



Thomas Ruff, *Portrait (M. Roeser)*, 1999, c-print, 200x165 cm [cf dossier consacré aux *Porträts* de T. Ruff]

LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE (1990'-2000') :
PORTRAIT / ANTIPOTRAIT ; VISAGE

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 (1990'-2000') : PORTRAIT / ANTIPOURTRAIT ; VISAGE 280

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

 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, Désirée Dolron

 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

l'impossible visage

le visage comme énigme

DOMINIQUE BAQUÉ

Ces dernières années, l'art contemporain a nourri une véritable obsession pour le corps. Mais qu'en est-il du visage ? C'est souvent par son biais que nous entrons dans une image. Livre-t-il pour autant ses secrets ? Dans son texte, Dominique Baqué recense quelques pratiques axées sur la représentation du visage en photographie, approches diverses et contradictoires touchant au vacillement identitaire ou à la reconfiguration monstrueuse et biotechnologique. C'est pourquoi «*le visage est énigme plus que réponse. À peine croit-on le saisir que déjà il échappe, sauf peut-être dans l'ultime rigidité cadavérique*». En parallèle, Régis Durand consacre un article à l'œuvre de Valérie Belin dont les portraits ne «*disent*» jamais ce qu'ils sont vraiment et soulèvent des réflexions sur les médiations technologiques et le vivant. Le lecteur intéressé par le thème trouvera également, hors dossier, mais pas hors sujet, une interview de Marlene Dumas, ainsi qu'un texte de Jean Clair sur Ron Mueck.

«Comme à la limite de la mer
un visage de sable.» Michel Foucault

Si la photographie contemporaine multiplie les figures du corps citadin – chez Valérie Jouve, Philip-Lorca di Corcia, Beat Streuli, Jeff Wall – ou celles du corps mutant, lié à l'idéologie du *post-human*, si sans nul doute le corps persiste, insiste, s'opposant aux schèmes et aux normes imposés par le corps social, refusant aussi de se laisser enfermer dans le clivage naturaliste et destinal de la différence des sexes –, il n'en va pas de même du visage : et l'on ne peut qu'être frappé de l'absence d'un visage sur lequel Lévinas a si bellement médité, pointant sa nudité et son ontologique vulnérabilité. Pourquoi, pourrait-on arguer, une telle absence ? C'est que, sans doute, l'art du 20^e siècle a cessé de se donner le visage comme évidence. Soit pour le défigurer – du cubisme à Francis Bacon via l'expressionnisme allemand –, soit pour le conquérir, comme si la visagité n'allait plus de soi, mais se devait retrouver, se gagner au terme d'un difficile parcours.

Vacillement identitaire

De ce retrait du visage – ou de sa biffure, ce qui revient au même –, on peut prudemment avancer quelques explications, historiques ou artistiques. Historiques : nombreux en effet sont les historiens et les historiens d'art qui ont pu pointer, à juste titre, semble-t-il, deux chocs infligés au visage par les crises de l'Histoire. Ceux que l'on peut appeler les «gueules cassées» de la Première Guerre mondiale, visages monstrueusement défaits, arrachés, privés de forme humaine, devenus irregardables – à tel point d'ailleurs que l'on invita poliment mais fermement ces êtres qui avaient sacrifié leur chair à la boucherie de 1914-18 à se «retirer», se cacher pour ne pas effrayer les populations civiles, en une sorte de dénégation collective contre laquelle bien peu s'insurgèrent. Et les martyrs de la Shoah, visages-cadavres aux yeux exorbités, découverts dans les charniers ou lors de l'ouverture des camps de concentration, et qu'a pu photographier Lee Miller. Tout se passe comme si, dans les deux cas, l'humanité du visage – et l'humanisme qui lui est afférent – avait cédé, s'était effondrée, défaite, devant le choc de la barbarie. Si crise du visage il y a en Occident, nul doute qu'elle se soit alimentée à ces deux atroces et inhumaines figures de l'anéantissement du visage.

