de telles questions. Avoir utilisé des objectifs aux distances focales trop courtes pour ses planches de 40 x 30 est le seul reproche que l'on puisse lui faire"¹⁹ Etant donné la tradition anglaise de l'aquarelle, de la gravure à la manière noire et de la photogravure, Madame Cameron trouva naturellement sa place dans le monde des arts graphiques du XIX^e. Philip Gilbert Hamerton, en son temps le meilleur critique en ce domaine, n'éprouva aucune difficulté à juger son travail. En effet, il considérait la photographie en général comme "contraire à l'esprit artistique". Son aspect évident, son inaptitude à sélectionner – que Charles Cameron qualifia "d'aptitude indiscrete" en faisait pour lui moins que de l'art. "Seules les œuvres remarquables de Madame Cameron que bien des lecteurs se rappellent ou possèdent, firent jusqu'à ce jour, preuve de qualités artistiques. Elle effaça l'indiscrétion du détail photographique

par une mise au point floue qui confère à ses sujets une facture massive évoquant la tristesse et l'obscurité de certains tableaux anciens" ²⁰

Le préjugé contre l'objectif dure encore aujourd'hui. On le dit vide d'âme, de sentiment et de clairvoyance. Les portraits de Madame Cameron cèdent le pas à ceux du peintre G.P. Watts alors qu'ils ont tant en commun avec eux. Tant Watts que Cameron prirent pour modèles le Titien, le Tintoret et Rembrandt et s'opposèrent à la recherche préraphaélite du réalisme et du détail. Tous deux eurent avec leurs modèles des rapports personnels qui n'étaient ni commerciaux ni professionnels, mais véritablement d'amateur. John Forbes White, le photographe et critique écossais, fit la différence entre les portraits besogneux et ceux de Watts : "Prenez le portrait de Tennyson et comparez le à n'importe quelles photographies célèbres du poète. Comme elles manquent d'âme à côté de l'œuvre de Watts ; tout en préservant une ressemblance frappante, l'artiste y inclut quelque chose de l'esprit de Shakespeare et de la dignité (nous le disons respectueusement) que certains grands maîtres surent donner à leurs représentations de Notre Seigneur" ²¹ Il perçut évidemment les intentions spirituelles de Watts. Nous les retrouvons aussi chez Cameron.

Notes

13. *Freshwater* est le nom de la propriété des Cameron dans l'île de Wight.

14. Helmut Gernsheim, *Lewis Carroll. Photographer*, Londres et New York, 1969, p.60.

15. Marie A. Belloc, "Interview with Mr H. Herschel Hay Cameron", *The Woman at Home*, IV (1896 - 97), p.786.

16. Lettre à Sir John Herschel, 31 décembre 1864, citée dans Colin Ford, *The Cameron Collection*, p.141.

17. Cette "femme artiste et photographe" est citée dans la colonne de correspondance de *The Illustrated Photographer*, I (25 septembre 1868), p.418-9.

18. *The Works of John Ruskin*, E.T. Cook et A. Wedderburn, eds., Londres, 1912, 39 vols., XXXVII, p.734.

19. P.H. Emerson, "Mrs Julia Margaret Cameron", *Sun Artists*, 5 (1890), p.37.

20. P.G. Hammerton, *Thoughts About Art*, Londres, 1875, p.64.5.

21. "Veri Vindex" (J.F White et Sir George Reid), *Thoughts on Art and Notes on the exhibition of the Royal Scottish Academy of 1868*, p.64.

Source : Mike Weaver, *Julia Margaret Cameron. 1815-1879*, cat. expo., John Hansard Gallery /British Council, Londres, Herbert Press, 1984, insert en français, traduction Catherine Ferbos, Paris, Centre National de la Photographie, 1985, p.7-8

Le portrait photographique en France

Nadar, Carjat, Disdéri, Mayer et Pierson

Dans les années 1850, le portrait ne pose plus de problèmes techniques, son prix et sa qualité évoluent. L'attrait narcissique pour sa propre image se double d'un intérêt pour des personnalités en vue qui génère le commerce prospère de studios renommés. Les élites du monde des arts, des lettres mais aussi de la politique, du théâtre et même de l'Église se font tirer le portrait. Les libraires, les papetiers commercialisent ensuite leurs visages sous forme d'estampes, puis de photographies au format de carte de visite. Les ateliers focalisent une clientèle avide de regarder « les binettes contemporaines » et de « se faire tirer » chez Disdéri, le photographe de l'Empereur, ou bien chez Nadar, celui de l'opposition ou bien encore chez Etienne Carjat ¹, le journaliste caricaturiste dont les portraits rivalisent avec ceux de Nadar. Les images publiques et privées sont intégrées dans des albums photographiques, « nouveau musée familial »², et confortent ainsi l'appartenance à la même classe sociale. La carte de visite signe le glas du daguerréotype et perdurera jusqu'à la première guerre mondiale. Les ateliers s'agrandissent et prospèrent, la concurrence entre les photographes redouble. De très grands studios émergent (Nadar, Carjat, Disdéri, Mayer et Pierson) et drainent la clientèle la plus aisée. Si quelques photographes de talent produisent des portraits d'une grande qualité, la production de masse se standardise. Alors que la banalité, voire la médiocrité, s'installe, les photographes revendiquent des prétentions artistiques pour dynamiser leur commerce dont l'équilibre financier reste précaire en raison des investissements engagés. L'uniformisation des canons de représentation est dénoncée par des peintres et surtout des écrivains comme Gustave Flaubert et Théophile Gautier qui reprennent la diatribe engagée par Charles Baudelaire contre le daguerréotype. Nadar, écoeuré par l'évolution de la production raille Mayer et Pierson, ses concurrents, qui se contentent « d'un format à peu près unique, singulièrement pratique pour l'espace de nos logements bourgeois. Sans s'occuper autrement de la disposition des lignes selon le point de vue le plus favorable au modèle, ni de l'expression de son visage, non plus que de la façon dont la lumière éclaire tout cela. On installait le client à une place invariable, et l'on obtenait de lui un unique cliché, terne et gris à la va-comme-je-te-pousse ».³

Notes

1 Lire à se sujet le récit romancé mais bien vu du portrait de Rimbaud par Carjat (Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Gallimard, 1991).

2 Selon une appellation de Marcelin dans *Le Journal amusant*, 18 février 1860.

3 Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, p. 198.

Source : <http://www.cndp.fr/Themadoc/niepce/societe.htm>

Le portrait photographique en France

Nadar (Gaspard-Félix Tournachon, 1820, Paris – 1910, Paris)

Nadar, Félix (1820-1910), photographe, aéronaute, journaliste, caricaturiste et écrivain français. Comme photographe, Félix Nadar a été l'un des maîtres du portrait et l'un des grands innovateurs de la fin du XIX^e siècle.

L'entrée dans la Bohème Parisienne

Des études de médecine contrariées
Né à Paris, Gaspard-Félix Tournachon, dit Félix Nadar, est le fils d'un imprimeur et éditeur parisien ayant quitté Lyon pour Paris. Élevé dans un milieu de lettrés progressistes, il étudie au collège Bourbon (aujourd'hui lycée Condorcet). En 1836, l'entreprise paternelle ayant fait faillite, la famille retourne à Lyon. Après la mort de son père l'année suivante, le jeune homme s'inscrit à l'école de médecine de Lyon, sans toutefois avoir obtenu son baccalauréat, et commence à écrire dans plusieurs revues. De retour à Paris en 1838, il renonce à devenir médecin.

Une plume signant « Nadar »

Durant les dix années qui suivent, Gaspard-Félix Tournachon vit de sa plume, signant du pseudonyme de Nadar. Il appartient à la bohème parisienne, immortalisée par son ami Henri Murger dans les *Scènes de la vie de Bohème* (1848). Il fonde diverses revues, tel *le Livre d'or* (1839), où paraissent des articles aux prestigieuses signatures (Honoré de Balzac, Eugène Labiche, Alfred de Vigny, Théophile Gautier ou Gérard de Nerval). Il fréquente le Paris des artistes et côtoie notamment les écrivains Champfleury et George Sand, ainsi que les artistes Honoré Daumier, Gustave Doré, Eugène Delacroix et Hector Berlioz. Félix Nadar est alors « la plus étonnante expression de la vitalité », comme le souligne son ami Charles Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu* (1869).

Romancier (*Déjanire*, 1845), Félix Nadar s'adonne également, pour des journaux satiriques, à la caricature de personnages célèbres, pourvus de têtes énormes et de corps minuscules, ce qui lui vaut d'être surveillé par la police. Après la Révolution de février 1848, il se joint au corps expéditionnaire pour la libération de la Pologne ; il est arrêté et purge une peine de travaux forcés. En 1854, il publie *le Panthéon Nadar*, une procession lithographique de 249 caricatures de poètes, romanciers, publicistes et journalistes.

Un maître du portrait photographique

La « portraiture romane »
Dès 1853, Félix Nadar oriente son frère cadet Adrien vers la photographie et lui loue un atelier. Il collabore avec celui-ci et réalise ses premiers portraits. En 1854, il transforme en atelier indépendant l'appartement qu'il partage avec son épouse Ernestine Lefèvre, rue Saint-Lazare. En pleine « portraiture romane », il réalise un très grand nombre de portraits d'écrivains et de célébrités des arts, dont nombre de ses amis, tels Gérard de Nerval, Alfred de Vigny, Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Jules Michelet, Gioacchino Rossini, Gustave Doré, George Sand, les frères Goncourt. Il utilise des fonds neutres dénués d'accessoires (il en ajoutera par la suite quelques-uns) et se concentre sur le visage, l'expression, le regard. Les éclairages « à la Rembrandt » tendent à accentuer le caractère dramatique. Les figures sortent de l'ombre, empreintes de gravité. En 1856, il intente à Adrien un procès afin de l'empêcher d'utiliser son pseudonyme Nadar.

L'étude des caractères et des expressions faciales

Son travail de caricaturiste et ses études de médecine orientent également Félix Nadar vers l'étude des caractères et des expressions faciales. Ancien critique dramatique, il s'intéresse au mime. Charles Deburau, fils du mime Jean-Gaspard Deburau, pose pour une série où il apparaît en Pierrot (*Pierrot riant, Pierrot souffrant, Pierrot voleur, etc.*, 1854-1855). Félix Nadar réalise la même année, pour le docteur Guillaume Duchenne de Boulogne, une série destinée à illustrer son étude sur *le Mécanisme de la physiologie humaine*, puis une étude d'un hermaphrodite (1860). Son succès le conduit à rénover un bâtiment, boulevard des Capucines, où il crée un immense studio en 1860 ; véritable réussite commerciale, le studio compte jusqu'à une quarantaine d'employés. Cependant, la concurrence des « cartes de visite » d'Eugène Disdéri – photographies en 6 x 9 produites en grand nombre à un prix inférieur – conduit Félix Nadar à s'adapter et à réduire ses formats.

Un esprit curieux et aventurier

Bientôt, Félix Nadar ne trouve plus d'intérêt à réaliser des portraits et s'engage dans de nouvelles aventures. Auteur en 1858 de la première photographie aérienne à bord du ballon captif *le Géant* qu'il a fait construire, il effectue plusieurs ascensions, relatées dans ses *Mémoires du Géant* (1864). En 1860, il fait les premières expériences de photographie artificielle avec des piles Bunsen (brevet déposé en 1861). À l'aide de cette technique, il réalise les premiers reportages sur les égouts et les catacombes de Paris (1861-1862 et 1864-1865). Durant la guerre franco-allemande, en 1870, il effectue de nombreuses missions de reconnaissance aérienne, puis organise le service postal aérien.

En 1874, Félix Nadar prête son atelier du boulevard des Capucines pour une exposition de jeunes peintres indépendants, parmi lesquels figurent notamment Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro et Paul Cézanne ; cette exposition est la première du mouvement impressionniste naissant. Il publie encore de nombreux articles et, en 1900, un recueil de souvenirs (*Quand j'étais photographe*). La même année 1900, une rétrospective de son œuvre est organisée lors de l'Exposition universelle de Paris.

En 1950, quarante ans après la mort de Félix Nadar, son atelier est dispersé ; ses 60 000 négatifs sont confiés à la Caisse nationale des Monuments historiques, ses tirages et autres archives à la Bibliothèque nationale de France.

Source : "Nadar, Félix", Encyclopédie Microsoft Encarta en ligne 2007,
http://fr.encarta.msn.com/encyclopedia_761589415/Nadar_Félix.html

André Adolphe Eugène Disdéri (1819, Paris – 1889, Paris)

Le portrait carte-de-visite photographique

Invention

Le portrait carte-de-visite, ou portrait-carte, est né de la volonté de André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) d'élargir la clientèle des ateliers de portrait photographique. Afin de diminuer les coûts de production du portrait et son prix de vente, il choisit d'en réduire le format. Grâce à l'invention de ce qu'il appelle un "châssis multiplicateur", pour laquelle il dépose un brevet en 1854, il juxtapose plusieurs prises de vue sur un même négatif, constituant ainsi une mosaïque comparable à celle du Photomaton. Pour ce faire, Disdéri utilise une plaque de verre au collodion au format 18 x 24 cm placée dans une chambre noire à quatre ou six objectifs. Le châssis peut être fixe, auquel cas les prises de vues sont simultanées et les portraits identiques. Le châssis peut également être mobile, coulissant entre chaque prise de vue et laissant au modèle le loisir d'imprimer à sa pose des variations plus ou moins prononcées. Sur une seule plaque peuvent donc apparaître quatre, six ou plus fréquemment huit images de même format ; certaines planches présentent cependant un seul grand portrait, ou deux moyens, ou encore un moyen et quatre petits. Les images qui servent aux cartes de visites proprement dites ont, quant à elles, un format standard de 6 x 9 cm, ce qui correspond à une planche de huit photographies. À partir du négatif est réalisé un tirage par contact sur papier albuminé, qui sera découpé en autant de petites images rectangulaires. La carte-de-visite prend sa forme définitive lorsque chaque image est collée sur un carton rigide de dimensions légèrement supérieures, sur lequel est imprimé au dos et/ou sous l'image, le nom et l'adresse du photographe. Ces portraits-cartes sont alors vendus à des tarifs dégressifs : en 1862, vingt-cinq tirages montrant deux poses différentes sont vendus trente francs, cinquante tirages présentant jusqu'à trois poses cinquante francs, cent cartes avec quatre poses soixante-dix francs. Négatifs et planches de portraits avant découpe sont conservés par le photographe, ces dernières étant numérotées et archivées dans des registres laissés à la disposition du client, afin de répondre à d'éventuelles demandes de retraitage.

Un succès spectaculaire

L'acuité du sens commercial de Disdéri lui permet d'entrevoir le succès que remportera la carte-de-visite auprès d'une classe émergente, pour laquelle la photographie devient un objet courant et familier. À ses débuts, la mode du portrait-carte est limitée au cercle restreint de l'aristocratie. Si ce nouveau format gagne à la fin des années 1850 une clientèle de plus en plus large, c'est tant par son coût relativement modique que par l'engouement que suscite la diffusion des cartes-de-visite à l'effigie d'hommes illustres. Le premier est l'empereur Napoléon III, qui choisit de se faire photographier par Disdéri en 1858. Son portrait est aussitôt vendu par centaines dans tout Paris. Les célébrités, qui ont instantanément saisi l'intérêt du procédé, veulent à leur tour voir leur image

immortalisée sous forme de portrait-carte. Dès lors, les cartes-de-visite sont produites quasi industriellement, à une cadence soutenue, suivant une division et une rationalisation des tâches qui peuvent être réparties sur une vingtaine de postes, depuis la prise de vue jusqu'au montage, en passant par le découpage des milliers de petits cartons. Une fois vendues, les cartes se donnent, s'échangent et circulent de la main à la main, offrant à ceux qu'elles représentent l'opportunité de diffuser leur image et de se faire connaître du plus grand nombre. La vogue de la carte-de-visite gagne ainsi toute la France, l'Europe puis, plus tard, les Etats-Unis. Les personnalités les plus éminentes de la politique, les familles royales, jusqu'aux souverains et chefs d'Etats veulent voir leur portrait miniature figurer dans les catalogues des plus grands ateliers, s'étaler derrière les vitrines des grands boulevards, sur les présentoirs des boutiques de souvenirs. Les y rejoignent hommes de lettres, vedettes du théâtre et de l'Opéra, clowns et acrobates, danseuses et femmes du demi-monde. Les images de la reine Victoria, du président Lincoln ou de Sarah Bernhardt se vendent ainsi par centaine de milliers. Leur emboîtant le pas, la foule des bourgeois se rend dans les ateliers les plus fameux, se fiant au nom qui apparaît au dos du carton : Disdéri, Mayer et Pierson, Petit, Franck, Carjat, Reutlinger, Neurdein, Nadar, entre autres. Une profusion d'ateliers de portrait ouvrent dans les lieux les plus fréquentés, là où les clients potentiels sont amenés à se promener, sur les Grands Boulevards, à la sortie des théâtres. Le phénomène, loin de se cantonner à la capitale, gagnera rapidement les grandes villes de province. Afin de répondre à une demande exponentielle, les praticiens poussent la logique de la photographie de studio à son extrême. Ainsi, près d'une décennie après son apparition en 1851, le procédé au collodion ne se prête à une application industrielle qu'à la suite de l'adoption de la carte-de-visite par les plus grands praticiens du portrait. Nadar, par exemple, vend d'abord ses prestigieux portraits de personnalités au grand format, puis, dans un second temps, à prix réduit sous forme de carte-de-visite, avec laquelle il fait sa "petite" monnaie, instituant dès lors un commerce à deux vitesses.

Conformisme et modèles sociaux

Dès lors, la nature de la production et la conception même du portrait changent véritablement. La photographie devient en effet, au cours des années 1860, le vecteur d'une évolution des rapports sociaux, qui tendent vers l'idéal d'intégration de tout un chacun à des critères communs, définis dans les hautes sphères de la société. Si Disdéri s'attache à agencer différemment son décor selon qu'il photographie un savant, un militaire ou un comédien, le portrait miniature reprend dans la majorité des cas les mêmes poncifs, artifices et accessoires. Le modèle, au visage souvent austère et figé, est montré en pied, arborant une pose qui se veut digne mais lui confère une certaine rigidité : accoudé à une colonne tronquée, appuyé sur une balustrade ou assis dans un fauteuil, lisant un journal, tenant cigare ou chapeau à la main. Ce sont autant de marques signifiant ou voulant signifier son appartenance à une classe privilégiée. Cette dernière collectionne les cartes-de-visite dans de lourds albums spécialement conçus pour les recueillir. Elles sont glissées dans de petites fenêtres réservées dans les pages cartonnées. Les membres de la famille, les amis et les intimes y côtoient, dans une confusion sciemment entretenue, les grands de ce monde, auxquels il est désormais possible de s'identifier. Certains clients demandent même expressément à être représentés à la façon de telle ou telle célébrité, dont ils peuvent trouver les images dans les registres qu'ils sont amenés à feuilleter dans le salon d'attente de chaque atelier ; il convient toutefois de distinguer le client "ordinaire" de la célébrité, qui passe un accord avec le photographe et ne paie pas. Dans chaque album familial apparaissent ainsi les préférences politiques et artistiques qu'il est de bon ton de revendiquer, les réseaux mondains dont on se réclame, autant que les liens affectifs que l'on espère resserrer. Des albums thématiques sont également constitués, renfermant exclusivement des portraits-cartes d'écrivains, d'acteurs, de musiciens, de rois et de princes, ou encore de militaires.