Mais peut-être trouve-t-elle aussi des explications plus récentes dans la contemporanéité la plus extrême : l'épidémie du sida, qui a reconfiguré, souvent dans la terreur et la honte, les corps et les économies libidinales ; les débats conflictuels autour de la génétique, de la transplantation d'organes, du clonage humain enfin. Toute position humaniste devenue caduque, reste à inventer de nouvelles visagités, tandis que rôde dans l'imaginaire collectif ce qui demeurera à n'en pas douter l'icône – en gloire et en dévastation – de la fin du 20^e siècle : peau noire blanchie comme si la négritude avait été éradiquée par une eau puissamment javellisée, nez tant de fois retouché qu'il en vient pathétiquement à ressembler à un groin, cheveux obstinément défrisés, mâchoire devenue prémisses du

squelette à venir... On aura reconnu Michael Jackson, dont Valérie Belin, après une série sur l'identité trouble des transsexuels, a donné d'inquiétantes variations à travers une série de sosies, clones plus ou moins proches de l'idole. Certes, le questionnement identitaire n'est en soi guère nouveau : chair informe chez Francis Bacon, destruction expressionniste d'un visage aux connotations christiques chez Arnulf Rainer, affabulations grotesques de Cindy Sherman ou devenir cadavre des enfants aux yeux excavés de Christian Boltanski – pour ne citer que les plus notoires. Mais au moins y avait-il la colère, la rage : or c'est cette rage qui s'est aujourd'hui exténuée pour laisser place au vacillement identitaire, à l'indétermination, comme si la question demeurait sans réponse. Qu'est-ce qu'un visage, et davantage encore, qu'est-ce qu'un sujet, sinon une place manquante, une forme labile, sujette aux fluctuations, manipulable de surcroît par les nouvelles technologies de l'image.

Neutralisation vs reconfiguration

Dans *la Folie à deux* (1996), Lawick et Müller, jouant sur le *morphing* de l'image, imaginent la collusion progressive de deux visages différents jusqu'à ce point de vacillement, de tremblement, où les deux fusionnent en un être unique et improbable, où l'un est l'autre ; tandis que, plus subtilement peut-être, avec *Tia, Amsterdam, June 23, 1994*, et *Tia, Amsterdam, November 14, 1994*, Rineke Dijkstra interroge radicalement ce qu'il en est de la subjectivité d'un visage, celui de la jeune Tia : en l'espace de quelques mois, alors qu'il s'agit d'un même sujet, assignable comme tel, le regard hésite, vacille. Les cheveux ont poussé, la peau s'est étonnamment éclaircie, le sourire s'est confirmé – remodelage subreptice que le temps, ce Maître absolu, choisit d'imposer à l'identité de chacun. Du même coup se repose la question principale : décidément, que saisit-on, à travers un visage, de l'identité de l'autre ?

Rien d'autre, rien de plus – rien de plus profond ni de plus mystérieux, non plus – qu'une surface de peau, énoncent les *statements* photographiques de Thomas Ruff et de l'École de Düsseldorf. Choix de la neutralité absolue : le visage est devenu face, les yeux ne font jamais regard, et le très faible marquage socio-culturel ne permet guère la reconnaissance identitaire. Ici, rien qu'une superficie sans profondeur, un dehors sans dedans, une extériorité dénuée de toute intériorité. Mise à mal sans appel des mythes de l'intériorité : il n'y a nulle profondeur à déchiffrer, nulle âme avec laquelle nouer quelque empathie. Rien derrière ce qui est montré, exhibé, sur un mode clinique. D'où une parenté, certes paradoxale mais non dénuée de pertinence, avec les masques dont Jean-Pierre Khazem affuble systématiquement ses corps : masques immobiles aux grands yeux morts et écarquillés, à la morphologie féline, comme si le visage s'était définitivement figé, pétrifié en masque. Derrière le masque, un autre masque, écrivait Nietzsche...

Ailleurs, dans une problématique sensiblement infléchie par le féminisme, Laurie Simmons exhibe au gaze masculin la cruelle et ironique absence d'un visage masqué par des objets utilitaires ou symboliques : ainsi *Sitting Accordion* qui occulte et écrase, dans sa théâtralité kitsch, toute possible visagété.