Corollaire des transformations qui en pleine révolution industrielle affectent la société dans son ensemble, cette standardisation du portrait rencontre certaines résistances, en particulier chez les artistes et les écrivains. Quand les photographes dénoncent l'inévitable baisse de qualité inhérente à la production en série, avant qu'ils ne se rangent derrière l'évidence de sa rentabilité, Flaubert, Barbey d'Aurevilly ou Baudelaire stigmatisent l'uniformisation de la société, l'effacement des insignes de classe, conséquences d'un narcissisme triomphant doublé d'un conformisme avilissant.

En dehors de la pratique la plus courante, certains clients s'amuse à déjouer le côté stéréotypé de la séance de pose, en adoptant des attitudes très variées au cours d'une même séance, allant de la plus conventionnelle à la plus excentrique. Ce genre de comportement est propre à l'aristocratie du Second Empire, qui préfigure en cela les facéties des photographes amateurs de la fin du XIX^e siècle. Ce dernier repart de l'atelier avec un jeu de petits cartons en poche, destinant les

uns et les autres à des connaissances très différentes : l'un étoffera l'album familial, un autre ira à la fiancée, aux amis du cercle, à la maîtresse.

Excentricités

De la production des portraits-cartes vue dans son ensemble ressort pourtant en premier lieu l'uniformité, expression du désir d'accéder à une identité, de se conformer à un même modèle. Les exceptions, rares, sont d'autant plus remarquables. Par leur mise en scène et l'attitude du modèle, détournant de leur fonction première les éléments récurrents du décor d'atelier, certains portraits expriment une désinvolture qui aura elle-même ses conventions, d'autres une franche excentricité. Assis en tailleur sur la colonne, à califourchon sur la balustrade ou sur le cheval de bois destiné aux portraits d'enfants, les pieds appuyés sur une table, voire allongé à même le tapis ou tournant simplement le dos à l'objectif, le modèle peut aussi revêtir les costumes les plus extravagants, les accoutrements les plus exotiques, en burnou ou en kimono. Et si le goût du canular de Disdéri, attesté par ses autoportraits, rencontre celui de ses clients, auxquels il suggère sans doute certaines mises en scènes, l'initiative leur en revient. Ces images décalées correspondent aux années de gloire du studio, quand le portrait carte-de-visite n'est pas encore sorti du cercle de l'aristocratie. La haute société réserve alors la diffusion de son image à ses seuls membres, quand les portraits de célébrités, destinés à la commercialisation, seront eux très largement répandus. À une époque où le théâtre populaire et le music-hall rencontrent un public aussi large que peu exigeant, acteurs et actrices posent dans le costume de leur dernier succès, et la demande de telles images devient si importante que les grands ateliers leur consacrent une large part de leur catalogue. Parmi cette seule catégorie des cartes-de-visite d'acteurs se trouvent tant des photographies des artistes les plus talentueux et les plus célèbres, représentés en civil ou en costume de scène, que des images de comédiens populaires, auxquels on demande de sortir des conventions de pose et de retenue pour faire valoir leur aptitude au jeu et à la farce. On s'échange aussi, dans l'intimité des fumoirs, des portraits d'actrices de vaudeville et de demi-mondaines en tenues affriolantes.

Hormis les portraits, il existe aussi une minorité de cartes-de-visite, portant sur environ cinq pour cent de la production totale, qui présente une grande variété de sujets. On y trouve des vues d'architecture, des vues urbaines, des paysages, des reproductions d'œuvres d'art. Certains ateliers se spécialisent même dans l'évocation d'une région de France en particulier, ou dans la production de cartes-de-visite de fleurs.

Un phénomène de société

La fortune de la carte-de-visite revêt donc différents aspects. Malgré une évidente démocratisation du médium photographique, elle reste circonscrite à la seule bourgeoisie. Ouvriers, artisans ou paysans n'y figurent pas, hormis lorsque des acteurs en revêtent les costumes ; quoique de coût relativement modeste, le portrait-carte et les pratiques qui en découlent, notamment la constitution et l'exhibition des albums, ne trouvent pas de réelle audience auprès des gens du peuple qui, sans doute, n'entretiennent pas le même rapport à l'image que les classes plus aisées. À l'origine, le premier cercle des amateurs du portrait-carte est aristocratique, ce qui lui attribue d'emblée une fonction de différenciation sociale. Mais d'agrément élitiste et marginal, il devient, dès la fin des années 1860, un succès commercial, un phénomène de société, par le seul talent de son inventeur. Disdéri a non seulement contribué à la mise en place de nouvelles méthodes de production, mais a fait preuve d'une qualité visionnaire dans l'appréciation des attentes du public. Ce dernier a désormais accès à une forme de représentation dans laquelle il se reconnaît et qu'il se plaît à partager. Il s'offre une vision directe de la société, de ses gouvernants, des artistes et autres personnalités du Second Empire. La carte-de-visite contribue ainsi à tisser de nouvelles correspondances et affinités d'ordre social entre les hommes.

Source : <http://expositions.bnf.fr/portraits/reperes/index2.htm>

Autre article intéressant :

Sylvie Aubenas, "Le petit monde de Disdéri", *Études photographiques*, n°3, novembre 1997

en ligne sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/index93.html>

ou sur : <http://expositions.bnf.fr/portraits/grosplan/index.htm>

DÉVISAGER : LE REGARD DE LA SCIENCE SUR LE VISAGE ET LE CORPS

J.K. Lavater : la physiognomonie ; Dr Duchenne de Boulogne : la physiologie (muscles faciaux)



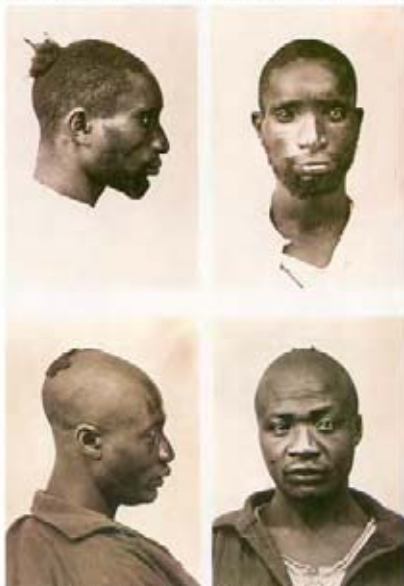
Dr Duchenne de Boulogne : l'ethnographie et l'anthropométrie



208 Dr Duchenne de Boulogne, figure 78, Mécanisme de la physionomie humaine, 1876.jpg



207 Dr Duchenne de Boulogne, figure 81, Mécanisme de la physionomie humaine, 1876.jpg



210 Potteau Jacques Philippe, Anthropométrie, Alger, 1862.jpg

* voir légende complète en bas de la page



211 Chamay Desiré, madecasses, Reunion, 1863.jpg



212 Bonaparte Prince Roland, Lapone, 1884.jpg



213 Anonyme, Lapon (Saami), 1884, expédition ethnographique du Prince Roland Bonaparte, Phototypie G. Roche, 3...

* Légende des images de Potteau (commentaires du photographe anthropologue) : Faradji-Poungui, voisin des Bambara, royaume de Poungui. Jeune, nez très aquilin, grand maigre, probablement phthisique mais caractérisé par les traits ; Mohamed, jeune zouzou, gros garçon pas grand, mais très bien musclé, beau Noir : la peau du dedans des mains presque noire, venant de la grande ville de Kan qui a 60'000 habitants. Pris par les pillards touaregs (blessure à la joue droite) : Alger, 1862.

Commune de Paris, 1871 (premier usage policier de "l'image accusatrice")



217 Anonyme_Commune de Paris_Barricade, 18 mars 1871.jpg



218 Anonyme_Communards_Charles Delescluze, Paschal Grousset et Eugène Potier au pied de la colonne Vendôme...



219 Didier Eugène_Chute de la colonne Vendôme, mai 1871.jpg



220 attribué à Didier_Cadavres de Communards, mai 1871_Semaine sanglante.jpg



221 Appert Ernest_Portrait de condamné_Bénard, condamné à mort, insurrection de 1871_1871_albumine d'après n...

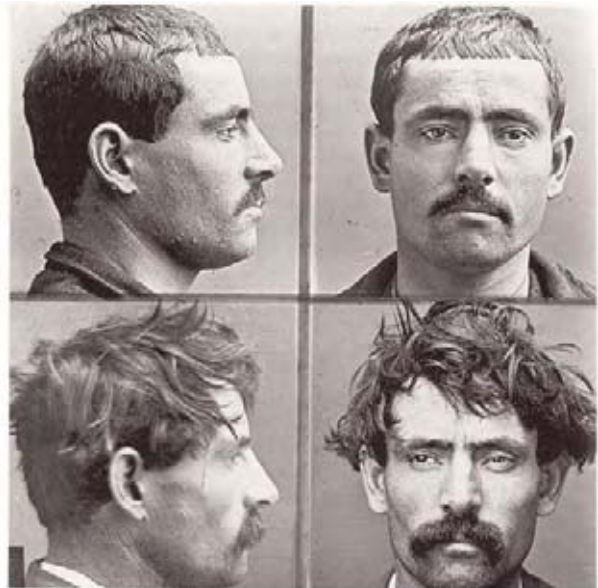


222 Appert Ernest_Portrait de condamné_Gustave Courbet, 1871_albumine d'après nég verre colodion.jpg

Alphonse Bertillon : la photographie judiciaire (fiche signalétique d'identification des criminels)



225 Bertillon Alphonse_Anthropométrie_v1885.jpg



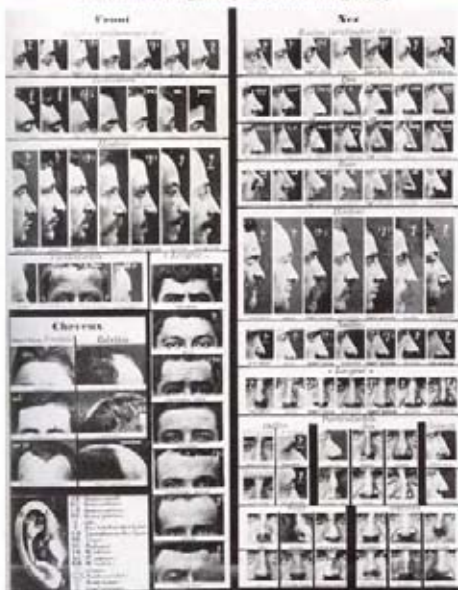
226 Bertillon Alphonse_Anthropométrie_v1885.jpg



227 Bertillon Alphonse_fiche signalétique d'A.Bertillon_1891.jpg



228 Bertillon Alphonse_photogrammetrie_judiciaire_1905.jpg



229 Bertillon Alphonse_tableau synoptique_v1906.jpg



231 Bertillon Alphonse_Cours de signalement descriptif_Service de l'identité judiciaire_ans 1895.jpg

C. Lombroso et Francis Galton : portrait "type" du criminel ; Rayons X : à travers le visage, l'invisible



239 Lombroso Cesare, L'homme criminel, 1876 (1e ed., vers 1870-80).jpg



240 Galton Francis, Portraits composites par superposition de prises de vue, 1863.jpg



241 Galton Francis, Essai de portrait générique criminel, Inquiries into Human Faculty and Its Development, 1863.jpg



242 Galton Francis, Composite portraits showing "features common among men convicted of crimes of violence", 18...



W. Rontgen and his first X-ray photograph of a human shows the hand of his wife with the ring she was wearing.

251 Rontgen Wilhelm Conrad, Main de Mme Bertha Rontgen, 1er rayons x, 1895, tirage négatif, portrait de R.jpg



252 Anonyme, Crâne, rayons x.jpg

DÉVISAGER : LE REGARD DE LA SCIENCE SUR LE VISAGE ET LE CORPS

La photographie comme preuve ou document : identité et différence

Médecine : physiologie et psychopathologie → LE CORPS EXPRESSIF

Dès 1880, grâce à la rapidité et à la netteté des nouvelles plaques au gélatino-bromure d'argent, la photographie est devenue un instrument efficace de la médecine et des sciences en général. Mais le Dr Duchenne de Boulogne fait grand usage de la photographie dès les années 1850. La physiologie étudie les propriétés et le fonctionnement du corps en bonne santé, alors que la pathologie traite du corps malade ; la psychopathologie est donc l'étude des troubles mentaux, science qui est à la base de la psychiatrie (à Paris, Charcot eut Freud pour étudiant !)

- Gaspard Félix Tournachon, dit **Nadar** (1820-1910) et **Adrien Tournachon** (1825-1903). Adrien apprend la photographie grâce à Gustave Le Gray, puis l'enseigne à son frère aîné Félix. En 1853, Adrien seconde le Dr Duchenne de Boulogne dans ses observations grâce à son savoir-faire photographique. Le célèbre portraitiste Nadar travaille également de manière occasionnelle dans le domaine médical, ce qui est révélateur d'un phénomène propre au milieu du 19^e siècle : un dialogue entre art et science s'instaure, souvent par l'intermédiaire de la photographie, apte à combiner ces deux orientations en raison de sa double nature de document (preuve scientifique) et d'œuvre d'art (objet esthétique).
- **Dr Guillaume Benjamin Armand Duchenne de Boulogne** (F, 1806-1875), physiologiste spécialiste de l'application de l'électricité à la motricité musculaire dès les années 1840. Son étude paraît en 1862 sous le titre : *Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électrophysiologique de l'expression des passions* ; les nombreuses photographies qui illustrent l'ouvrage ont été réalisées par Adrien Tournachon, puis par le médecin ou ses assistants. Le médecin démontre l'effet d'un léger courant d'électrodes posées sur les différents muscles faciaux et établit une typologie des expressions ; il réactualise l'ouvrage de J. Kaspar Lavater (CH, 1741-1801) : *La Physiognomonie ou l'Art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, 1775-1778, une référence dans le domaine. La physionomie est l'ensemble des traits et des expressions du visage ; au 19^e siècle la physiognomonie est considérée comme une science qui a pour but la connaissance du caractère d'une personne (âme, intériorité d'un être) d'après sa physionomie (apparence physique). En utilisant un moyen très moderne pour l'époque, l'électricité, le Dr Duchenne pense établir les bases d'une science des émotions ; la science apporte une vérité expérimentale, vérifiée et transmise par la photographie.¹
- **Albert Londe** (F, 1858-1917), directeur du Service photographique créé en 1882 par le célèbre médecin J-M. Charcot à la Salpêtrière. Ses images ont contribué à l'étude des démarches et comportements pathologiques, des manifestations de l'hystérie, de l'épilepsie, etc.²

Ethnographie : types et "races" → LE CORPS DE L'AUTRE

Au 19^e siècle, l'ethnographie est une nouvelle méthode scientifique, probablement suscitée par les grands voyages, l'exotisme et la conquête coloniale. Il s'agit de récolter un maximum de données sur chaque ethnie (groupe humain, peuple) : enquêtes, prises de notes, enregistrements sonores et visuels, descriptions. On s'intéresse à l'apparence physique et à la culture : corps, vêtements et accessoires, croyances, us et coutumes, langues. L'anthropométrie, méthode ethnographique (avec portrait de face et de profil), servira de modèle à l'identification judiciaire.³ La photographie devient très vite l'instrument scientifique de prédilection des ethnographes et des aventuriers fascinés par les différences culturelles. Actuellement, on peut mettre en doute la rigueur scientifique de certaines photographies d'indigènes mises en scène ou de "tableaux vivants" reconstitués avec des figures de cire à l'occasion des expositions universelles.

- **Claude Joseph Désiré Charnay** (F, 1828-1915) effectue dès 1857 de nombreuses expéditions photographiques dans le Yucatán (Mexique), au Brésil, à Java, en Australie. Le gouvernement français le mandate pour récolter des données ethnographiques. Il est le premier à avoir utilisé l'appareil photographique au service de l'archéologie en Amérique centrale, en particulier au Yucatán. Les "types" ethniques de Charnay paraissent dans la presse illustrée, ce qui montre l'engouement pour les portraits exotiques et les souvenirs d'expéditions lointaines.

¹ FRIZOT, Michel, *Histoire de voir. De l'invention à l'art photographique (1839-1880)*, Paris, Centre National de la Photographie, coll. Photo Poche, 1989, p.114-115

² *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de texte*, Paris, Centre National de la Photographie, coll. Photo Poche, 1987, p. 85

³ La carrière de Bertillon en est l'exemple : il est l'auteur de *Ethnographie moderne. Races sauvages*, Paris, Masson, 1882, conçu et rédigé pendant les années précédant son engagement au service d'identification de la préfecture de police.

- **Jacques Philippe Potteau** (1807-1876), photographe au laboratoire d'anthropologie du Muséum d'histoire naturelle, représente des hommes dès 1861 en portraiturant les membres des ambassades du Siam, du Japon (1862) et de Cochinchine (1863) séjournant à Paris ainsi que divers étrangers de passage. Il réalise une série de "fiches" en Algérie, en inscrivant au dos des photographies des notations anthropométriques ou des appréciations personnelles. ⁴

Anthropométrie et photographie judiciaire → LE CORPS SOCIAL

- **Alphonse Bertillon** (F, 1853-1914). Lors de la Commune en 1871, la photographie sert pour la première fois à une identification policière ; le premier service photographique de la police en France date de 1872. Bertillon dirige dès 1882 le service d'identification de la préfecture de police et il fait appel au signalement anthropométrique, avec l'aide de la photographie ; Bertillon devient responsable du service photographique en 1888 et son service comprend un fichier de 90'000 images en 1890 ! La photographie devient image accusatrice ⁵ : partant de l'idée de récidive (les "repris de justice"), la police tente d'archiver le plus grand nombre de fiches signalétiques basées sur l'anthropométrie et la photographie comme indices principaux d'identification des criminels, même après des changements physiques de leur apparence. Pour que la reconnaissance soit plus efficace, des normes très strictes doivent être respectées : portrait de face et de profil selon des codes fixes (distance, lumière constantes, réduction 1/7) ; anthropométrie : mensurations de certaines parties du corps, du visage en particulier, analyse très précise de l'oreille (invariant anatomique, avant la découverte de l'empreinte digitale) ; "portrait parlé" avec description formelle des traits et des signes particuliers C'est donc le repérage systématique des différences propres à l'individu qui permettent d'établir son identité. Comme le résume Bertillon "le but visé est toujours une question d'identification et le moyen d'action la photographie". Mais le danger du positivisme du 19^e siècle est de rechercher le portrait du criminel "type", au-delà des spécificités individuelles ; dès lors l'identité ne désigne plus la singularité d'une personne mais au contraire sa conformité à un type (la typologie est basée sur l'idée qu'il existe des caractéristiques propres à tout criminel).
- **Francis Galton** (GB, 1822-1911). Le "portrait composé", méthode d'identification photographique proposée par Galton, est célèbre jusqu'à la fin du 19^e siècle. Bien qu'il ne soit pas spécialisé dans la psychiatrie ou la criminalité, Galton part du principe qu'une typologie des visages est possible et que sa méthode photographique est applicable à n'importe quel sujet puisqu'elle résulte de l'effacement des écarts individuels. En effet, par la superposition de portraits photographiques, les particularités individuelles disparaissent au profit des caractères communs d'un certain "type". Le but serait par exemple d'obtenir le portrait générique du criminel, le visage à partir duquel on reconnaîtrait tout individu malhonnête ! La méthode de Galton est adoptée par Arthur Batut pour son ouvrage : *L'application de la photographie à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race*, 1887. On imagine alors facilement les dérives possibles d'une telle typologie des "races", où la photographie peut servir d'alibi "scientifique" à certaines idéologies (ethnocentrisme, racisme, antisémitisme, génocide...)
- **Cesare Lombroso** (I, 1836-1909) "reste le criminologiste le plus connu du dernier quart du XIX^e siècle et le plus contesté après sa mort. Sa théorie repose moins sur la notion de déterminisme biologique du crime et de caractère inné de la déviance criminelle que sur les caractéristiques physiologiques et anatomiques des criminels qui permettent de les distinguer, de les reconnaître et donc de prévenir le crime. Dans *L'Homme criminel, criminel-né - fou moral-épileptique* (1876, cinq éditions successives jusqu'en 1897), Cesare Lombroso entreprend d'abord une « embryologie du crime » qui révèle, notamment dans l'analyse du crime chez les animaux, une lecture darwinienne. L'analogie factuelle des causes du crime est proposée mais aussi la recherche du criminel-né chez l'animal. Lombroso expose également les prédispositions criminelles chez le sauvage anthropophage ainsi que chez l'enfant chez qui la tendance à l'obscénité et à l'argot est révélatrice de l'aptitude au crime. Il est intéressant de noter que la dimension préventive du crime chez les enfants apparaît déjà chez Lombroso. C'est surtout dans la deuxième partie intitulée « Anatomie pathologique et anthropométrie du crime » que sa méthode de classification et d'inventaire est appliquée. [...]" ⁶

⁴ Pour approfondir le sujet, voir le mémoire de Pierre-Jérôme Jehel, *Photographie et anthropologie au 19^e siècle*, sur : http://www.a-m-e-r.com/Recherches/dea/photo_anthr19e.htm

⁵ PHÉLINE, Christian, "L'image accusatrice", Paris, *Les Cahiers de la photographie*, 1985

⁶ Source au 08 10 02 : http://www.universalis.fr/encyclopedie/BIO0666/L_HOMME_CRIMINEL_C_Lombroso.htm

Texte du livre *L'Homme criminel* sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/lombroso_cesare/homme_criminel_1895/homme_criminel_1895.html

DÉVISAGER : LE REGARD DE LA SCIENCE SUR LE VISAGE ET LE CORPS, TEXTES COMPLÉMENTAIRES

Duchenne de Boulogne

Si Duchenne de Boulogne est connu de ses contemporains pour différents travaux sur la motricité, l'amélioration de certaines paralysies et le recours à l'électrification, l'intérêt s'est déplacé de nos jours vers son œuvre photographique. Homme de l'art dans tous les sens du terme, Duchenne fut un pionnier de l'utilisation de la photographie en tant que nouveau moyen d'observation, de représentation et de connaissance dans le domaine médical. Duchenne fait autant partie de l'histoire de la clinique que de celle de la photographie.

Un grand médecin et un grand photographe

Construisant une iconographie médicale, au service de la recherche scientifique et de l'enseignement, Duchenne fait aussi œuvre de photographe, de grand photographe du XIX^e siècle. Ces différents aspects intéressent au premier chef l'École nationale supérieure des beaux-arts qui organise la première exposition entièrement consacrée à Duchenne de Boulogne, mettant ainsi fin à un étonnant paradoxe : toujours cité, référence obligatoire, le travail de cet homme reconnu pour son originalité n'a jusqu'ici donné lieu qu'à des aperçus partiels lors de grandes expositions : *L'Âme au corps*, Nadar. Il était normal que l'École nationale supérieure des beaux-arts comble cette lacune.

Déjà, dans les années 1870, Mathias Duval, lui-même médecin et professeur d'anatomie à l'École des beaux-arts, utilise pour son enseignement certaines images de Duchenne qui, en signe de reconnaissance, fait don à l'école, en 1875, d'une partie importante de sa collection dont certaines pièces sont de véritables incunables de la photographie médicale.

À travers cette exposition, l'École témoigne de l'ancienneté des liens noués dès le XIX^e siècle avec Duchenne qui se sont perpétués à travers l'enseignement de la morphologie. À cet égard, le rôle de Jean-François Debord, enseignant et initiateur de la première exposition des ovales au musée Nicéphore Niepce en 1984, ne saurait trop être souligné.

Inventeur d'une "grammaire" et d'une "orthographe" des émotions

L'originalité de Duchenne réside dans l'utilisation de cette nouvelle technique qu'est la photographie, à la fois pour fixer l'expérience scientifique, mais aussi pour servir l'art et la pédagogie.

Duchenne utilise la photographie pour illustrer ses expérimentations. Il électrise les principaux muscles de la face pour redéfinir leur combinaison dans l'expression de la physionomie. Il propose une "orthographe" des émotions où chaque muscle est le signifiant d'une expression ou d'une passion et établit une taxinomie : l'attention, la réflexion, l'agression. Ces expériences sont menées à la Salpêtrière dans le service du professeur Charcot. Cet hôpital est un lieu bien connu, au XIX^e siècle, pour la production d'images des maladies du système nerveux, musculaires ou mentales.

La photographie, révélateur des vérités scientifiques

La démarche de Duchenne est avant tout celle d'un médecin. Il renouvelle la tradition historique physionomiste et physiognomoniste par son analyse électro-physiologique des passions.

La photographie va lui permettre de vérifier, de rendre visible et de faire connaître ses recherches par la publication. Avec l'aide d'Adrien Tournachon, frère du photographe Nadar, Duchenne s'initie à l'art de la photographie pour répondre à ses exigences scientifiques. Il réalise, entre 1852 et 1856, la plupart des clichés qui accompagnent le livre de 1862 *Mécanisme de la physionomie ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*. La part de chacun des deux hommes dans cette entreprise reste un sujet d'interrogation.

Le souci artistique

Dans cet ouvrage, Duchenne s'adresse aux médecins mais aussi aux artistes. En effet, il intitule la deuxième partie de son livre "partie esthétique". Il s'inquiète des légères déformations et flous liés à la difficulté de saisir la contraction du muscle par manque de profondeur de champ. Il s'intéresse à la lumière qui permet un meilleur rendu.

Le physiologiste s'allie à l'artiste quand il établit des correspondances entre lumière et étonnement ou obscurité et agression. À chaque passion correspond un muscle et une certaine intensité lumineuse : le clair obscur à la Rembrandt convient aux passions sombres, l'agression, la méchanceté, la souffrance... L'étonnement, la gaieté sont au contraire rendus par une lumière très vive. Il se sert aussi de références littéraires pour expliquer certaines de ses figures : Lady Macbeth, Religieuse prononçant ses vœux.

Source : <http://www.ensba.fr/expositions/archives/Expositions/duchen.html>

Voir l'album de *Mécanisme de la physionomie humaine*, 1876 : <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/library/data/lit25060?>

Ethnographie et anthropométrie

L'Autre en images [extraits]

Jean-Louis Tissier et Jean-François Staszak

Photographier les hommes

On photographie les hommes comme on prend des clichés d'hiéroglyphes ou de montagnes : pour rapporter une documentation sur laquelle travailler, et qu'on ne peut sur place collecter par d'autres moyens de façon aussi rapide, objective et complète. Les clichés d'"indigènes" s'inscrivent pourtant dans une histoire des représentations particulière. D'une part, le projet taxonomique linnéen étendu à l'espèce humaine et l'expansion coloniale instituent dans la seconde moitié du XIX^e siècle la "race" comme enjeu scientifique et politique majeur. D'autre part, si les premiers clichés anthropologiques (qui datent des années 1840) suivent de peu l'invention de la photographie, ils ne s'en inscrivent pas moins dans deux traditions et genres spécifiques : le portrait (du nu au portrait de cour) et la scène exotique, dont certaines règles ont déjà été établies par la peinture, orientaliste notamment. Ce contexte scientifique, politique et artistique conduit à la production de deux grandes catégories d'images de l'Autre.

Le "type" anthropologique

La première catégorie est celle du cliché anthropologique, voire anthropométrique, d'un "type" humain. Les géographes, tout comme les anthropologues, se passionnent pour la "question raciale". Quatrefages publie ainsi une *Histoire générale des races humaines*. Il s'agit de décrire et, si possible, de mesurer les individus vivant dans les différentes parties du monde pour tenter de construire une typologie des "races humaines", dans une optique d'anthropologie physique héritée de la médecine clinique. Cette typologie s'articule à une généalogie (histoire naturelle des "races" dans le cadre darwinien, géographie historique des migrations et éventuels métissages) et à une hiérarchie (classement des "races" et des peuples sur l'échelle de l'évolution).

Un classement qui se veut scientifique

Ce classement, qui se veut scientifique, se fonde essentiellement sur l'anthropométrie, c'est-à-dire la mesure de certaines parties du corps humain, surtout la boîte crânienne (volume, angle facial ou occipital). Pour ces mesures, on utilise dans les colonies divers outils, mais, faute de pouvoir en métropole compléter, affiner et vérifier celles-ci, le résultat reste partiel, imprécis et contestable. Il vaut mieux, malgré les difficultés, ramener des spécimens, des restes (crânes) ou des équivalents de ceux-ci. La photographie, du fait de son statut d'image indicielle, en tient lieu – mieux que le dessin et au même titre que le moulage. Elle constitue un moyen relativement facile et rapide d'obtenir comme substitut de tête humaine une représentation qu'une confiance toute positiviste et une grande foi dans la technique font passer pour parfaitement fiable et fidèle à son objet, et donc à même de servir de base au calcul de divers indices scientifiques. Tout comme la photographie aide les topographes dans leur entreprise de triangulation et de cartographie du monde, elle permet de calculer divers angles crâniens et de cartographier les "types" de l'espèce humaine.

Des procédures précises

Pour garantir le sérieux des résultats, des procédures de prises de vues bien précises doivent être respectées : l'individu est isolé et immobile, tête nue, strictement de profil et / ou de face, bien éclairé, bien cadré, sur un fond uniforme neutre. Il faut aussi que toutes les photographies soient prises de la même manière pour pouvoir ensuite comparer les indices et établir à partir de ceux-ci les typologies. Dans cette optique, Paul Broca, fondateur de l'école d'anthropologie de Paris, recommande en 1864, dans ses Instructions générales pour les recherches anthropologiques à faire sur le vivant, l'usage de la photographie, précisant comment prendre les clichés : " des têtes nues qui devront toujours, sans exception, être prises exactement de face, ou exactement de profil, les autres points de vue ne pouvant être d'aucune utilité ". [...]

L'objectif de l'exercice étant la comparaison et l'établissement de "types" humains, la singularité des individus n'intéresse pas le photographe et peut même constituer un obstacle : aussi demande-t-on au modèle de gommer toute expression de son visage. Dans un processus d'objectivation, on cherche à le ramener à sa spécificité biologique mesurable. C'est pourquoi les clichés anthropologiques ressemblent aux photographies d'identité judiciaire d'Alphonse Bertillon et aux clichés de malades mentaux de Jean Martin Charcot, qui, dans les années 1880, exploitent la même logique réductrice pour identifier et caractériser des types de criminels et d'aliénés.

À la rencontre de l'autre [extraits]

Jean-Marie Baldner et Didier Mendibil

"On a renoncé depuis bien longtemps à l'illusion selon laquelle l'ethnographie consisterait à ranger des informations étranges et disparates dans des catégories familières et ordonnées... la magie d'un côté, la technologie de l'autre. La réalité de la discipline paraît toutefois moins évidente. De temps en temps, l'idée qu'elle serait une forme de littérature, l'art de coucher des choses sur le papier, traverse l'esprit de ceux qui se consacrent à sa production, à sa consommation ou aux deux."

Clifford Geertz, *Ici et Là-bas. L'anthropologue comme auteur*, Paris, Métailié, 1996, p. 9.

Le portrait géographique et ethnologique : documentation et esthétique

La photographie peut-elle être un outil neutre, simple instrument d'enregistrement d'une réalité susceptible d'enrichir la connaissance, de servir d'archives à la construction d'un savoir ? La confrontation des photographies d'explorateurs, géographes, ethnologues ou militaires, aux illustrations des manuels de géographie passés ou présents, à celles des contes et légendes, romans et albums de jeunesse, de la bande dessinée (de Foster et Dirks à Ferrandez et Pratt) aux récits des voyageurs anciens ou contemporains, aux expositions et aux projections de photographies de voyage, aux films (de Schoedsack et Cooper à Lucas et Spielberg) et aux documentaires télévisés, aux dessins animés (de Walt Disney et Tex Avery à Michel Ocelot et Bénédicte Galup) introduit distance critique et relativité. [...]

L'individu, la personne et le type

Le portrait type peut s'entendre sous plusieurs sens. Sur le plan formel, le portrait type est une réponse, en termes de pose, fonctionnelle, esthétique, sémantique, axiologique, à certaines catégories mentales du regardeur. Le cadrage, la composition, la pose du modèle correspondent à des stéréotypes dont le cavalier ou le guerrier sauvage sont de bonnes illustrations. Selon le cas, la pose contrainte ou acceptée est méliorative ou dépréciative, elle est souvent aliénante pour le sujet retenu comme modèle. Dans un premier temps on recherchera ces éléments dans le corpus proposé ci-dessous.

Plus que l'esthétique formelle, les photographies des collections de la Société de géographie ambitionnent la connaissance et la compréhension de l'être humain et la typologie selon des caractères morphologiques, ethniques ou sociaux. Les démarches, les instructions aux voyageurs sont proches, dans ce domaine, de celles que préconisent les sociétés d'anthropologie, d'ethnographie et d'ethnologie. Deux démarches sont possibles dans la volonté scientifique d'épuisement du sujet, la première, analytique, recherche toutes les occurrences, la seconde, synthétique, consiste, à partir d'une collection, à établir un portrait générique.

Dans les descriptions du XIX^e siècle, ces deux méthodes conduisent quelquefois à l'aporie, car la constitution de la collection présuppose bien souvent le type, ou, au minimum, une altérité fondatrice. [...]

Pour de nombreux auteurs de la deuxième moitié du XIX^e siècle, la photographie, offrant la similitude, si ce n'est la ressemblance exacte, au modèle, est l'instrument adapté à la réalisation de portraits réalistes.

À la suite d'Ernest Appert, **Alphonse Bertillon** (1853-1914), chef du service de l'identité de la police judiciaire parisienne, en croisant les moyens de la photographie, de l'anthropométrie et de la sociologie, décrit un dispositif codifié d'identification des individus. La photographie de face et de profil du visage est à la base d'une fiche signalétique. La classification anthropologique et ethnographique, édictait, avant l'utilisation de la photographie, des méthodes strictes de description des types humains et des sociétés, comme le préconise Louis-Adolphe Bertillon (1821-1883) dans son *Dictionnaire des sciences anthropologiques, anatomie, crâniologie, archéologie préhistorique, ethnographie (mœurs, arts, industrie), démographie, langues, religions*. [...]

Avec la photographie, prise selon un protocole (photographie de l'individu en face et profil du visage selon une pose définie en éclairage si possible neutre et constant) proche de celui que propose en 1890 Alphonse Bertillon dans *La Photographie judiciaire, avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques* (Paris, Gauthier-Villars et fils), chaque membre des sociétés savantes dispose des documents. Les projets menés par Carl Dammann (1819-1874) pour la Berliner Gesellschaft für Anthropologie, et les albums de Roland Bonaparte en constituent des exemples significatifs.

Photographie et anthropologie en France au XIX^e siècle [extraits]

Pierre-Jérôme Jehel

Mémoire de DEA, "Esthétique, sciences et technologie des arts", UFR "Arts, Philosophie et esthétique", Université Paris VIII. Saint-Denis, Sous la direction de André Rouillé et Sylvain Maresca, 1994-1995

Dans le journal *La Lumière* daté du 31 mars 1855, un article intitulé "La photographie et l'anthropologie" affirmait "il faut nécessairement que la photographie vienne au secours de l'anthropologie, sans cela elle restera longtemps ce qu'elle est aujourd'hui"¹. Selon l'auteur, l'anthropologie, après des avancées prometteuses, se trouvait alors dans une impasse. Seul, le recours à la photographie, pourrait lui donner un nouvel élan. Discours partisan s'il en est, mais significatif des possibilités que semblait offrir l'image photographique à l'anthropologie. La production photographique des anthropologues au XIX^e siècle sera en effet conséquente - les quelque deux cent mille clichés que l'on estime être conservés à la photothèque du Musée de l'homme, donnent une idée de l'importance de ce corpus. Une tel engouement indique que le médium photographique était en parfaite adéquation avec cette "nouvelle science" dont les bases théoriques et institutionnelles s'établissaient en même temps que se généralisait la pratique de la photographie. Immédiatement, les savants "anthropologistes" reconnaissent en l'image photographique² un outil idéal à leurs recherches.

L'anthropologie du XIX^e siècle, ancrée dans une anthropologie physique, issue de la médecine, nécessite un mode de représentation le plus exact possible. La photographie, prenant le relais du dessin et de la peinture, est alors convoquée pour ses qualités de précision et d'exactitude. D'autre part, la recherche des "types humains", à laquelle conduiront ces théories anthropologiques, va faire appel à l'image photographique pour sa disposition à être classée et collectionnée. Ainsi, dans ces deux grandes lignes directrices de l'anthropologie, l'analyse de l'apparence des corps et la démarche taxinomique, le médium photographique vient parfaitement trouver sa place. Dès lors que les anthropologues établiront des méthodes spécifiques d'observation, ils recommanderont donc l'usage de la photographie. Ils vont cependant tâcher d'en contrôler précisément la mise en œuvre, car, malgré ses aptitudes "anthropologiques", l'image photographique devra être adaptée à des exigences particulières. Il apparaît en effet que cette double tâche dont est chargée la photographie, n'est pas sans contradiction. Il s'agit d'une part d'objectiver le sujet d'étude, de reproduire exactement une réalité, d'autre part de s'abstraire du réel, pour mettre en évidence des "types généraux". [p.4-5]

À la recherche des types

Les recherches de l'anglais **Francis Galton**¹⁶⁹ (1822-1911) s'inscrivent exactement dans ce cadre. A la fois physiologiste, statisticien et grand voyageur, il invente une méthode consistant non plus à accumuler des photographies en série, mais à utiliser la propriété du médium photographique qui permet de les superposer sur un même support. Ainsi, il gomme les particularités des individus, pour atteindre un "être fictif", analogue à "l'homme moyen" d'Adolphe Quételet. La "photographie composite" de Galton va immédiatement intéresser les anthropologues. Roland Bonaparte rapporte par exemple une notice à la Société d'anthropologie en 1884, sur le laboratoire de Galton exposé à l'Exposition internationale d'hygiène de Londres. Si Galton développe son système à partir des visages, son principe sera aussi appliqué aux squelettes et aux crânes, objets essentiels des études anthropologiques en laboratoire.