Ruff pratique une *straight photography*, au sens où il ne manipule jamais ses images : le visage est livré dans sa nudité, sa crudité sans fards. Il en va tout autrement chez les photographes qui se réclament du corps mutant et s'inscrivent dans la mouvance, emblématique des années 1990, du *post-human* : le visage n'y est jamais un donné, mais une construction, une fiction ordonnancée selon les lois du désir, parallèlement à la proclamation euphorique de l'obsolescence du corps. Orlan intervient ici comme figure tutélaire, elle qui, après sept opérations chirurgicales-performances, poursuit avec les *Self-Hybridations* (1999) son travail sur ordinateur, mêlant avec humour et gravité ses traits d'«européano-stéphanoise» aux critères de beauté issus des cultures africaines et précolombiennes. Profusion baroque des signes, refus du donné, de la génétique et de l'anatomie destinale, réinvention «désirante» du visage : avec ses efflorescences diaboliques sur les tempes, ses pommettes rehaussées, son nez refait, son maquillage délibérément outrancier et sa chevelure bicolore, Orlan se dote d'une visagété euphorique et libertaire. Avec Orlan, sublime monstre – si l'on ose l'oxymore –, le visage se défait et se reconfigure dans l'expansion active, rayonnante, dans la jubilation des puissances du désir. Mais il advient parfois que les fictions prométhéennes du *post-human* se renversent en leur contraire : dans l'effroi d'un corps et d'un visage aseptisés, aliénés par les modélisations propres aux sociétés occidentales (dites) avancées. C'est ainsi qu'à l'autre pôle du *post-human*, l'angoisse liée à la perte de la sexualité et à la glaciation du désir se dit, par l'efficace d'un renversement dialectique, dans le travail photographique – entièrement retravaillé sur ordinateur – d'Aziz et Cucher. Chez ces deux artistes, le visage se situe tragiquement du côté de l'ablation des signes et de l'effacement des capacités sensorielles : ainsi, dans la série *Dystopia* (1994) – inaugurée par la très critique série *Faith, Honour and Beauty* (1992) et prolongée par *Still Life* (1996) – sont offerts au regardeur des visages dont les orifices sensoriels – yeux, nez, bouche, oreilles – ont été recouverts, comme enveloppés d'une membrane charnelle à la fois protectrice, autistique et mortifère. Sorte de «moi-peau», pour reprendre, mais en son paradoxal renversement, le beau concept de Didier Anzieu.

Un effroi qui traverse également les représentations de Steve Miller et Joseph Nechvatal, tant les œuvres s'en prennent, avec une rare violence, à l'identité du sujet. À la nôtre, tout aussi bien. S'il existe une tradition de la photographie médicale, ici la subjectivité semble avoir implosé ou, plus exactement, s'être concentrée, résorbée tout entière dans la pure surface glacée de l'imagerie médicale. Portraiturer un visage, pour Miller, c'est ainsi travailler à partir d'une représentation spécifique du corps, le corps soumis aux rayons X, scanner, échographie, imagerie par résonance magnétique puis, à la suite d'une série extrêmement complexe de manipulations tant

médicales que photographiques et numériques, reporter, en bout de chaîne, le film positif sur un écran sérigraphique, support du «tableau» final. Un tableau colorisé qui exhibe crânes, dents, ossatures, et s'accompagne de données chiffrées, de codes et repères divers pour éradiquer définitivement toute tentation humaniste...

Déconstructions postmodernes

Un matérialisme radical, en quelque sorte, qui s'appuierait sur la rupture épistémologique induite par les nouvelles images, et que vient prolonger la recherche de Nechvatal, défini comme «artiste postconceptuel assisté par ordinateur», présentant de grands «tableaux» dans lesquels sont introduites des transformations virales locales qui, peu à peu, se propagent jusqu'à dévorer l'œuvre – à la fois allégorie d'une société marquée par le virus HIV et interrogation critique sur les modalités de la représentation aujourd'hui.

Si, chez Aziz et Cucher, la question de la modélisation socio-culturelle des visages et des corps est déjà présente – plus explicitement d'ailleurs dans *Faith, Honour and Beauty* que dans *Dystopia* –, elle se radicalise dans le travail ironique de Jiri David, où la manipulation des signes opère à l'intérieur de la société du spectacle et met en jeu les rapports de pouvoir. Le visage y devient, pour reprendre le titre d'un célèbre photomontage de Barbara Kruger, un véritable *battleground*. Déconstruisant sur ordinateur les visages des maîtres de ce monde, David les expose yeux rougis, larmes coulant sur les joues, en proie à un chagrin et à une pitié dont l'on peine à croire qu'ils soient authentiques. Imaginer Vladimir Poutine pleurant sur le sort des populations tchétchènes, George W. Bush battant sa coulpe sur les milliers de morts tombés lors de la guerre d'Irak... Alors que, dans une autre configuration historique et culturelle, les émotions étaient censées énoncer l'authenticité de l'être, elles n'en sont ici que la grinçante parodie. Ici encore, la vérité du sujet n'est plus qu'un leurre, un mythe historiquement daté.