Cependant les travaux de Galton ne concernent pas spécifiquement l'anthropologie, dans le sens d'une étude des populations indigènes. L'application la plus importante de son procédé portera sur la mise en évidence des "types" de criminels. On sait que le XIX^e siècle est traversé, depuis les anciennes théories physiognomoniques reprises par Johann Kaspar Lavater, jusqu'aux travaux du criminologue italien Cesare Lombroso, par une volonté de déceler sur les visages, la prédisposition des êtres au vice et au crime. L'autre grand projet concernant le crime, celui d'Alphonse Bertillon (1853-1914) se trouve aussi à la croisée de la statistique et de l'anthropologie. Finalement, toute entreprise visant à appréhender les corps pour en déduire un savoir sur l'être semble concerner le contrôle policier. D'ailleurs, quand Alfred Döblin considère la manière de repérer un individu dans la foule, il évoque immédiatement les criminologues¹⁷⁰. Deux démarches qui paraissent pourtant contraire, celle de l'anthropologue, du côté des réalistes, qui cherche à regrouper les êtres humains, celle du criminologue, nominaliste, qui veut les individualiser, présentent pourtant des origines communes. [p.49-50]

suite page suivante...

De l'ethnographie à l'identification judiciaire

Signalement et anthropométrie

Alphonse Bertillon entre à la Société d'anthropologie en 1880; deux ans plus tard, il crée le service d'identification à la préfecture de Paris, où il reprend à la fois les méthodes anthropométriques développées par Paul Broca et les théories statistiques d'Adolphe Quételet. La seule tentative strictement anthropologique de Bertillon consista en la publication d'un ouvrage de vulgarisation intitulé *Les races sauvages*¹⁷¹. Il s'agissait d'une sorte d'inventaire assez caricatural des peuplades lointaines en partant des plus "primitives" jusqu'au plus "évoluées". Il revendiquera cependant la valeur de sa méthode de photographie anthropométrique pour la science anthropologique. Ainsi, dans *La photographie judiciaire*, il précise : "les photographes amateurs qui font des collections de types ethniques, auront tout avantage à adopter nos formats, poses et échelles pour obtenir le maximum d'effet utile"¹⁷². De même, dans sa présentation de l'ouvrage devant la Société d'anthropologie, il souligne, dit-il, "l'analogie de moyens qui existe entre les recherches ethnographiques et mes études d'identification scientifique et particulièrement anthropométrique"¹⁷³. Il encourage alors à adopter pour les collections de photographies ethnographiques, la normalisation qu'il a établie. Mais réciproquement, il veut donner à ses méthodes d'identification une valeur scientifique, du fait de leurs origines anthropologiques: "nul doute que les policiers de l'avenir n'arrivent à appliquer à leur chasse particulière les règles de l'anthropologie"¹⁷⁴, allant jusqu'à avancer que "le surveillant de prison [...] doit tendre à devenir anthropologue"¹⁷⁵.

Pour Bertillon, "tout en police est affaire d'identification", vise à "individualiser [un inconnu] au milieu de la foule"¹⁷⁶. Pour cela il cherche une méthode infaillible de description de l'individu : le "signalement", sorte d'équivalent du "type" que les anthropologues cherchent pour les groupes humains. La première méthode repose sur un relevé anthropométrique appliqué à l'ensemble du corps, à la tête et aux membres. Il aboutit à une série de onze mesures qui permettent de définir sans ambiguïté un individu. A partir de ces séries de mesures, il entreprend d'ailleurs, dans la tradition de Quételet, des recherches statistiques sur la population française.

Associée à cet ensemble de mesures, la photographie doit alors permettre d'aider à la description des visages et à reconnaître un individu dans l'ensemble des fiches. Pour rendre les comparaisons possibles, les photographies, reprenant le principe du face/profil indiqué immédiatement par les anthropologues, doivent toutes respecter un rapport d'agrandissement, un éclairage et un format identiques.

Nous ne nous attarderons pas sur une présentation approfondie du système de Bertillon, qui a fait l'objet de nombreux travaux¹⁷⁷, il convenait cependant de signaler la proximité de cette démarche avec le milieu anthropologique. Il faut aussi signaler que d'autres propositions bien antérieures, mais moins systématiques s'étaient déjà faites au sein de la Société d'anthropologie. Signalons par exemple l'intervention de Louis Duhoussset, ancien militaire, voyageur mais aussi dessinateur¹⁷⁸, qui en 1873, attire l'attention de la Société sur "la reproduction du type humain par la photographie" : "la photographie, avec ses résultats instantanés, accuse les formes dont on pourra facilement apprécier les longueurs, en ayant soin toutefois de placer au coin de la planche, l'échelle comparative de chaque sujet"¹⁷⁹. Il renouvellera régulièrement ces interventions devant la Société d'anthropologie, présentant par exemple en 1895 un système de prise de vue avec une "échelle témoin"¹⁸⁰ planté dans le sol qui permet de contrôler à la fois la position du sujet par rapport à l'appareil et la taille de son image afin de pouvoir prendre des mesures sur la photographie. Dans cette perspective anthropométrique, la présence d'une échelle, ou d'un moyen quelconque d'évaluer les dimensions du corps, devient un critère essentiel pour la validité anthropologique des photographies.

[...]

A travers ces nombreuses propositions, conseils et autres recommandations rapportés, que ce soit dans les instructions destinées aux voyageurs, les bulletins de la Société d'anthropologie ou d'ethnographie, ou les ouvrages d'anthropologie, il apparaît que les méthodes photographiques pour représenter les "types humains", sont loin d'être homogènes. Les principes de Bertillon, établis de manière définitive en 1893¹⁸⁴, bien qu'employés et préconisés par les anthropologues, comme le montre par exemple l'étroite collaboration de Bertillon avec le Docteur Chervin pour la préparation de la Mission française en Amérique du Sud de 1904¹⁸⁵, ne semblent pas couper court à d'autres propositions. Cette insatisfaction est sans doute le reflet d'une remise en cause de l'approche strictement anthropométrique sur laquelle s'appuie la méthode de Bertillon que l'on perçoit à la fin du siècle. [p.50-54]

Alphonse Bertillon : les conséquences de son système...

Le bertillonage et les stigmates de la dégénérescence [extraits]

Eric Heilmann

Traduction de : "Die Bertillonage und die Stigmata der Entartung" dans : *Kriminologisches Journal*, 1994, vol. 1, pp. 36-46

"Après Morel, la société connaît le nom de son ennemi" Gennil-Perrin (1913)

Issue des idéaux révolutionnaires de 1789, l'idée de la perfectibilité de l'homme est à la base de la doctrine du progrès qui anime la pensée scientifique du XIX^{ème} siècle. Écoutons Pierre Larousse :

"Le monde est en marche vers le bien. La foi à la loi du progrès est la vraie foi de notre âge. C'est là une croyance qui trouve peu d'incrédules. Le progrès n'est pas seulement dans l'individu ; mais il est encore, et par suite, dans le genre humain. Il est la loi même de l'espèce. Nous devons tenir pour la véritable foi cette foi au progrès qui soutient notre marche. Croyons au progrès, sans le scinder ; au progrès un, dans lequel tous les progrès se tiennent. C'est la foi de notre âge et c'est la bonne".(1)

Toutefois, tous les médecins de l'époque s'accordent pour affirmer qu'il existe un individu capable d'enfreindre cette loi (ou d'ébranler cette foi) : cette menace, c'est le "dégénéré" qui la fait peser sur l'espèce humaine.

Très tôt dans le siècle, des hygiénistes (comme Parent-Duchatelet ou Villermé) avaient donné l'alerte et commencé à détecter les dangers incarnés par "l'homme-nuisance".(2) Mais il faudra attendre qu'un médecin aliéniste, B. A. Morel, publie une synthèse des travaux effectués jusque là, pour que les causes et les effets du mal soient systématiquement analysés. En présentant le *Traité des dégénérescences* de Morel à la société médico-psychologique, Buchez souligne d'emblée l'originalité du travail de l'aliéniste :

"L'on n'a la perception claire de la dégénérescence de l'individu et de l'espèce dans l'humanité qu'en acquérant celle de leur progressivité. L'idée de perfectibilité définit celle de dégradation par son opposition même. (...) Les savants qui ont démontré la possibilité de la progression anthropologique ont, de toutes manières, bien mérité de la science : ils ont donné une base certaine à une idée philosophique d'une portée immense (...) Mais à côté de ces travaux qui démontrent qu'il y a un type du bien, un type du mieux, un idéal normal dont l'homme peut s'approcher et qu'il peut atteindre, il fallait un autre travail qui démontrât que l'homme peut aussi s'éloigner de ce type, et comment il peut s'en éloigner. Celui-ci est le complément des autres, et s'il m'est permis de le dire, l'un est la vérification de l'autre. C'est ce travail que Morel a entrepris et dont je dois rendre compte".(3)

Ce que Morel donne à voir dans sa théorie de la dégénérescence, c'est donc la face négative de la doctrine du Progrès. [...]

Dégénérescence et hérédité

Relevons simplement ici que la notion empirique d'hérédité (transmission "verticale" de la dégénérescence de l'individu à son descendant) se croise en réalité avec celle de contagion (transmission "horizontale" de l'individu à l'espèce) pour soutenir l'idée que les dégénérés représentent un danger pour tout le corps social. En effet, la transmission se fait à la fois dans le temps (de génération en génération) et dans l'espace (d'un membre du corps social à l'ensemble de la société).[...]

Le dépistage de la dégénérescence

Reste à savoir comment repérer, dans le *continuum* biologique de l'espèce humaine, les individus dangereux ou les êtres "avariés", des autres hommes ; comment distinguer les "races malades" ou les "ennemis publics", du reste de la population ? Morel s'interroge en ces termes : "comment l'idée médicale de la dégénérescence peut-elle se transformer en ces notions vulgaires également compréhensibles, et pour ceux qui sont initiés à la science médicale, et pour ceux qui possèdent les moyens et le pouvoir d'appliquer les principes hygiéniques et prophylactiques qui se déduisent de nos études".(7)

C'est là tout le sens de la recherche minutieuse des "stigmates de la dégénérescence" qui, à partir de Morel, prend tant d'importance. La présence de ces signes objectifs vise en effet à caractériser de façon quasi spécifique tel ou tel type de dégénéré (l'alcoolique, l'hystérique, le criminel, etc.) :

"La constance et l'uniformité des déformations physiques chez les êtres dégénérés, écrit Morel, indiquent la préexistence de causes qui agissent d'une manière invariable et qui tendent à créer des types à forme déterminée. La description de toutes les variétés qui s'éloignent du type normal de l'humanité ne pourra être complétée, je le sais, que par la généralisation de cette étude. Toutefois, je pense avoir déjà accumulé assez de faits pour établir d'une manière irréfutable qu'il

existe entre les *racés naturelles* et les *variétés dégénérées* des caractères distinctifs, fixes et invariables."(8)

Un atlas illustré vient étayer les premières descriptions de Morel. Ainsi par exemple, parmi "les conformations vicieuses de la tête", celle de J.-B. dont le front est petit, étroit et singulièrement proéminent, désigne l'existence de "caractères indomptables et de tendances mauvaises". A l'inverse, celle de N. dont la partie postérieure est aplatie, désigne l'existence d'un "caractère inoffensif", un être étranger aux "tendances nuisibles et érotiques".

Les aliénistes de l'école de Morel vont poursuivre l'étude des stigmates de la dégénérescence, analysant aussi bien ses signes physiques que psychiques. Martin Stigelin note justement que l'utilisation, dans les hôpitaux, de la photographie va permettre de poursuivre avec minutie la scrutation du corps humain.(9) C'est ainsi que l'examen du "faciès pathologique" de chaque affection nerveuse est entrepris à Paris à la Salpêtrière dans un atelier de photographie rattaché au service de Charcot (1878). Il est confié à **Albert Londe** qui s'explique sur l'importance de l'iconographie psychiatrique :

"Il est certaines affections qui donnent au malade une physionomie toute spéciale, qui ne frappe pas l'observateur dans un cas isolé, mais qui devient typique si on la retrouve chez d'autres personnes atteintes de la même maladie. La comparaison de photographies prises parfois à des années de distance permet, comme l'a fait le professeur Charcot, de décrire le faciès propre à telle ou telle affection du système nerveux. Ce résultat est important car le type, une fois défini, reste gravé dans la mémoire et il peut dans certains cas être précieux pour le diagnostic."(10)

C'est un médecin italien, [**Cesare**] **Lombroso**, qui poussera le plus loin l'étude du "faciès pathologique" du criminel (1876). Il affirme que le dégénéré, incarnant un type spécial (le "mattoïde"), marqué de nombreux stigmates anatomiques et physiologiques, est voué fatalement au crime et à la délinquance par son organisation biologique. Lombroso aboutit à cette conclusion après avoir procédé à l'examen anthropométrique, médical et psychologique de plusieurs milliers de délinquants vivants, puis comparé ces mesures à celles de crânes de malfaiteurs morts. Le "type criminel" est né, et porte à même le corps les signes de sa "folie morale" (c'est-à-dire de l'absence des prédispositions qui l'auraient rendu accessible aux sentiments moraux).(11) Ajoutons encore que les stigmates relevés par Lombroso comprennent également un ensemble de caractères sociaux : il mettra en particulier l'accent sur l'argot des criminels (une langue qui leur est propre) et sur les tatouages (qui témoignent de leur insensibilité à la douleur et de leur goût atavique pour l'ornement).

Cette théorie rencontre, en Italie comme en France, toutes les faveurs des psychiatres qui étudient les rapports du crime et de la folie. [...]

Le bertillonnage ou la construction d'une figure idéale de "l'homme criminel"

Le système élaboré par [Alphonse] Bertillon combine plusieurs techniques. L'anthropométrie est basée sur la mensuration de certaines parties du corps humain, la valeur et la précision de cet ensemble de mesures devant conférer à chaque individu une identité invariable et facilement démontrable.(15) La photographie permet de produire instantanément et de fixer durablement l'image d'un délinquant. Elle devient "judiciaire" car les procédures de prises de vue sont désormais codifiées : un dispositif fixe assure l'uniformité de la pose, de l'éclairage et de l'échelle de réduction, l'usage du portrait de profil est rendu impératif (Bertillon considère que la figuration latérale est la seule à donner "la plus exacte coupe anatomique de l'individualité") et un nouveau rétrécissement du cadrage est opéré. Le "portrait parlé" peut se définir comme un nouveau mode de signalement : grâce un processus de parcellisations successives, chaque organe du visage est décomposé en caractères élémentaires ; sans recourir à aucun instrument, ses caractéristiques sont ensuite systématiquement relevées, codées et enregistrées sur une fiche signalétique. Le relevé des marques particulières (les cicatrices, les tatouages, les grains de beauté) consiste à localiser, sur la surface du corps du délinquant, des "points de détail, comme l'écrit Bertillon, qui suffisent pour affirmer l'identité d'un délinquant et le distinguer de ses semblables".

Remarquons tout d'abord que, contrairement à ses prétentions (et à une idée encore largement répandue aujourd'hui), Bertillon n'est pas le premier à avoir effectué des mesures anthropométriques sur des délinquants, ni même le premier à avoir intégré ce procédé ainsi que le relevé des marques particulières et la photographie signalétique, à un système global d'identification : les médecins, les psychiatres en particulier, ont systématisé toutes ces opérations depuis plus d'un quart de siècle.

Il faut également souligner que les procédés du bertillonnage ne sont qu'une traduction, parmi d'autres, de toutes les entreprises de cette fin de siècle dont l'objet est de connaître et de traquer

la fraction dégénérée du corps social. Chez Morel, le repérage de la tare à travers le symptôme physique ou moral individuel s'étend au repérage de la dégénérescence comme qualification d'un certain nombre d'individus répartis en sous-groupes, en "races malades". Chez Bertillon, l'identification d'un criminel, à travers le relevé des marques particulières notamment, s'étend au repérage de la déviance comme qualification d'une variété humaine dégénérée, celle des criminels. Locard, fidèle exégète de l'œuvre de Bertillon et directeur du laboratoire de police scientifique de Lyon, reconnaît lui-même :

"[que] Parmi les trois catégories de marques particulières à relever comme signes d'identité , les grains de beauté, les cicatrices et les tatouages, l'étude de ce dernier signe est la préoccupation spéciale du policier amoureux de son art. Si, en Angleterre et au Japon, le tatouage a pu être l'apanage des classes aristocratiques, il n'en est pas de même chez nous. Importé de Polynésie, à la suite des voyages d'exploration du XVIII^{ème} siècle, le tatouage est devenu l'insigne professionnel des apaches."(16)

Il est encore intéressant de relever, s'agissant du "portrait parlé", le commentaire que Bertillon apporte à la description de sa méthode. Il demande aux policiers d'être particulièrement attentifs à l'organe auditif externe car, je cite :

"l'oreille, grâce à ces multiples vallons et collines qui la sillonnent, est le facteur le plus important au point de vue de l'identification. Immuable dans sa forme depuis la naissance, réfractaire aux influences de milieu et d'éducation, cet organe reste, durant la vie entière, comme le legs intangible de l'hérédité et de la vie intra-utérine."(17)

Comme en écho, à quelques années de distance, Locard ajoutera ceci :

"Un policier qui sait son état ne perd pas son temps à dévisager l'homme à reconnaître : il regarde son oreille gauche. En une seconde il est fixé. J'ai connu un criminel de marque qui n'avait plus d'oreille gauche. Il ne s'en était pas défait sans raison"(18)

Il s'agit donc bien, à la fois de reconnaître pour identique, un individu à lui même, mais aussi, un individu à une classe présentant les mêmes caractères. Ces deux aspects sont indissociables car les marques (ou les stigmates) permettant d'établir l'appartenance d'un individu à une catégorie présumée déviante (identité *de* criminel) sont autant d'indices pouvant servir à définir sa propre identité (identité *du* criminel). L'examen policier rénové par Bertillon a conforté, voire légitimé, le déterminisme de "l'homme criminel", réduit par les tenants de cette théorie à une figure abstraite et idéale.(19) Le sujet, au sens psychanalytique du terme, s'efface derrière la figure emblématique du criminel.

En définitive, le bertillonnage condense de la façon la plus subjective tous les postulats propres aux théories de la prédisposition criminelle. En témoigne encore cette dernière rubrique, d'un "grand intérêt signalétique" précise Bertillon, de la fiche individuelle sur laquelle le policier doit livrer son "impression générale" et résumer ainsi ce qui ressort "de la race, de la nationalité et des antécédents sociaux" du délinquant.(20) La subjectivité du policier se substitue à celle, effacée, du délinquant.