Une déconstruction qui opère aussi, quoique sous une toute autre modalité, chez Kathy Grove, dont *The Other Series: After Lange* (1989-90) fait écho au postmodernisme radical d'une Sherrie Levine, même si Grove opère de façon «décalée». S'appropriant l'une des plus célèbres photographies de Dorothea Lange prise dans le cadre de la FSA, lors de la Grande Dépression – cette mater dolorosa emblématique de toutes les mères, inquiète et protectrice, aux yeux tirés, aux rides prématurées, au corps décharné par la faim –, Grove ruine l'une des icônes de l'humanisme moderne : en la sublimant. Ongles manucurés, chairs raffermies, visage lissé par les soins de la Paintbox, cette mère poignante se fait modèle de mode, imagerie publicitaire. Abdique, se renie. Comme un écho inversé à l'entreprise destructrice menée par Daniele Buetti qui, pour sa part, saccage les visages des top-models en les tatouant de scarifications, de logos et de sigles, signifiant par là-même, non sans rage, que le visage se réduit désormais à une modélisation de la marque.

Leurres de l'enfance

Après déconstructions et saccages, resterait-il un champ où le visage serait préservé, intact ? L'on se surprend à rêver à l'enfance, et à contempler le visage endormi, pacifié, de la petite Kirsten photographiée en plan très rapproché par Inez Van Lamsweerde. Mais très vite le soupçon s'insinue : la peau est trop poudrée, les cils démesurément effilés et la bouche, sensuellement entrouverte, nappée de gloss, fait signe vers une féminisation outrancière. Ailleurs, chez John Stezaker, le titre de l'image, *Angel 2* (1997-99), se voit grotesquement contredit par un visage démesurément élargi, aux joues boursouflées qui n'évoquent que fort lointainement les *putti* de la peinture italienne, tandis que des yeux de lapin effarouché le disputent en vilénie à une chevelure épaisse comme une crinière, faisant paradoxalement de cet ange annoncé un *freak* à la Tod Browning. Quant aux fillettes de Sally Mann, oscillant sans cesse entre grâce et vulgarité, vêtues en petites femmes trop précoces, exagérément fardées, fumant nonchalamment une cigarette ou se délectant d'une sucette, elles évoquent furtivement – mais sans appel – la prostituée attendant son client.

Faut-il pour autant se résigner à la définitive perte de la visagité et à la défection corollaire du genre du portrait ? On l'aura compris, le visage est énigme plus que réponse. À peine croit-on le saisir que déjà il échappe, sauf peut-être dans l'ultime rigidité cadavérique. Or, cette énigme du visage, c'est ce que n'a cessé de traquer Philippe Bazin.

Nul hasard, ici, à ce que Bazin ait d'abord été médecin, avant de rompre brutalement avec son milieu d'origine, et ait consacré sa première investigation aux vieillards d'un centre de long séjour. C'est qu'en effet il reste quelque chose, comme une empreinte définitive, d'ontologiquement médical dans son travail photographique, même et surtout si celui-ci ne cesse de croiser les interrogations foucaaldiennes sur les multiples façons qu'a l'institution – école, armée, prison, asile – de régir, surveiller et domestiquer le corps. Des portraits de vieillards à ceux des nouveaux-nés encore enduits du vernix fœtal, des aliénés aux adolescents de Calais, c'est à un même questionnement radical autour de la notion de visage que l'on est abruptement convié : à partir de quel moment, comment y a-t-il visage ? Et quelle relation puis-je entretenir avec le visage, surtout lorsque celui-ci est devenu pour moi pure altérité, chairs flétries, mortes déjà, du vieillard exilé, reclus en retraite, destiné à sa prochaine putréfaction ; visage halluciné de l'aliéné – ou énoncé tel par le corps social ; visage inachevé de l'adolescent, maladroite promesse de lui-même ; ou enfin, tête gluante, encore pétrie de sang et de glaire, du nouveau-né ?