Conclusion : l'affaire Dreyfus

Il est utile d'évoquer ici le rôle de Bertillon au cours de l'affaire Dreyfus. A la fin du mois de septembre 1894, les services de renseignements français interceptent un document qui va devenir célèbre sous le nom de "bordereau". Il s'agit d'une lettre non signée annonçant à un attaché militaire allemand l'envoi de documents français confidentiels. Le 15 octobre, un certain capitaine Dreyfus est arrêté et accusé d'avoir rédigé ce bordereau. A la fin du mois de décembre, le premier conseil de guerre de Paris juge à huis clos le capitaine. Cinq experts en graphologie sont conviés à se prononcer sur la paternité du bordereau, et parmi eux, Bertillon. Après quelques hésitations, il énonce un invraisemblable verdict : Dreyfus est non seulement un espion à la solde de l'Allemagne mais un imposteur. S'il existe des différences notoires entre le texte du bordereau et le graphisme des lettres du capitaine, c'est que Dreyfus a falsifié sa propre écriture : toujours dans sa perspective anthropométrique, Bertillon considère en effet que les détails de l'original sont les indices révélateurs d'une manipulation.(21)

L'antisémitisme notoire de Bertillon n'explique pas à lui seul cette retentissante erreur. Locard écrit en 1920 :

"Ce grand esprit, ailleurs si judicieux, croyait fermement à la culpabilité de Dreyfus. Il y croyait a priori. Il ne cherchait pas la solution du problème ; il l'avait en lui, puisqu'il avait la foi. Il cherchait seulement les arguments propres à rendre sensibles aux juges les dogmes qu'il avait charge de défendre. Etat de conscience le plus redoutable qui puisse obnubiler un homme en quête de vérité."(22)

Le raisonnement de Bertillon est absurde puisqu'il prétend, par avance, qu'un innocent est un coupable qui efface intentionnellement les traces d'un crime qu'il n'a pas commis. Son argumentation trouve sa logique à la seule condition d'admettre pour point de départ ce qu'elle était censée établir : la culpabilité du prévenu.

De fait, cette expertise n'est-elle pas l'expression la plus extrême du système de pensée de Bertillon qui a pu s'organiser à partir du postulat du coupable désigné, ou, comme l'on dit à l'époque, du "criminel-né" ? L'indexation des traits distinctifs opérée par la photographie judiciaire, le primat accordé à l'apparence anatomique dans le procédé anthropométrique, comme l'inspection systématique de la morphologie du visage dans celui du "portrait parlé", peuvent servir non seulement à identifier un individu, mais aussi à localiser, à isoler, et à répertorier, sur son corps, les caractères génériques de sa déviance. Mais face à Dreyfus, Bertillon semble un instant désarmé. Dreyfus n'a manifestement pas le physique de l'emploi. Qu'à cela ne tienne, sa tête d'innocent, comme son écriture, trahit son infamie.

Source [à consulter pour les notes de bas de page] : <http://www.balde.net/articles/heilmann%201.html>

Wilhelm Conrad Röntgen : la radiographie

Voir l'invisible [extrait]

Marc Mentre

À partir de 1895, le monde de l'imagerie change d'univers. Cette année est marquée par une coïncidence extraordinaire. Monique Sicard raconte : « Le samedi 28 décembre 1895, le physicien allemand Wilhelm Conrad Röntgen [...] annonce la découverte de rayons inconnus qu'il appelle " rayons X " et accompagne son envoi de l'image radiographique d'une main. Le soir de ce même 28 décembre 1895 a lieu, à Paris, dans le sous-sol du Grand Café, 14, boulevard des Capucines, la première projection publique payante du cinématographe des frères Lumière. Deux types d'images entièrement nouvelles font ainsi leur apparition. Les images transparentes de la radiographie font pénétrer le regard à l'intérieur des corps vivants ; les images en mouvement du cinématographe redonnent, elles, simplement vie à la vie. »

L'image est entrée dans la matière et dans le mouvement. Le champ d'investigation des scientifiques s'en trouve bouleversé. Avec l'invention des rayons X, c'est désormais la physique qui va " donner à voir ". L'être humain se dote ainsi d'un formidable levier pour pénétrer et découvrir les secrets du corps, de la matière et de l'univers. Il est possible de voir à l'intérieur d'un être vivant, d'un objet, sans exercer aucun traumatisme ; un événement peut également être enregistré, décomposé, accéléré, voire recréé. Le bouleversement est d'une ampleur similaire à celle engendrée par la révolution de l'optique du temps de Galilée. Il s'agit d'une nouvelle manière de " voir ", dans laquelle il n'existe plus de lien direct entre l'œil de l'observateur et le " référent ", l'objet ou le phénomène à observer. [...]

Source : <http://www.cndp.fr/revueTDC/699-40702.htm>

L'art de la radiographie

Salvatore Puglia, *Vacarme*, n°8, printemps 1999

La technique de la radiographie et les images symboliques qui y sont liées ont à plusieurs reprises intéressé les artistes de ce siècle.

Dans le domaine médical, la diffusion de la radiographie fut extrêmement rapide. Elle débuta en décembre 1895, lorsque le docteur Röntgen montra à ses collègues allemands une image de la main de sa femme, dont les os étaient visibles, et où sa bague apparaissait comme une forme noire. Cette image, porteuse d'une rare *aura*, ne peut pas ne pas avoir influencé les artistes et les hommes de lettres qui l'ont vue. Sans doute est-ce celle-ci, ou une autre comparable, qui a inspiré à Thomas Mann, dans *La montagne magique*, les passages sur l'image " véritable " et spirituelle que la radiographie donne du corps humain.

Dès janvier 1896, les magazines populaires d'Europe et des États-Unis définissaient cette découverte comme celle de la " photographie de l'invisible ". C'était par ailleurs l'époque des dernières expéditions coloniales (au cours de la conquête de l'Érythrée, dès 1896, l'armée italienne fut la première à se servir des rayons X pour localiser les balles dans les corps des soldats blessés) et des premières expositions " coloniales " qui firent connaître en Europe l'art dit primitif.

Deux nouveaux champs s'ouvraient simultanément aux artistes qui traversaient la grande crise de la représentation figurative et découvraient la fascination pour ce qui n'est ni visible, ni représentable : l'art primitif et sa fonctions magique, d'une part, et, d'autre part, la technologie scientifique avec sa toute nouvelle incursion dans le champ du non-perceptible. Dans le premier champ, l'impact des premières grandes expositions ethnographiques fut immense (l'importance de la visite que fit Picasso au Musée de l'Homme en 1907, au moment où il travaillait aux *Demoiselles d'Avignon*, est bien connue) ; de plus, il eut lieu au moment où l'Europe découvrait les figurations anti-naturalistes de la préhistoire et des " primitifs ". Dans le second champ, les progrès de la micrographie, d'un côté (un peintre comme Kandinsky leur doit beaucoup), et l'épopée radiologique des Curie influencèrent considérablement l'imaginaire populaire.

Chercher ce qui n'est pas visible à l'œil nu, et en montrer une forme devint l'objet d'une préoccupation partagée par plusieurs peintres du XX^e siècle, des artistes primitifs et certains chercheurs scientifiques. Les peintures et les gravures rupestres, où les animaux sont superposés et enchevêtrés l'un dans l'autre, sans distinction de taille ni d'échelle (l'exemple le plus remarquable se trouve dans la grotte de Pech-Merle, découverte en 1922 près de Cahors), en témoignent, tout comme les animaux totémiques, peints par les aborigènes d'Australie sur les écorces d'eucalyptus, qu'on dit " à rayons X ", et qui inspirèrent de nombreuses œuvres, dont celle de Paul Klee.

La figuration primitive et la radiographie ont en commun d'être à la fois des images et des écritures ; toutes deux présentent, d'une manière symbolique et non reproductive, ce que la main ne peut ni toucher ni atteindre. La plaque radiographique est le cliché au négatif de l'intérieur du corps, c'est l'écriture même du corps qu'il faut savoir déchiffrer ; ce qui rappelle l'époque où les hommes du paléolithique posaient leurs mains sur les parois des grottes et s'en servaient comme de pochoirs, en soufflant sur elles des pigments colorés, pour laisser des messages que nous ne savons plus lire.

Tout cela était bien connu dans les années 1920 et 1930, et nombreux furent les artistes qui éprouvèrent une véritable fascination pour cet art et cette science de l'abstraction, de la simultanéité et de la transparence : parmi eux Max Ernst (*La belle jardinière*, 1923), Francis Picabia (de nombreuses œuvres peintes entre 1929 et 1930), Alberto Savinio (*Gli ospiti dimenticati* et *L'Arcangelo*, 1930) et, bien sûr, le *Guernica* de Picasso. [voir l'article : http://www.tribunes.com/tribune/alliage/39/sicard_39.htm]

Dans l'intervalle qui nous sépare de ces années-là, la radiographie a, à son tour, beaucoup servi l'art. Elle a permis de dévoiler les procédés et les étapes de la réalisation d'une œuvre afin d'en faciliter la restauration et rendu possibles de nombreuses investigations historiques dont l'une des plus pénétrantes et surprenantes s'illustre dans la très récente analyse du cas des *Meninas* de Vélasquez, ou celui de *l'Amour sacré et amour profane* du Titien.

À la fin de ce siècle — qui fut celui de la technologie et, par conséquent, celui de la radiologie —, un artiste peut encore être intéressé par ces deux champs d'investigation, c'est-à-dire à considérer son œuvre en tant qu'objet magique et en tant qu'expression d'une technique sophistiquée. Il peut le faire, justement, en rentrant dans le champ de l'invisible.

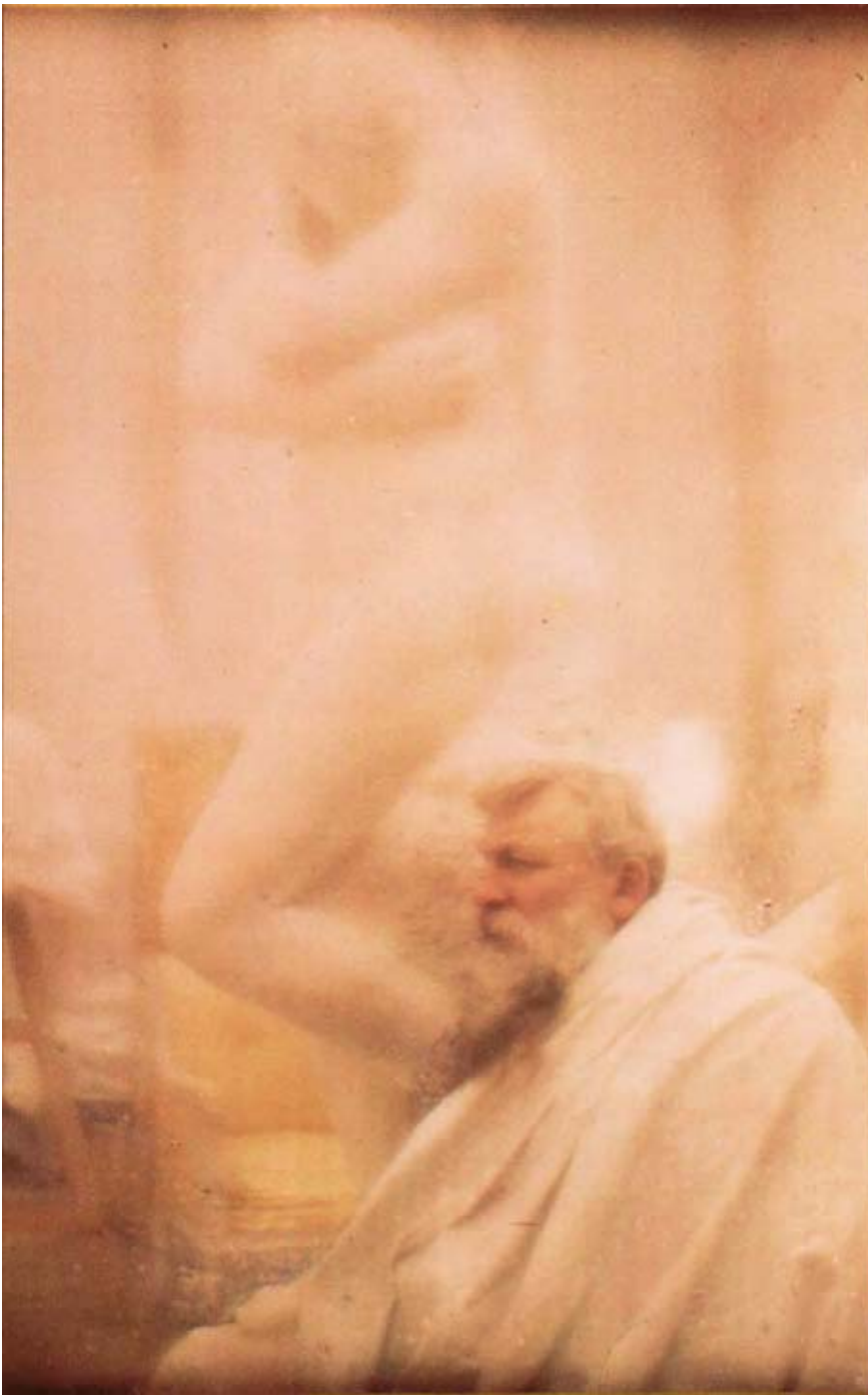
C'est ce que fait Xavier Lucchesi, qui utilise depuis des années la technique de la radiographie et effectue une partie de son travail dans les cabinets radiologiques des hôpitaux parisiens. Son dernier travail a pour sujet d'autres œuvres d'art : il s'agit des idoles africaines du Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie (4). Ces statues, avant d'être livrées aux ethnologues et, préalablement, « désacralisées » par des rituels spécifiques, étaient essentiellement des objets de culte. Elles ont été touchées et manipulées et cachent, souvent, à l'intérieur de leurs corps, des choses que les officiants et les fidèles y ont déposées. Elles sont, elles aussi, des récipients, tout comme les kangourous et les poissons à rayons X des aborigènes, qui inspirèrent le *Ventriloque* de Paul Klee.

Plutôt qu'une opération clinique – comme c'est le cas de la radiographie médicale, qui cherche une vérité cachée –, le travail de Xavier Lucchesi est une opération qui extrait l'œuvre – primitive ou non – de son statut d'objet muséal, condamné à la seule représentation de lui-même. Par ce « manque de respect », tant pour la fonction originelle de l'idole que pour sa position actuelle, Lucchesi propose une autre vision possible – une parmi d'autres – des matériaux que l'histoire nous a légués. Son travail est la démonstration de la liberté que l'art peut prendre et doit nous donner.

Je remercie Federica Pirani, pour ses suggestions et les images qu'elle m'a fait découvrir.

Salvatore Puglia se dit « plasticien-iconographe ». Son atelier se trouve à Paris. Il utilise, entre autres, la radiographie dans son travail. Ses œuvres seront exposées en avril-mai à la Fotogalerie de Vienne et à l'automne à la Maison Heinrich Heine de la Cité Universitaire à Paris.

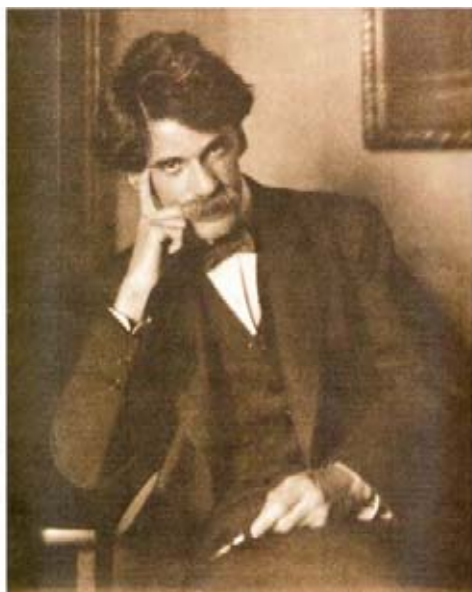
Source : <http://www.vacarme.eu.org/article1010.html>



Edward Steichen, *Auguste Rodin et la statue d'Eve*, 1907, autochrome

LE PICTORIALISME (1890-1920) : PORTRAIT ET FIGURE

LE PICTORIALISME (1890-1920) : PORTRAIT ET FIGURE

Alfred Stieglitz

280 Kuhn Herrich, Alfred Stieglitz, 1904, gomme bichromatée, 25,1x20,1cm.jpg



281 Franck Eugène, Alfred Stieglitz, Camera Work, janvier 1906, 16,3x11,1cm.jpg



282 Alfred Stieglitz, Self-Portrait, 1907, platinoype.jpg



283 Stieglitz Alfred, Miss S.R., Camera Work, 12 octobre 1906, planche VII, photogravure, 20,4x14cm.jpg



284 Stieglitz Alfred, Katherine (Kitty Stieglitz), Camera Work, 12 octobre 1906, planche VI, photogravure, 20,7x16,8cm.jpg



285 Stieglitz Alfred, Georgia O'Keeffe (1887-1906), artiste, 1918.jpg

Alfred Stieglitz : Georgia O'Keeffe



286 Stieglitz Alfred_Georgia O'Keeffe (1887-1986), artiste, 1918, palladium, 9,1x11,5cm.jpg

287 Stieglitz Alfred_Georgia O'Keeffe (1887-1986), artiste, 1918, gbr, 9x11,7cm.jpg



288 Stieglitz Alfred_Georgia O'Keeffe (1887-1986), artiste, 1920, platrottype, 23,6x20cm.jpg

289 Stieglitz Alfred_Georgia O'Keeffe (1887-1986), artiste, 1920-1930, gbr, 24,5x19,4cm.jpg



290 Stieglitz Alfred_Georgia O'Keeffe (1887-1986), artiste, 1920-1922, gbr, 11,7x9,1cm.jpg

291 Stieglitz Alfred_Georgia O'Keeffe (1887-1986), artiste, 1921, gbr, 11,5x9,1cm.jpg

La figure de la femme



292 White Clarence Hudson, *The Kiss*, 1904, 24.7x14.8cm.jpg



293 Käsebier Gertrude, *Vous êtes bénie entre toutes les femmes*, 1898, platotype, 23x13,2cm.jpg



294 Käsebier Gertrude, *Magic Crystal*, 1905, platotype.jpg



295 Seeley George, *Offrande*, vers 1907, galatino-bromure d'argent viré.jpg



296 Haviland Paul bury (1880-1960), *Florence Peterson en kimonos portant des fleurs*, 1909-1910, cyanotype, 28.6x...



297 Haviland Paul, *Mélanosie*, v1910-15, cyanotype.jpg

Les relations à la peinture ; quelques figures masculines



298 Balagny Georges, Femme regardant une peinture, v1910, autochrome.jpg



299 Caravage Le, La vocation de Saint Matthieu, 1600, huile sur toile, 323x343.jpg



299 La Tour Georges de, Marie Madeleine penitente, 17e s.jpg



300 Holland Day Frederick, St Sebastian, 1906, platine.jpg



301 Stephen Edward, Self Portrait with Palette and Brush, Paris, 1902, negatif1901_gomme bichromate.jpg



302 Stephen Edward, Solitude, Frederick Holland Day, 1901.jpg

Edward Steichen et Auguste Rodin



303 Steichen Edward_Rodin, le Penseur et le monument à V.Hugo, 1902_gomme bichromatie.jpg



304 Steichen Edward_Rodin devant la statue de Victor Hugo_Camera Work_avril 1902_21.1x16cm.jpg



305 Steichen Edward_In Memoriam, 1904 (hommage à Rodin).jpg



306 Steichen Edward_Rodin, 1907.jpg



308 Steichen Edward_Lias Buls. Mrs G. Camera Work_avril 1906_20.5x15.7cm.jpg



309 Steichen Edward_Duse_Camera Work_avril 1906_21.5x16.3cm.jpg

Edward Steichen



310 Steichen Edward_Profile_Camera Work_avril 1908_20.1x16.1cm.jpg



311 Steichen Edward_Agnes Ernst Meyer_1908_platotype.jpg



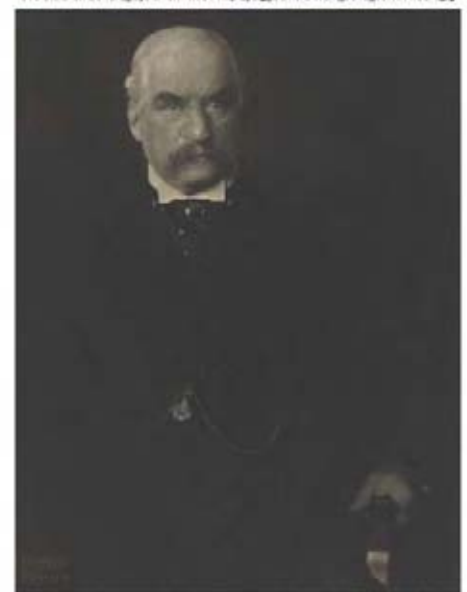
312 Steichen Edward_Young girl standing beside a vase of daffodils_vers 1908_autochrome_16x11cm.jpg



313 Steichen Edward_Cyclamen - Mrs Philip Lydig_Camera Work_1913_19.1x14.6cm.jpg

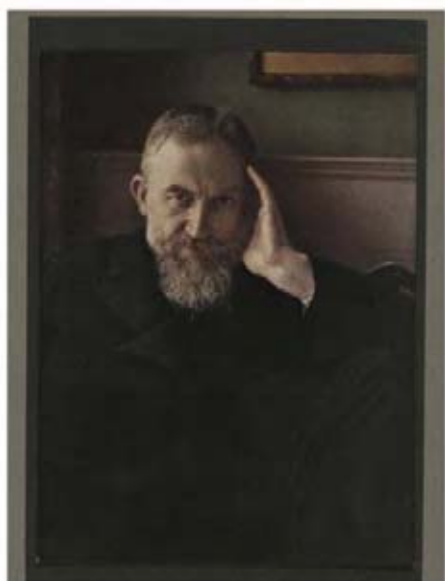


314 Steichen Edward_Satachi Hartmann_Camera Work_juliet 1904_11.9x15.1cm.jpg



315 Steichen Edward_john Pierpont Morgan, banker american_Camera Work_avril 1908_20.6x15.5cm.jpg

Edward Steichen : en 1914, passage à la photographie moderne



316 Steichen Edward_Georges Bernard Shaw, écrivain irlandais (1856-1950), Camera Work, janvier 1908, 18.7x14...



317 Steichen Edward_Georges Bernard Shaw, écrivain irlandais (1856-1950), Camera Work, 1913, 20.1x16.2cm.jpg



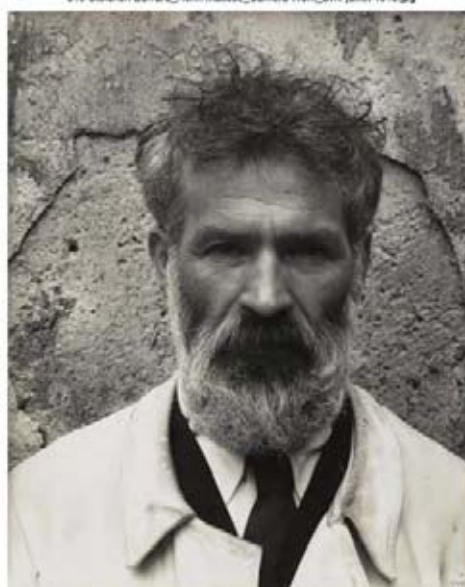
318 Steichen Edward_Anatole France, Camera Work, avril-juillet 1913, 20.4x15.9cm.jpg



319 Steichen Edward_Henri Matisse, Camera Work, avril-juillet 1913.jpg



330 Steichen Edward_Heavy Roses, Vivivangs, France, 1914.jpg



331 Steichen Edward_Constantin Brancusi à Vivivangs, jardin de Steichen, 1922, gbr_41.9x33.5cm.jpg

Edward Steichen : portrait moderne dès les années 1920



332 Steichen Edward_Gloria Swanson_New York_1924.jpg



333 Steichen Edward_Charlie Chaplin_1925.jpg



334 Steichen Edward_Fred Astaire dans le film Top Hat_New York_1927.jpg



335 Steichen Edward_Greta Garbo_1928.jpg



336 Steichen Edward_Winston Churchill_1932.jpg



337 Steichen Edward_Marlene Dietrich_1934.jpg

LE PICTORIALISME (1890-1920) : PORTRAIT ET FIGURE

QUELQUES INFORMATIONS

Définitions du pictorialisme

"Premier mouvement constitué autour de la pratique photographique, le pictorialisme fait figure de transition dans l'histoire. Transition entre le temps des pionniers qui, tout au long des années 1850-80, découvrent et expérimentent les procédés qui sont à l'origine de la photographie moderne (simple d'exécution, minutieuse dans son rendu et instantanée), et le temps des avant-gardes soucieuses de révéler la spécificité du médium et d'en faire le socle d'un art à part entière. La portée de ce rôle charnière repose sans nul doute sur le caractère international du mouvement pictorialiste : L'Angleterre, l'Allemagne, l'Autriche, la France, la Belgique et les Etats-Unis s'engagent dès le début des années 1890 dans l'aventure artistique, et d'une façon singulière formulent, sans encore se côtoyer, des solutions similaires visant à faire de la photographie un des arts du dessin. Les "écoles" pictorialistes, par une pratique amateur, veulent rompre avec les recettes commerciales d'une photographie professionnelle standardisée par les grands ateliers [et réagir face à l'apparition du Kodak destiné aux photographes amateurs dénués de prétentions artistiques]"

Source : Michel Poivert, " Les relations internationales du pictorialisme au tournant du siècle (1898-1902) ", in *Le Salon de Photographie. Les écoles pictorialistes en Europe et aux Etats-Unis vers 1900*, Paris, Musée Rodin, 1993

Le sacrifice du présent. Pictorialisme et modernité

Michel Poivert, in *Études photographiques*, n°8, novembre 2000, p.92-110

" La récente exposition organisée au Grand Palais à Paris - sobrement intitulée "1900" - a révélé au public la place qu'occupait alors la photographie dans un mouvement général d'élargissement des pratiques artistiques. La présentation de nombreux chefs-d'œuvre pictorialistes insistait sur le caractère international de ce mouvement, montrant les lignes de force qui relient alors photographes allemands, autrichiens, anglais et américains. Une part plus mince était réservée à la production française, réserve que l'on retrouve exprimée dans les textes du catalogue de l'exposition [1900, cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, RMN, 2000]. Car si l'on reconnaît aux photographes français un rôle dans l'histoire même du mouvement, leur production apparaît inférieure à celle de leurs homologues étrangers sur le plan esthétique. À la différence des photographes anglo-saxons, les pictorialistes français ne semblent pas annoncer la modernité photographique de la génération suivante. Qu'il y ait là, dans cette absence de vertu à anticiper l'avenir, la marque des "vaincus" et non des "vainqueurs", rappelle à quel point le pictorialisme reste soumis à l'historiographie des avant-gardes. C'est pourquoi, loin de toute préoccupation visant à réhabiliter cette production, il importe toutefois d'explorer d'autres modes d'historicité.

Car l'histoire du mouvement pictorialiste distribue un double éclairage sur son objet. Le premier consiste à faire de ce mouvement une version photographique du naturalisme héritée notamment des expériences de l'impressionnisme revues à l'aune de l'esthétique modern style. La France entre dans cette catégorie, mais aussi une part essentielle de la production internationale avant 1900. En revanche, l'autre éclairage insiste sur un pictorialisme plus marqué par le symbolisme, capable aussi de grandes simplifications formelles et portant la promesse d'une nouvelle vision. C'est celui-là qu'incarne la Photo-Sécession américaine, inscrite de longue date dans l'histoire héroïque des avant-gardes. C'est entre ces deux pictorialismes qu'émerge la nouvelle proposition [p. 93] d'une photographie dite "pure" (terme d'abord utilisé en Angleterre avant que les Américains imposent l'adjectif "*straight*"). Alors comment se fait-il, notamment en France, que le "premier pictorialisme" n'embraye pas sur l'innovation théorique et esthétique de cette photographie pure ?

La question pourrait être encore plus brutalement formulée : comment les pictorialistes français ont-ils pu être les acteurs d'un *rendez-vous manqué* avec la modernité ? Pour tenter d'y répondre, il faut s'interroger sur leur attitude à l'égard de l'histoire. [...]

Source au 08 11 10 (pour lire l'article complet) : <http://etudesphotographiques.revues.org/document227.html>

Alfred Stieglitz (1864-1946, USA)

Alfred Stieglitz est né en 1864, ses parents sont des émigrés allemands et il passe son enfance à New York. En 1882, son père vend l'entreprise familiale de confection et retourne vivre en Europe avec sa famille. Le jeune Alfred va poursuivre des études d'ingénieur à Berlin et se passionne pour la photographie dès 1883. Il va alors suivre des cours de chimie pour en connaître les aspects techniques. Steiglitz participe au développement du mouvement pictorialiste, qui trouve son origine en Angleterre. L'objectif est de faire reconnaître la photographie comme art. Cette photographie emprunte à la peinture ses cadrages et ses compositions. Il participe à des expositions et des concours et remporte de nombreux prix en Europe. En 1890, il s'installe à New York et photographie par tous les temps la vie urbaine, les bâtiments. En 1902 il fonde le groupe, Photo-Secession avec Clarence White, Gertrude Käsebier et Edward Steichen. Pour diffuser les photos du groupe il fonde la revue *Camera Work* en 1903. C'est en 1916 qu'il fait la connaissance de Georgia O'Keeffe. Inspiré par les sculptures de Rodin, il réalisera un portrait fragmenté de sa femme jusqu'en 1937, en photographiant des parties de son corps en gros plan. En 1923, sa mère décède et sa fille unique sombre dans la folie. Il passe alors plusieurs années à photographier le ciel et ses nuages ainsi que des arbres dans sa propriété de Lake George. Il entreprend une nouvelle série en 1927 : les gratte-ciel de New York, pris depuis sa chambre de l'hôtel Shelton, le plus haut immeuble de New York à l'époque. Il cesse de photographier en 1937 pour des raisons de santé et décède en 1946. Il n'a conservé que ses meilleures photos ne laissant qu'environ 1600 épreuves et détruisant le reste ce qui est peu pour une activité de quarante ans de photographie.

Source au 08 11 10 : <http://www.photosapiens.com/Alfred-Stieglitz-1864-1946-autour.html>

Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe & American Modernism

[...] His early styles, methods, and subjects encompassed soft-focus Pictorialist photographs ; photogravures, or images etched into printing plates directly from the negatives ; and atmospheric and technically revolutionary views of New York City that were photographed in extreme light and weather conditions. By his late career, Stieglitz was known for sharp-focus "straight" photography, and found plenty of subjects by looking out his New York City high-rise window or walking around his summer home at Lake George. He was also fascinated by portraiture, and photographed his artistic associates, friends, and family.

Before Alfred Stieglitz and Georgia O'Keeffe were married in 1924, they had already forged one of the great artistic partnerships in American history. O'Keeffe was foremost among the American modernist painters Stieglitz championed ; she was also his muse and subject of some of his most captivating, haunting, and sought after images, namely the *O'Keeffe Portrait*. This extensive "portrait in time" consists of hundreds of photographs taken from 1917, a year after their meeting, until 1937, when at age 73, Stieglitz quit photography. The seventeen photographs of O'Keeffe shown in the exhibition exemplify Stieglitz's belief that a conventional face shot was insufficient for capturing or revealing the complex character of his subject.

Source au 08 11 10 : <http://www.tfaoi.com/newsmu/nmus153b.htm>



Hands, 1918



Georgia O'Keeffe, 1919



Georgia O'Keeffe, 1933

Edward Steichen (1879, Bivange, Luxembourg – 1973, Umpavaug, Connecticut, USA)

Pratiquant en même temps la photographie et la peinture, Steichen est, au début du 20^{ème} siècle, l'un des représentants les plus importants du premier courant de l'histoire de la photographie, le pictorialisme, dont l'ambition est de faire figurer la photographie parmi les Beaux-Arts. Au carrefour de nombreuses influences, parmi lesquelles il faut rappeler l'impressionnisme, le japonisme, le symbolisme et, plus spécifiquement américains, le transcendentalisme d'Henry David Thoreau et Ralph Waldo Emerson ainsi que le tonalisme du peintre George Innes, le jeune Steichen parvient à une synthèse qui lui est propre et qui contribue énormément à la reconnaissance de la photographie en tant qu'art à part entière. L'élément commun de toutes ces influences est une recherche constante de distanciation du "réalisme" de la photographie afin de souligner les possibilités expressives du médium.

Les premiers portraits

" Plus encore que les paysages, les premiers portraits faits par Steichen contribuent beaucoup à sa réputation. Il réalise une série d'autoportraits, le premier fait à Milwaukee en 1898, dans un format étrange, inspiré par le kakemono japonais, bientôt suivi du célèbre et très élaboré Autoportrait avec pinceau et palette de 1902. Inspiré par le fameux portrait de Titien, L'Homme au gant, qu'il voit au Louvre, Steichen pose avec l'étole du photographe Frederick Holland Day enroulée autour du cou. Reprenant la formule classique du portrait avec attributs, il se représente en tant que peintre et non pas photographe, sans doute afin de rester plus proche de l'iconographie habituelle de l'artiste. Il n'empêche que l'autoportrait est on ne peut plus photographique et exploite à fond les possibilités plastiques de la gomme bichromatée. Les traces du pinceau qui a servi à retoucher le tirage sont aussi perceptibles que les touches apparentes d'un peintre et rendent visible la construction artificielle de l'image. La présence des traces indique au spectateur que l'image photographique est le résultat d'une intervention humaine, manuelle, et non le produit d'une machine. La surface blanche de l'étole est utilisée pour obtenir un contraste dramatique de valeurs avec le noir profond du manteau. Tous les détails sont supprimés et les objets sont traités en tant que formes, en s'écartant volontairement de la perception habituelle. Pour obtenir un tirage qui le satisfasse, Steichen a besoin d'une année de travail.

En plus de ses tentatives d'introspection des autoportraits, Steichen veut entreprendre un travail systématique de portraitiste. En suivant l'exemple de Napoleon Sarony, le photographe américain devenu fameux pour ses portraits d'acteurs renommés, il espère que la notoriété de ses modèles va l'aider à se faire connaître :

« Mon ambition est de produire une galerie de photographies de personnages illustres – puis de présenter une série d'images agrandies à un grand musée et de publier la même série sous forme de livre. »

[...]

Les portraits de Rodin sont les plus remarquables. Un premier, de 1902, représente Rodin devant son monument à Victor Hugo. A première vue, c'est une approche traditionnelle qui reprend le schéma du portrait avec attribut. Rien n'est moins vrai. Le sculpteur est photographié de profil et à contre-jour; les détails sont éliminés du visage qui ne devient qu'une surface foncée. Bien qu'il s'agisse d'un portrait, la ressemblance physiologique n'a pas vraiment d'importance pour Steichen : Rodin l'homme s'efface devant Rodin l'artiste, le créateur. Utilisant brillamment les possibilités de la gomme bichromatée, Steichen arrive pratiquement à dématérialiser la statue de Victor Hugo, en la réduisant à une présence presque fantasmagorique, et crée ainsi deux niveaux de réalité dans l'image : celui de Rodin et celui de sa vision, qui attend de se concrétiser sous une forme matérielle. Le très puissant contraste de valeurs dramatise fortement la scène, qui n'a plus rien de "naturel" et se rapproche d'une peinture. L'image, inversée, sera utilisée pour créer un deuxième portrait dans lequel Rodin est confronté avec une de ses œuvres les plus connues, Le Penseur. Son objectif étant trop étroit, Steichen n'arrive pas à photographier Rodin avec les deux sculptures dans la même image. Alors, il photographie Le Penseur séparément et combine les deux négatifs en une seule épreuve. Le choix du Penseur n'est, évidemment, pas fortuit: le titre se réfère tout autant à la statue qu'à Rodin lui-même. En accord avec l'esthétique symboliste, l'artiste est pour lui avant tout un penseur et l'œuvre d'art d'abord une idée. En voyant le résultat, Judith Cladel, la biographe de Rodin, déclare que Steichen l'a portraituré entre Dieu (Victor Hugo) et le diable (Le Penseur), ce qui ravit le sculpteur.

Le critique Sadakichi Hartmann salue le portrait dans *Camera Work* de 1903 comme :

« un chef-d'œuvre...toute la vie d'un homme condensée dans une simple silhouette, mais une silhouette d'une sombre splendeur, puissante et personnelle, contre un arrière-plan sur lequel le noir et le blanc paraissent lutter pour la suprématie. »

Grand admirateur de Steichen, Rodin écrit dans *Camera Work* de 1908 que la photographie n'a rien produit de significatif avant Steichen, qu'il définit de manière diithyrambique comme le plus grand photographe du siècle.

La stratégie de Steichen pour se profiler comme le photographe des célébrités est payante et les commandes de la haute société affluent. Même quand il est censé ne jouer qu'un rôle secondaire, Steichen, habile, retourne la situation en sa faveur. Puisque John Pierpont Morgan, le célèbre financier et fondateur de la United States Steel Corporation, n'avait ni le temps, ni la patience pour les séances de pose, le peintre Frederick Encke sollicite des photographies de son modèle. Le défi est redoutable car Morgan, l'homme le plus riche des Etats-Unis au début du siècle, est connu pour son mauvais caractère. Croiser le regard de Morgan, dira Steichen, est comme recevoir l'éclat des phares d'un train express en plein visage. Il accepte la commande et fait deux négatifs. Sur un des deux, Steichen retouche le nez terrible du roi de l'acier, sur l'autre non, et montre les deux à Morgan, qui aime beaucoup le premier, mais déchire le second. Les 500 dollars payés par Morgan – un honoraire royal ! – n'effacent pas l'outrage et, pour se venger, Steichen tire le deuxième négatif dans un grand format et l'expose dans la vitrine de la galerie 291 d'Alfred Stieglitz, sur la Fifth Avenue. Objet de la risée de tout New York, le richissime Morgan demande alors à sa bibliothécaire, Belle da Costa Green, de payer jusqu'à 5.000 dollars, une somme énorme pour une photographie à l'époque, pour acheter le tirage. Steichen refuse et Stieglitz, propriétaire de la photographie, répond que Morgan peut l'obtenir gratuitement, à condition qu'elle soit exposée au Metropolitan Museum of Art dont Morgan faisait partie du conseil d'administration. Morgan refuse et il n'aura l'image qu'au terme d'une correspondance nourrie qui dure trois ans. Pour Steichen, le manque à gagner est vite compensé par la publicité que cette affaire lui amène.