Dans le cas de la série *Nés* (1998), sidérante, le masque – par quoi se définit l'appartenance sexuelle et sociale d'un visage – fait encore défaut, ne s'est pas encore théâtralisé, inscrit sur chaque trait, chaque expression, comme si n'advenait là que la chair à nu, à vif, encore animale : le nouveau-né, à peine expulsé, point encore nettoyé, hurlant du saisissement d'être soudain là, soudain chu, est-il déjà visage ? Ne se situe-t-il pas, comme le vieillard ou l'aliéné, dans cet entre-deux obscur et infra-linguistique, où le corps n'a pas d'identité assignable, demeure en deçà – ou à côté, peut-être – de l'humain, de ses masques, de ses gangues et de ses mises en scène ? Chair brute, puissante, étrangère autant que proche, aveugle encore – les yeux ici ne faisant pas encore regard –, murée dans le cri, le hurlement sauvage par quoi la vie s'énonce, autant que la souffrance.

Obscur et fragile, le visage-temps

Si Philippe Bazin est, sans nul doute, l'un des grands photographes portraitistes contemporains, au plus près, on l'aura compris, de l'énigme du visage, c'est sur Roni Horn que l'on voudrait clore ces quelques remarques, à la fois parce que son œuvre sans cesse traque le visage, et sans cesse aussi le perd.

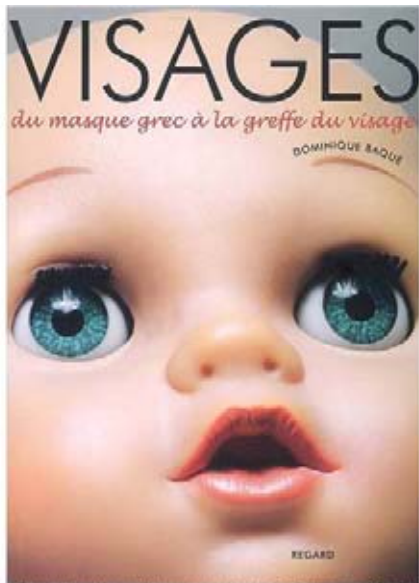
Avec *You Are The Weather* (1996), série d'une soixantaine de portraits en plans très rapprochés du visage d'une jeune Islandaise émergeant de l'eau, Margrét, Horn propose la fresque, aussi fascinante qu'inquiétante, d'un même visage obsessionnellement scruté, répété différentiellement sans que jamais soit levé le secret de l'identité : visage clair et nordique, avec quelque chose d'obstiné et de fermé, mais dont nulle expression ne vient perturber les lignes. Manière radicale d'évacuer toute tentation psychologisante, comme toute possible restitution de l'identité subjective. Mais pour autant, et aussi répété qu'il fût – quasi à l'identique –, le visage de Margrét s'avère toujours autre : humidifié, embrumé par la vapeur d'eau, ou, à l'inverse, soudain sculpté par l'éclat trop coupant du soleil.

You Are The Weather : ton visage est le temps, le temps qu'il fait et le temps qui passe. Il fait gris dans tes yeux comme il bruine sur ta bouche, comme la lumière frappe soudain ta tempe. *You* : toi, Margrét ; toi, le regardeur ; toi, l'être de temps que je suis aussi.

De Margrét, Horn a pu énoncer : «*She comes to you like waves to shore.*» Nul hasard, dès lors, à ce que le «visage-temps» de Margrét ait pu être présenté parallèlement à des photographies de mers islandaises : mers agitées, remous et remugles, vagues qui se font boue, mercure, huile, comme si l'eau, devenue concrétude, matérialité tactile et infiniment mouvante, devenait la métaphore de la fluidité de l'identité subjective, de sa labilité à la fois fragile et obscure.

À noter les expositions *Je t'envisage. La disparition du portrait (About Face. Photography and the Death of the Portrait)*, musée de l'Élysée, Lausanne, 4 février - 30 mai 2004, puis Hayward Gallery, Londres, été 2004

À *visages découverts, pratiques contemporaines de l'autportrait* au 19, centre régional d'art contemporain, Montbéliard, 24 septembre - 20 novembre 2005. Artistes exposés : R. April, J. Coplans, G. Gasiorowski, J. Hubaut, M. Journiac, J. Le Gac, P. Moignard, R. Opalka...



000 Baqué Dominique_Visages. Du masque grec à la greffe du visage_Regard_2007.jpg



005 Jouve Valerie_014_sl_Les Personnages_1994_96.jpg



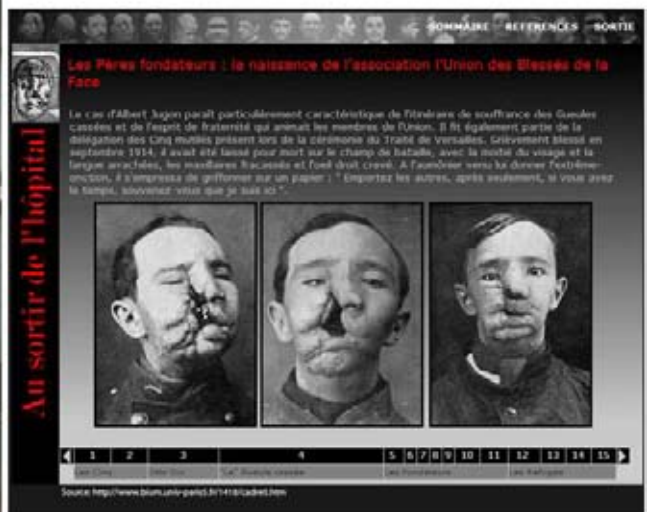
006 diCorcia Philip-Lorca_Head_06_2001_c-print_120x150cm.jpg



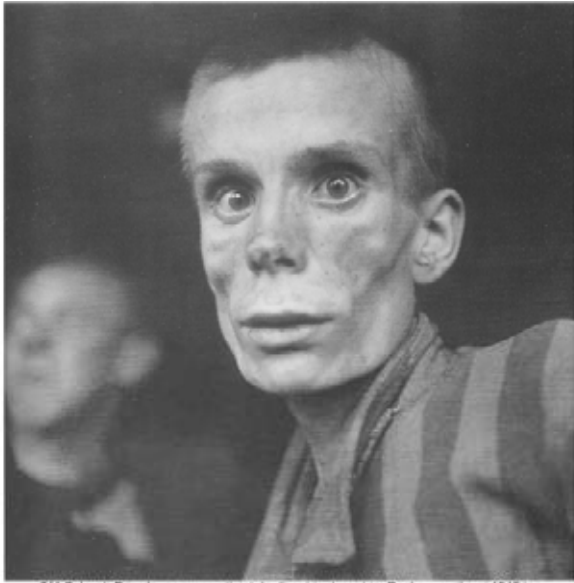
007 Streuli Beat_Tokyo 10-02-05_75 2506_60x90.125 x185cm.jpg