La photographie de commande

L'admiration pour les portraits de Steichen est telle qu'on peut lire dans *The New Yorker* que : « On ne doit pas dire qu'il nous rappelle Rembrandt mais que, dans le temps, Rembrandt nous rappellera Steichen ! » Le succès phénoménal de Steichen portraitiste est incompréhensible s'il n'est pas analysé en rapport avec l'émergence du star system engendré par le développement exponentiel de l'industrie cinématographique. En adéquation parfaite avec ce système, Steichen comprend le rôle essentiel de l'image qui peut satisfaire les besoins de popularité des stars, et perçoit les retombées positives pour sa propre renommée de photographe que génère une collaboration avec Hollywood. Photographier les stars fait nécessairement de lui la star des photographes ! Presque toutes les grandes stars de Hollywood passent devant son objectif: Fred Astaire, Charlie Chaplin, Gary Cooper, Joan Crawford, Marlene Dietrich, Walt Disney, Douglas Fairbanks Jr., Greta Garbo, Pola Negri, Gloria Swanson or Anna May Wong. Ces images deviennent les icônes de l'époque. Avec génie, Steichen réussit à perfectionner la photographie glamour. Les stars ne sont jamais photographiées sans que leur statut soit, de manière ou d'autre, visualisé dans l'image. Certains portraits sont des vrais chefs-d'œuvre, comme celui de Charlie Chaplin où l'ombre de l'acteur, photographié devant un fond blanc qui fait allusion à l'écran de cinéma, se métamorphose en Charlot, ou comme celui, formidable, de Gloria Swanson. Le cadrage est très serré, mais on n'a pas l'impression que la star partage le même espace que le spectateur. Sa proximité n'est que virtuelle et rappelle son image qui remplit l'écran au cinéma. L'usage du voile fleuri en dentelle, dont la fonction est de laisser voir et, en même temps, d'agir comme une barrière perceptible, visualise avec brio le statut ambigu de la star, simultanément connue et inaccessible. [...]

Beaucoup de ces portraits paraissent dans *Vanity Fair*, le premier magazine vraiment people, dont le rédacteur en chef Frank Crowninshield déclare en 1923 que Steichen est le plus grand photographe de portrait du monde. Fort de cette reconnaissance, Steichen répond positivement à l'offre du groupe de presse Condé Nast de l'engager comme photographe en chef et demande un salaire faramineux de 15.000 dollars par an, ce qui fait de lui le photographe le mieux payé de la terre à l'époque. L'évolution n'est pas seulement financière. L'abandon du pictorialisme est consommé après la Première Guerre mondiale et le virage vers une photographie de commande est pleinement assumé par Steichen, qui refuse la proposition de Condé Nast de ne pas signer ses images. Il n'admet pas une séparation entre création artistique et pratique commerciale: l'art pour l'art est mort, si jamais il a vraiment vécu une fois. De tout temps, dit-il, l'art a été de la propagande et l'artiste un agent publicitaire.

Textes tirés du dossier pédagogique du Musée de l'Élysée, Lausanne, 2008, p.8, p.12-15, p.16-17

Source au 08 10 29 : <http://www.elysee.ch/fileadmin/website/education/dossierPedagogique.pdf>



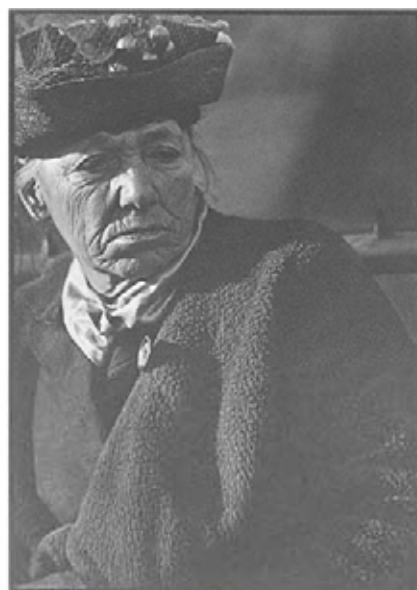
August Sander, *Manceuvre*, Handelanger, 1928

LES AVANT-GARDES (1910-1940) : LE PORTRAIT MODERNE

LES AVANT-GARDES (1910-1940) : LE PORTRAIT MODERNE



107 Strand Paul, Blind Woman, New York City, 1916.jpg



108 Strand Paul, New York City, 1916, galatotype, cm23x24cm, portrait femme agée.jpg



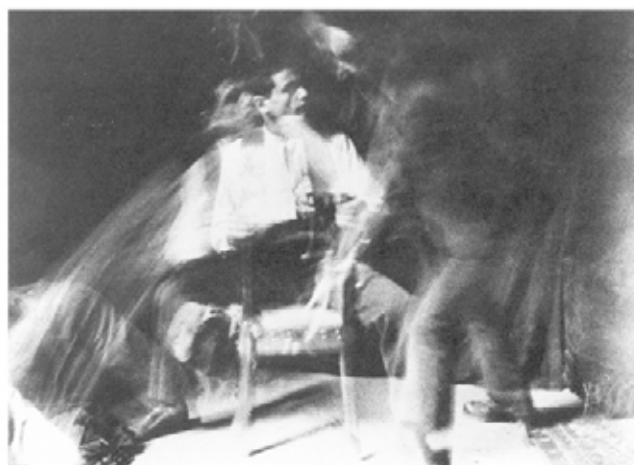
109 Coburn Alvin Langdon, Vortograph of Ezra Pound, 1917.jpg



110 Coburn Alvin Langdon, Vortograph of Ezra Pound, 1917, v1950_20.2x15.4cm, élément réfléchissant devant objec...



111 Bragaglia Anton Giulio et Arturo, Fumeur, 1913.jpg



112 Bragaglia Anton Giulio et Arturo, Gifle, 1912.jpg



113 Anonyme_Hugo Ball recitant poeme symphonique_Zurich_1916.jpg



114 Aluf Nic_Sophie Taeuber Arp avec Tete dada_1920.jpg



115 Ernst Max_Punching Ball_Immortalite de Buonarroti_1920_collage ph gouache papier_12x18cm.jpg



116 Duchamp Marcel_LH00Q_1919_crayon sur reproduction_12x20cm.jpg



117 Hausmann_ABCD Portrait artiste_1923.jpg



118 Hearnink_Adot_1932.jpg



119 Sander August_Femme de menage_1928.jpg



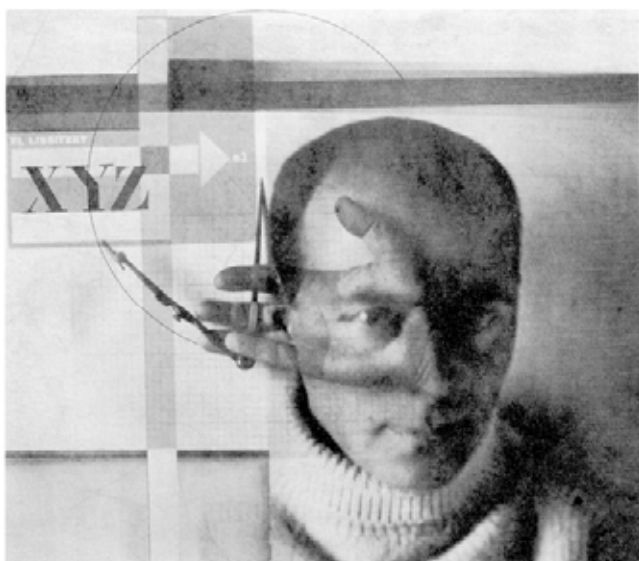
120 Sander August_Jeune commercant_avant 1929.jpg



121 Sander_Verrisseur_Cologne_1932.jpg



122 Sander August_Manoevre_Handelanger_1928.jpg



130 Lisitzky El_Le Constructeur_autoportait_1924.jpg



131 Rodchenko. Mère.jpg



132 Rodtchenko Alexandre_Le critique Oïp Erik_1924.jpg



133 Rodtchenko, Plonier, plongée et raccourci.jpg



134 Rodtchenko, Plonnière, contre-plongée.jpg



135 Rodtchenko_jeune fille Leica E Lemberg_1934.jpg



140 Moholy Lucia_Lasze Moholy-Nagy_1928_Bauhaus.jpg



141 Moholy Lucia_Lasze Moholy-Nagy_1928-29_Bauhaus_25.6x20cm.jpg



142 Moholy-Nagy Laszlo_Tite_vers 1926_37x27cm.jpg



143 Moholy-Nagy Laszlo_Selbstportrat, 1925-28_photogramme_23.1x17.6cm_bsf.jpg



150 Man Ray et Duchamp Marcel_Krose Séavy_1920-21.jpg



151 Man Ray_Autoportrait_Sabatier_1932.jpg



152 Man Ray_jean Cotteau_1922.jpg



153 Man Ray_Marquise Casat_1922.jpg



154 Man Ray_Kiki de Montparnasse_1924_montage du négatif_22.2x30cm_Le ballet mécanique.jpg



155 Man Ray_Noire et blanche_1926.jpg



156 Man Ray_Dora Maar_1936_gbr, effet Sabattier (solaire/à miroir partiel)_22.6x29.4cm.jpg



157 Man Ray_Dora Maar_1936_gbr, effet Sabattier (solaire/à miroir partiel)_22.6x29.4cm_variante verticale.jpg



158 Ubao Raoul s.t. portrait miroir 1937 24x28.jpg



*L'écriture
automatique*

159 Breton André_Écriture automatique_1938_collage_texte.jpg

LES AVANT-GARDES (1910-1940) : LE PORTRAIT MODERNE

INTRODUCTION

Contexte historique

- développement des technologies modernes de reproduction
"photo-vérité" dans la presse dès 1900, magazines illustrés importants dans les 1920'-30'
- photographie, art appliqué intégré aux Beaux-arts ; commerciale dès 1900
- la photographie est parfois un simple document pour les artistes novateurs
reproduction mécanique ordinaire servant de matériau artistique (collages)
- au début du 20^{ème} siècle, la peinture est l'art dominant ; alors que les
artistes expérimentaux apprécient la modernité du médium photographique,
les photographes d'avant-garde "puristes" font souvent "bande à part"

MÉDIAS



PUBLICITÉ

AVANT-GARDES



EXPÉRIMENTATION

vs

SPÉCIFICITÉ

Avant-gardes et modernité

- différents mouvements en rupture avec la société bourgeoise et l'art académique
- refus radical de la tradition des beaux-arts et de la hiérarchie des genres
- esprit ouvert au changement, goût pour la nouveauté, l'originalité, l'expérimentation
- fascination pour le progrès, recherche de nouveaux moyens d'expression artistique...

La modernité est un terme abstrait désignant, au sens large, l'ensemble des traits de société et de culture observés à un moment donné d'une civilisation particulière. Dans le cas de notre culture occidentale, le terme est associé à l'idée de progrès, de révolution industrielle et de positivisme bourgeois. Le mot "modernité", construit sur la base du mot courant "moderne" (opposé à "ancien" dans le domaine de l'art) est utilisé dès le milieu du 19^e siècle, en particulier par Baudelaire à propos du peintre de la vie moderne :

"La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable." ; " Il s'agit, pour lui [le peintre de la vie moderne], de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire."

Charles Baudelaire, "Le Peintre de la vie moderne", 1863, IV, réédité in BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art*, op.cit., p.354-355 [pour Baudelaire, le peintre de la vie moderne n'est pas Courbet, ni Manet, mais le peintre et dessinateur Constantin Guys qui, par ses croquis de passants saisis sur le vif dans leur quotidien, incarne "L'homme des Foules" (nouvelle d'E. A. Poe)]

Diversité des mouvements d'avant-garde

Quelques auteurs importants

Straight Photography
Paul Strand, USA

Fotodinamismo Futurista
Frères Bragaglia, I

Neue Sachlichkeit
August Sander, D
Albert Renger-Patzsch, D

Constructivisme
Alexandre Rodtchenko, URSS
László Moholy-Nagy, D

Dada et Surréalisme
Man Ray, F



ZOOM SUR DEUX PORTRAITISTES MODERNES

August Sander (1876, Herdorf-sur-la-Sieg, Allemagne – 1964, Cologne)

Biographie

Après avoir travaillé sept ans dans une mine puis fait son service militaire, August Sander étudia la peinture à Dresde de 1901 à 1902. Il voulait ainsi approfondir, par des connaissances artistiques, l'intérêt pour la photographie qu'il avait développé à la faveur de ses multiples voyages et de son activité, entre 1898 et 1899, au sein de nombreuses entreprises de photographie de Berlin, Magdebourg, Leipzig, Halle et Dresde. Il part finalement pour Linz [Autriche] en 1902, où il commença par travailler au studio Greif avant de fonder, en 1904, l'atelier de photographie d'art et de peinture August Sander. Il retourna à Cologne en 1909 où il fonda en 1910 son atelier de Lindenthal. C'est là qu'il commença à travailler à l'œuvre de sa vie, *Hommes du 20^{ème} siècle*, qui devait l'occuper jusque dans les années 50. Sander fut inquiet dans les années 30 par les nationaux-socialistes à cause des activités politiques de son fils Erich. [...]

Source : *La photographie du 20^e siècle. Museum Ludwig Cologne, Köln, Taschen, 1996, p.566*

[...] En 1909, il décide de vendre son studio et de retourner en Allemagne. Il s'installe à Cologne en 1910 et fait l'acquisition d'un nouveau studio de photographie. A cette époque, son style photographique se modifie : il délaisse peu à peu les techniques propres à l'esthétique pictorialiste et opte pour une photographie "exacte", c'est-à-dire soucieuse de préserver l'intégrité du médium, l'unité de sa surface, sa netteté, son piqué, enfin tout ce qui fonde les qualités descriptives de la photographie. Ce n'est toutefois qu'au début des années 1920, alors qu'il abandonne définitivement l'emploi de la gomme bichromatée, qu'il cesse de nourrir des ambitions de photographe d'art. C'est à ce moment qu'il entreprend la réalisation de *Visages de ce temps [Antlitz der Zeit]*, un album de portraits illustrant les métiers, les professions et les conditions sociales des Allemands pendant la République de Weimar. Publié chez Kurt Wolff en 1929 avec une introduction d'Alfred Döblin, cet album n'est toutefois que l'esquisse d'un ouvrage beaucoup plus ambitieux (*Hommes du XX^e siècle*), une encyclopédie visuelle de la nation allemande constituée de sept grandes rubriques comprenant 45 cartons de 12 clichés chacun.

En 1934, les nationaux-socialistes, par le biais de leur instance officielle chargée des affaires culturelles, ordonnent la saisie et la destruction des plaques d'imprimerie de *Visages de ce temps*. La disparition de son album de portraits incite Sander à se tourner vers la photographie de paysage. Il réalise lors d'excursions dans le Siebengebirge, l'Eifel, le Westerwald, ainsi que sur les bords du Rhin et de la Moselle des paysages de style romantique qui témoignent d'une conception pastorale de la nature. Jusqu'à la fin des années 1930, le thème du paysage domine sa production.

De 1939 à 1945, il réalise des portraits de soldats morts à la guerre à partir de négatifs fournis par les familles éprouvées. Il n'abandonne pas son projet de réaliser un vaste répertoire du peuple allemand et poursuit la mise en ordre de son fonds iconographique constitué de plusieurs dizaines de milliers de portraits photographiques.

En 1946, il perd 40000 négatifs dans l'incendie de son studio de Cologne. Il reçoit en 1952 la visite du photographe E. Steichen, directeur du département de photographie au musée d'Art moderne de New York, qui prépare alors sa célèbre exposition *Family of Man*. Steichen repart aux États-Unis avec 45 portraits sélectionnés parmi les archives personnelles du photographe allemand. Celui-ci meurt en laissant *Hommes du XX^e siècle* inachevé. Il est représenté à Essen (Museum Folkwang), à Rochester (George Eastman House) et à Paris (M.NAM.). Une rétrospective de son œuvre a été présentée à Paris (C.N.P. et Goethe-Institut) en 1995-1996.

Source : Vincent Lavoie, in *Dictionnaire de la photo*, Paris, Larousse, coll. In Extensio, 1996, p.569-570

Nouvelle objectivité et style documentaire dans l'œuvre d'August Sander

Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Macula, 2001

" Dans la photographie documentaire, le sujet de l'image contrôle dans une large mesure la photographie " Berenice Abbott, " Civic Documentary History", 1940, p.71

C'est certainement avec le portrait, où le modèle joue un rôle actif, que le phénomène est le plus manifeste. Tout l'art de Sander se fonde sur ce déplacement : c'est le modèle qui, concrètement et consciemment, fait l'image. Certes, le photographe conserve une marge de manœuvre : il choisit le fond et le cadrage, discute la position d'un modèle hésitant, voire les objets inclus.

Pourtant, ce dispositif général étant établi, il laisse au portraituré le soin de s'y inscrire, de peaufiner sa pose, de *composer* comme il l'entend sa propre image. Le portrait tend à devenir une sorte d'autoportrait assisté, le produit d'un travail conscient d'auto-mise en scène.

Tout est fait pour que le plus innocent, le moins narcissique des modèles ait conscience de son rôle. La pose frontale, seule image de soi que, par habitude du miroir, un sujet maîtrise vraiment, constitue par elle-même une forme d'invite au modèle pour que celui-ci prenne en main son portrait, le gage en tout cas qu'il ne lui échappe pas. La séance de préparation est assez longue (Ulrich Keller parle de plusieurs heures) pour laisser au sujet le temps de trouver une attitude qui le satisfasse, ou du moins qu'il assume de bon gré, sinon avec fierté. Le temps de pose, lui aussi prolongé (de deux à quatre secondes), ainsi que la parcimonie des clichés (deux à trois seulement) confèrent à chaque prise une forme de solennité qui tend à le responsabiliser. Pendant ces quelques secondes d'immobilité imposée, le modèle est quasiment obligé de prendre conscience de son maintien comme d'une construction, presque d'une image.

Les portraits de Sander présentent ainsi des individus tout entiers concentrés sur la prise en photo. Même ceux qui ont entre les mains les outils de leur métier ne cherchent pas à faire croire qu'ils travaillent : figés, les yeux rivés sur l'objectif, ils ne font ostensiblement rien d'autre que la photographie – que reconstruire l'image de leur profession pour l'appareil. Le portrait se donne non comme un enregistrement arraché à la vie réelle, à des situations qu'il fixerait sans les déranger ni les changer, mais comme une activité – concrète et psychologique – autonome, irréductible à toute autre.

La frontalité, presque systématique chez Sander, joue un très grand rôle dans ce dispositif et dans cette impression de partage des responsabilités. Fortement associée à la photographie d'identité, elle est, de façon significative, minoritaire dans la photographie d'art du premier tiers du siècle. Un ouvrage comme *Das Frauengesicht der Gegenwart*, paru presque en même temps qu'*Antlitz der Zeit* mais marqué encore par le pictorialisme, privilégie la vue de trois quarts – le modèle ne regarde pas l'objectif. Cette vue de trois quarts a pour propriété de camoufler la pose, de faire croire que le modèle a été saisi, à son insu, dans des pensées extérieures à la prise elle-même. Elle permet au photographe de se targuer d'avoir su saisir, dans la gamme infinie des états psychologiques qui marquent la vraie vie, le moment et l'expression les plus significatifs. Elle affiche le savoir du portraitiste et se donne comme un signe de son ambition artistique. La vue frontale, à l'inverse, insiste sur le travail de présentation du modèle : elle ne révèle guère d'autres pensées que celles qui naissent de la confrontation avec l'appareil – la concentration, les craintes et les ambitions du sujet quant à son image. Avec elle, c'est non seulement le photographe qui paraît présenter le modèle, mais ce dernier qui semble se présenter à lui – retournement qui définit tout le " *style documentaire* ".

Paradoxalement, l'importance capitale de la pose chez Sander a peu frappé les contemporains d'*Antlitz der Zeit*. Bien loin d'interpréter ces portraits comme des constructions conscientes du modèle, les commentateurs louent le dévoilement dont il serait victime, l'évacuation du masque social derrière lequel il chercherait à se cacher et la mise au jour d'une " essence " qu'il n'avait pas l'intention de montrer. Plusieurs facteurs expliquent une telle réception. D'une part, la rhétorique du portrait comme dévoilement d'un secret essentiel et mode d'accès à la " personne vraie " constitue le plus puissant des lieux communs en matière de photographie, depuis le XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Certes, cette idée d'un secret déchiffrable uniquement par le bon photographe se répand pour contrecarrer ce que Sander accepte : la relative perte de pouvoir expressif du portraitiste en photographie par rapport à la peinture. Sander, consent à fixer ce que le modèle construit, n'a pas besoin d'une telle justification ; elle lui est quand même attribuée. D'autre part, la pose même chez Sander peut prêter à confusion. Élaborée par le modèle plutôt qu'imposée par le photographe, comme dans le portrait commercial traditionnel, elle a souvent assez de naturel pour que certains, tout simplement, ne la voient pas.

Enfin et surtout, la pratique du portrait posé va tellement à contre-courant de l'époque qu'elle ne pouvait guère être valorisée en tant que telle. Toute l'évolution du portrait depuis le début du siècle est marquée par le refus croissant de la pose, la recherche du naturel et de la spontanéité. Le portrait bourgeois du tournant du siècle, auquel Sander a commencé par souscrire, essayait déjà de rompre avec la rigidité du portrait commercial. À travers ce que l'on appelait la *Heimphotographie* (photographie à domicile), on cherchait à simuler le naturel d'un modèle non conscient d'être photographié, tout occupé à réfléchir, lire ou écrire dans un environnement domestique. Avec l'avènement de la Nouvelle Vision et celui, simultanément, du petit format en 1925, le principe de la pose subit une condamnation plus catégorique encore, le nouvel appareil permettant vraiment de saisir des attitudes spontanées, des expressions entr'aperçues, des gestes en plein vol. Face à une telle irruption de la vie, la pose est de plus en plus critiquée pour ce que Sander précisément exalte : le fait d'être une activité autonome, détachée de la vie réelle et sans la moindre correspondance psychologique avec elle.

Le discrédit qui pèse sur elle en Allemagne est tel qu'il rejailit sur le genre même du portrait, regardé en bloc par les modernistes comme une pratique conventionnelle et bourgeoise. Leurs propres images de la figure humaine constituent plutôt des anti-portraits. Soit ils se réduisent à des "études de visage [*Gesichtsstudie*]" où l'individu, saisi en très gros plan, est ramené au statut d'objet, à un jeu de structures et de matières ; soit leur recherche du naturel et de la "vie" les incite à passer à la séquence narrative et au reportage. Dans ce contexte, de nombreux comptes rendus de la fin des années vingt font état d'une crise du portrait, grand laissé-pour-compte de l'explosion moderniste.

Pourtant, une fois ce modernisme devenu la norme puis à son tour mis en question, s'opère à partir de 1930 une certaine réhabilitation de la pose et, avec elle, du portrait photographique traditionnel. Ce nouvel intérêt pour le genre est très net autour de 1930-1931. L'édition photographique, peut-être stimulée par l'exemple de Sander, comme l'affirme un commentateur contemporain, se recentre sur lui. Même Renger-Patzsch intensifie sa production de portraits, portraits simples et traditionnels, toujours posés et très souvent frontaux. Autre signe, la présence du genre s'accroît dans le numéro de 1931 de *Das Deutsche Lichtbild*, avant que les éditeurs de la revue n'évoquent explicitement son renouveau dans le numéro de 1933, paru en 1932. Cette renaissance du portrait traditionnel est certes liée à la montée des tendances les plus réactionnaires, celles d'Erna Lendvai-Dirksen ou d'Erich Retzlaff ; elle ne lui est pourtant pas réductible, d'autant moins que les revues affiliées au nazisme après 1933 continueront à rejeter la pose au profit de la saisie sur le vif.

Source : Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p.156-157, p.159-160 (reproduit ici sans les notes)



August Sander, *Femme de ménage*, 1928



August Sander, *Vernisseur*, Cologne, 1932

Alexandre Rodtchenko (1891, Saint-Pétersbourg, Empire de la Russie – 1956, Moscou, U.R.S.S.)

Avant-garde russe, destin soviétique

Daniel Girardin, in *Alexandre Rodtchenko, la Femme enjeu*, Musée de l'Elysée, Musée Château d'Annecy, 1997, p.13-36

La jeune fille au Leica est la plus célèbre photographie de Rodtchenko, certainement la plus belle qu'il ait jamais réalisée, et peut-être la plus tragique de sa vie personnelle. Elle résume à elle seule le destin du photographe par son esthétique autant que par le moment où elle a été réalisée, en 1934. Elle est d'une exceptionnelle perfection formelle, très structurée car construite sur des diagonales, des lignes et des masses, avec un point de vue basculé et des géométries d'ombre et de lumière. Le modèle, parfaitement intégré à l'environnement, est décentré et apparaît en contrepoint blanc avec un damier de lignes noires.

Cette photographie a été prise selon toute vraisemblance lors d'un voyage que le photographe a effectué en 1934 en Crimée¹ avec le modèle, Evguenia Lemberg, qui était aussi son élève et avec laquelle il vivait la fin d'une histoire d'amour². C'est un moment extrêmement difficile du point de vue de sa carrière. Il a été expulsé le 31 mars 1932 du groupe Oktiabr' (Octobre)³ qu'il avait contribué à fonder en 1928, après avoir été critiqué par les membres de la ROPF (Organisation panrusse des photographes prolétariens)⁴ et par la revue Sovetskoïe foto⁵, accusé de "formalisme" et de "plagiat" d'images occidentales. En 1934, il revient alors de plusieurs séjours de reportage sur le gigantesque chantier du Canal de la Mer Blanche⁶, ayant approché de près la terrible réalité des camps de rééducation et ayant la lourde et très ambiguë charge de transformer cette expérience en propagande efficace, par l'usage talentueux du photomontage, dans la revue SSSR na stroïke (URSS en construction)⁷. C'est également la période du 1er Congrès des Ecrivains, du 17 au 31 août 1934, qui impose les normes du "réalisme socialiste", dans lequel la littérature accède désormais au statut d'"avant-garde" de la culture soviétique, au détriment de la photographie et des arts visuels.

La Jeune fille au Leica est aussi, symboliquement, une des dernières photographies de la jeune femme, qui va mourir quelques mois plus tard dans un accident de train, donnant ainsi une suite tragique au suicide en 1930 de Maïakovski, un des plus proches amis de Rodtchenko.

Cette photographie est aussi révélatrice d'une évolution récente du marché de la photographie. Les tirages originaux réalisés par Rodtchenko lui-même sur du papier d'époque sont assez rares, parce qu'il n'y avait pas de marché pour ceux-ci, et parce que le matériel était relativement cher. Rodtchenko effectuait de très bons tirages, parfois de grand format, pour des expositions auxquelles il participait. Un exemplaire original de La jeune fille au Leica a atteint le prix exceptionnel de 115.000 £⁸ lors d'une vente aux enchères de Christie's à Londres en 1992. Lors de cette même vente, vingt-huit lots d'originaux de Rodtchenko ont été dispersés pour la somme totale de 495.165 £⁹. Ceci montre le fossé considérable qui existe entre l'esprit et les conditions de création de cette photographie par Rodtchenko et l'actuel statut de celle-ci dans la culture occidentale.

En dehors des stricts aspects formels et esthétiques, qui peuvent naturellement être comparés aux meilleures expériences visuelles des photographes européens et américains, il est toujours difficile de présenter Rodtchenko en raison des aspects idéologiques et politiques dans lesquels il a évolué, et pour lesquels il a théorisé sa vision particulière de la création artistique. Aujourd'hui encore, les diverses analyses sont tributaires des périodes dans lesquelles elles ont été faites. Elles sont également rendues difficiles par la dispersion, la disparition définitive ou provisoire des sources, leur fiabilité, ainsi que par les diverses réécritures de l'histoire de la vie culturelle soviétique, de Staline à Jdanov, de Khrouchtchev à Brejnev¹⁰. Il est actuellement délicat et difficile d'aborder ce sujet en Russie même, en raison du manque de recul, de la faiblesse des méthodes d'analyse, du manque de perspectives et de moyens mis à disposition des historiens de l'art russes.

Cinéma, photomontage et photographie

Rodtchenko est le seul photographe russe qui connaîtra la Révolution de 1917, la NEP¹¹, les 1^{er} et 2^e plans quinquennaux¹², la dissolution des institutions et groupes artistiques¹³, le réalisme socialiste, la guerre, le "jdanovisme" puis la mort de Staline en 1953, périodes contrastées qui conditionneront toute sa pratique artistique. Il vécut le passage à l'art abstrait et au non-figuratif, pratiqua le cinéma, le photocollage et le photomontage, et surtout la photographie de 1924 à 1939. Elle fut l'objet d'un enjeu considérable dans les années vingt et trente, et Rodtchenko a exercé sur son développement une influence déterminante.

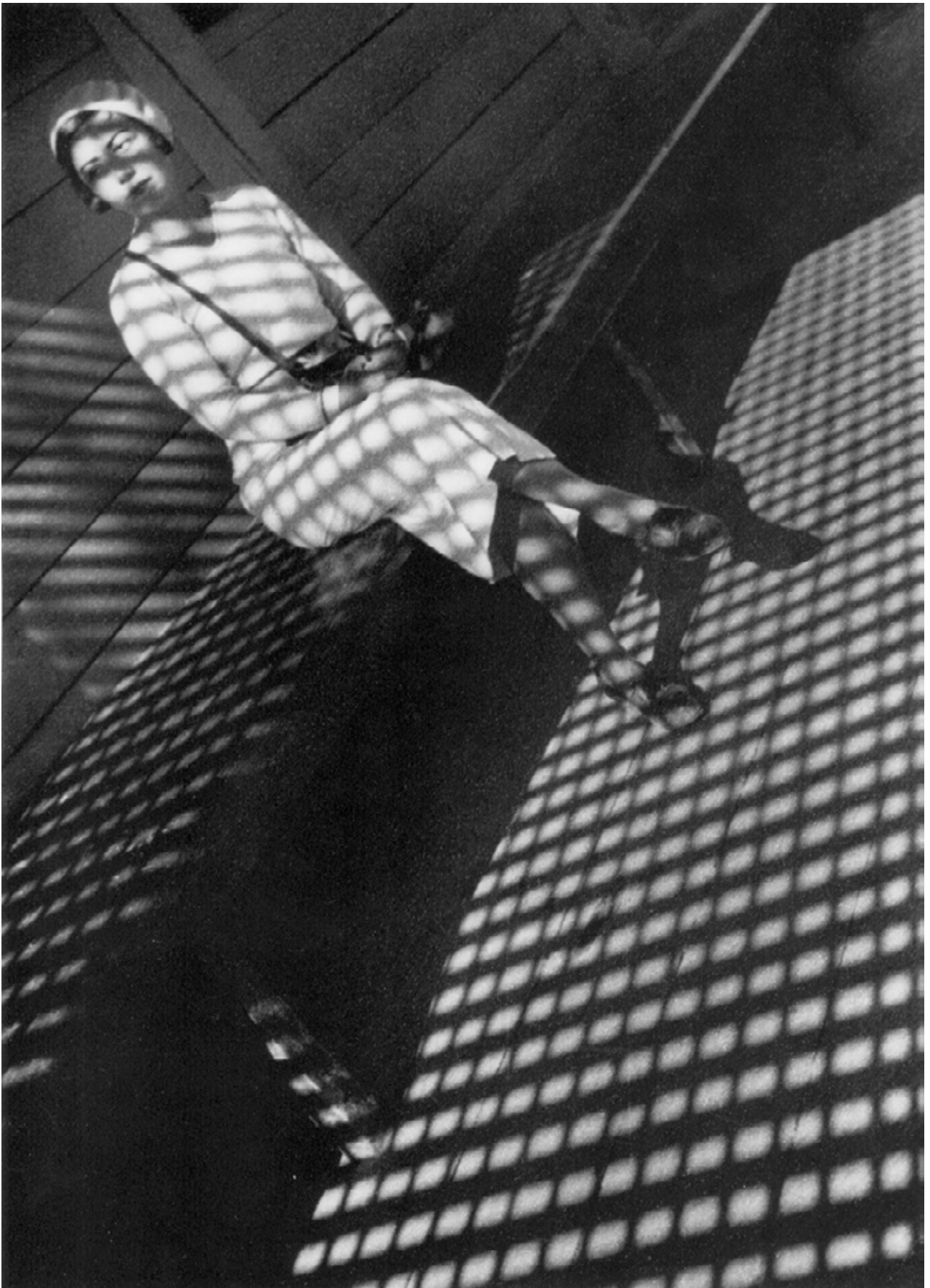
Après avoir été membre, avec sa femme Varvara Stepanova, du Soviet Masterov en 1919, il accepta en 1920 des responsabilités à l'IZO (Département des beaux-arts) du Narkompross (Commissariat du peuple à l'éducation), à l'Inkhok (Institut de culture artistique)¹⁴, puis enseigna au Vkhoutemas (Ateliers supérieurs d'art et de technique), d'abord à la section des couleurs, puis dès 1922 comme responsable de l'atelier des métaux.

C'est dans le groupe Kinoki (Ciné-oeil) en 1919 qu'il fit ses premières expériences avec le cinéma. Il participa en 1922 à la réalisation des numéros 12 et 13 de Kino-pravda (Ciné-vérité) de Dziga Vertov, concentré autour de l'idée du film "sans sujet", orienté vers un art du documentaire, dont le sens est déterminé par le montage¹⁵. Il travailla également au magazine Kino-fot, dirigé par le théoricien du productivisme Alexeï Gan, où il fit ses premiers photocollages, entre dadaïsme et constructivisme (dessins, textes, photographies). Ces expériences auront une influence décisive sur son approche de la photographie, notamment par le développement du concept de fragmentation des sujets et par celui du "point de vue inhabituel". Chef de file avec Tatline du mouvement productiviste, il mit en pratique la théorie du fait et la mise en valeur d'objets utiles face à ceux qui sont élaborés d'un strict point de vue esthétique. Il défendit l'absolue nécessité de lier toute création à la production et à l'organisation même de la vie. Il réalisa notamment deux travaux de photomontage importants: le premier pour le poème de Maïakovski Pro eto (De ceci) en 1923, avec des photographies d'Abram Stehrenberg, le second pour une Histoire du VKPb (Parti communiste révolutionnaire bolchévique) en 1925-26, à partir d'archives photographiques, de textes et de dessins. Il participa également à la rédaction et au graphisme du journal LEF, organe de LEF (Front gauche de l'art)¹⁶, dont il réalisa les couvertures.

Très vite il trouva la filiation entre la photographie et diverses recherches formelles issues du constructivisme et du productivisme, dans une optique de réconciliation entre l'art et la technique. Il s'y consacra presque exclusivement dès 1924, cherchant une voie nouvelle entre le reportage et la photographie artistique. Elle correspondait parfaitement à une volonté de transformer les rapports entre l'homme et son environnement (les objets), ainsi qu'entre les artistes et les masses populaires, et portait à ses yeux les espoirs d'une "image de l'âge industriel". Rodtchenko trouva dans la photographie un moyen d'expression parfait, un moyen idéal de "fabrication" d'images modernes par l'intermédiaire d'une petite machine très culturelle fabriquée industriellement. Elle possédait à ses yeux des qualités intrinsèques de propagande par l'appréhension immédiate des sujets, ainsi que des potentialités de multiplication extraordinaires. Elle était surtout, d'un point de vue plus philosophique, l'outil capable de révolutionner la perception traditionnelle de ceux qui regardent les images.

Il insista sur la nécessité d'adopter dans la photographie un point de vue qui ne soit pas médian, à hauteur des yeux ou du ventre, comme le veut la tradition de la perspective depuis la Renaissance, reprise telle quelle dans la photographie depuis le XIX^e siècle. La "mort de la peinture de cheval", idée centrale de l'avant-garde soviétique des années vingt, ne s'appliqua pas uniquement à la peinture, mais également aux habitudes héritées de celle-ci dans les autres arts visuels. D'où les plongées, les contre-plongées, les constructions en diagonales, les perspectives courtes, les points de vue inattendus qui dynamisent l'image et que Rodtchenko a érigés en style. Il développa une théorie contre l'image synthétique et globale (une unique vision globale dans une seule photographie), et proposa une vision analytique et fragmentée du monde en réalisant des séries dont les points de vue ne sont pas logiques pour l'œil humain, ni immédiatement compréhensibles. De cette manière, il pensait introduire une véritable révolution, celle de la perception, qui devait correspondre à une transformation du rapport de l'homme à son environnement (de l'homme à l'"objet", de l'homme aux autres hommes et femmes). Il s'agissait d'apprendre à l'homme à voir le monde sous des angles nouveaux, de découvrir l'universel derrière le banal.

Dans ses nombreuses séries sur les usines et les chantiers, par exemple, les humains sont totalement intégrés à leur environnement, abstraits, parfois même absents, au profit d'une vision conceptuelle du travail qui figure l'ouvrier ou l'ouvrière dans l'environnement de leurs machines, comme le prolongement d'un mécanisme. Il faut regarder toute une série pour pouvoir en saisir le sens, car les photographies fragmentaires n'ont individuellement pas de détails narratifs et sont conçues pour une vision sélective et aléatoire: "L'homme n'est plus simplement un ensemble, mais plutôt l'ensemble de plusieurs ensembles, parfois en désaccord total entre eux" ¹⁷. Les corps sont souvent coupés, les plans très rapprochés, les espaces serrés, pour éviter une trop grande lisibilité des images.



Alexandre Rodtchenko, *La Jeune fille au Leica*, Evguenia Lemberg, 1934