008 Wall Jeff_Mimic_1982_lightbox_198x228.5cm_c_8x10". Vancouver, été 82.jpg



010 Anonyme_Albert Jugin_Gueule Cassée après Guerre 1914-1918.jpg



011 Schwab Eric_jeune russe atteint de dysentrie dysentrie_Dachau_avril mai 1945.jpg



013 Nachtwey James_Hutu libere du camp de la mort_Nyanza_Rwanda_1994.jpg



014 Belin Valérie_Untitled_2003_Michael Jackson_030701.jpg



015 Bacon Autoportrait 1971 huile 30x35cm.jpg



016 Rainer Arnulf_serie Face Faces_1969_ph et peinture_43x60cm.jpg



017 Sherman Cindy_Untitled (Cosmo Cover Girl)_1990_c-print_43.2x27.8cm.jpg



018 Boltanski Christian_Monument Odesa_1991_ph ampoules cables_1001x210cm.jpg



020 LarwickMüller_La Folie à Deux_Muriel Olesen Gérard Minkoff_1996_16x27.5x20.5cm_--



021 Dijkstra Rineke_Tia_Amsterdam, Pays-Bas_23.06.1994_c-print_62x62cm.jpg



022 Dijkstra Rineke_Tia_Amsterdam, Pays-Bas_14.11.1994_c-print_62x62cm.jpg



023 Ruff Thomas_Portrait (A.Rotels)_2000_c-print_210x165cm.jpg



024 Khazem Jean-Pierre_Pause_08_2002.jpg



025 Khazem Jean-Pierre_Pause_10_2002.jpg



026 Khazem Jean-Pierre_Pause_14_2002.jpg



028 Simmons Laurie_Walking Camera (Jimmy the Camera)_1087_gbr_108.1x134.6cm.jpg

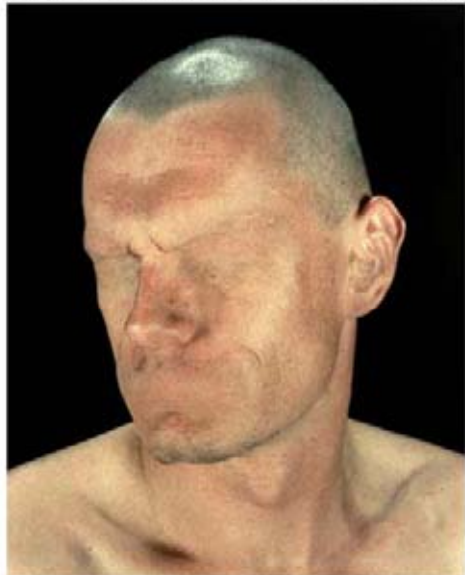


Orlan, Hybridation africaine : Femme Surmas avec labrets et visage de femme Euro-Solénoise avec Égoudis, 2000, photographie couleur, manipulée, 1,25 x 1,56 m, 7+3 ex. © Orlan

030 Orlan_Hybridation africaine_Femme Surmas avec labrets_2000_125x156cm.jpg



031 Aziz+Cucher_Faith, Honor and Beauty_1992_02_c-print_96.5x218.5cm.jpg



032 Aziz+Cucher_Chris_1994_Dystopia_1994-2003_40x50inches.jpg



035 Miller Steve_Portrait of Albert Benamou_1993_acrylique et sérigraphie sur toile_144x8...



036 Nechvatal Joseph_série Confessions_2006_art numérique sur toile.jpg



037 David Jiri_série No compassion_2001_Biarr.jpg



038 David Jiri_série No compassion_2001_Bush.jpg



039 Kruger Barbara_Your Body is a Battle Ground_1989_sérigraphie sur vinyle_280x280c...



040 Grove Kathy_The Other Series_D'après Doroteia Lange_1989-1990_cbr_49x38.5cm.jpg



041 Lange Dorothea_Migrant Mother_1936.jpg



042 Levine Sherrie_After Walker Evans_3_1981.jpg



043 Buetti Daniele_sans titre_Goodfellows.Looking For Love_1996-1996_o-print_180x120c...



045 Lamswerde Inez van & Matadin Vinoodh_Kirsten_1997_o-print_100x86cm.jpg



046 Slezaker John_série Angel_1997-1999.jpg



047 Slezaker John_Demon_1997-1999_épreuve numérique iris_118x157cm.jpg



048 Browning Tod_Freaks_1932_Daisy and Violet Hilton, Siamese twins.jpg



049 Mann Sally_Candy Cigarette_1989_Immediate Family_1990.jpg



050 Bazin Philippe_Nes_1998_1000_46x46cm_4 bebes.jpg



051 Horn Roni_You are the Weather_1994-1995_64 c-print_26.5x21.4cm_Matthew Marks ...



052 Horn Roni_You are the Weather_1994-1995_64 c-print_26.5x21.4cm_Matthew Marks ...



053 Horn Roni_You are the Weather_1994-1995_26.5x21.4cm_01.jpg



053 Horn Roni_You are the Weather_1994-1995_26.5x21.4cm_02.jpg



053 Horn Roni_You are the Weather_1994-1995_26.5x21.4cm_03.jpg



053 Horn Roni_You are the Weather_1994-1995_26.5x21.4cm_04.jpg



053 Horn Roni_You are the Weather_1994-1995_26.5x21.4cm_05.jpg



053 Horn Roni_You are the Weather_1994-1995_26.5x21.4cm_06.jpg



053 Horn Roni_You are the Weather_1994-1995_26.5x21.4cm_07.jpg



053 Horn Rori_You are the Weather_1994-1995_26.5x21.4cm_08.jpg



053 Horn Rori_You are the Weather_1994-1995_26.5x21.4cm_09.jpg



053 Horn Rori_You are the Weather_1994-1995_26.5x21.4cm_10.jpg



Raphael Hefti, tiré de la série *Esthéticiennes*, 2002, Ilfochrome, 90x75 cm

APRÈS LES *PORTRÄTS* DE THOMAS RUFF...

Raphael Hefti



Hefti Raphael_Esthéticiennes_2002_iftochrome_90x75cm_1.jpg



Hefti Raphael_Esthéticiennes_2002_iftochrome_90x75cm_2.jpg



Hefti Raphael_Esthéticiennes_2002_iftochrome_90x75cm_3.jpg



Hefti Raphael_Esthéticiennes_2002_iftochrome_90x75cm_5.jpg



Hefti Raphael_Esthéticiennes_2002_iftochrome_90x75cm_6.jpg



Hefti Raphael_Esthéticiennes_2002_iftochrome_90x75cm_7.jpg

Raphael Hefti (1977, Neuchâtel, Suisse ; vit à Zurich, CH)

<http://www.rafaelhefti.ch/>

Formation : ECAL, Ecole cantonale d'art de Lausanne, Suisse, 1998-2002

CV

1993-1997 Master in microelectronic, Biel

1998-2002 ECAL, Ecole cantonale d'art de Lausanne

2002-2003 Lives and works in London

2003 Swiss photography prize, the selection

2004 One month residency in Tokyo

2006 One month residency in Tokyo

2007 Two month residency in Berlin

Source au 08 11 26 : <http://www.rafaelhefti.ch/cv/index.php>

La série *Esthéticiennes*, 2002

Raphael Hefti a trouvé ses modèles dans les grands magasins. Choissant le plan frontal, le photographe a voulu saisir avec la plus grande précision des " visages/images " – notion d'autant plus justifiée que les femmes photographiées, vendeuses en cosmétique, se doivent de représenter la marque qui les emploie (Clarins, Lancôme, Chanel, etc.) L'individualité disparaît derrière le visage figé sous une couche de fond de teint et de fard laissant alors surgir le masque. Raphael Hefti nous dit que plus que du visage lui-même, il convient de parler de désir de visage. Les produits de maquillage et de soins, exposés à l'arrière-plan et rendus indiscernables les uns des autres par l'utilisation du flou, tentent de nous faire croire qu'il est à la portée de tous de travailler son visage et qu'il est possible de lutter efficacement contre le temps et la fragilité du corps. Fabriquer un visage revient à fabriquer une image, dans la séduction mais aussi parfois dans l'excès, comme le démontrent avec éloquence les portraits de vendeuses représentées en soldats de la consommation par Raphael Hefti.

Source : EWING, William A., HERSCHDORFER, Nathalie, BLASER, Christophe, *reGeneration. 50 photographes de demain*, Lausanne, Musée de l'Elysée / Paris, Thames & Hudson, 2005, p.92

Les forces armées de vendeuses de produits cosmétiques se tiennent d'un air impassible devant leur stand. Fraîchement grimées et équipées, prêtes à entamer leur journée de travail, elles sont les soldats de première ligne du régiment " faces fardées " qui prennent part à l'épique et incessante bataille de la consommation. Elles n'attendent que d'affronter leur clientèle angoissée, mais n'ont pas encore engagé à ce stade de la journée les armes du sourire et de la séduction. Ces modestes soldats d'infanterie photographiés par Raphael Hefti n'ont pas le profil des troupes d'élite que sont les Cindy, les Kate ou les Naomi, division de choc de super-mannequins dont les images sont clonées par millions tous les mois. Leurs visages ne vont jamais honorer de leur présence les pages des magazines glamour, car ils sont bien trop particuliers, expressifs et réels.

EWING, William A., HERSCHDORFER, Nathalie, *Faire Faces. Le nouveau portrait photographique*, Arles, Actes Sud, 2006, p.85

Charles Fréger



050 Fréger Charles_Water-polo_2000_59x47cm.jpg



051 Fréger Charles_Waterpolo_série.jpg



052 Fréger Charles_Engage volontaire 6_Légionnaires_2000-01.jpg



053 Fréger Charles_Engagés volontaires_détail série Légionnaires_2000-01.jpg



054 Fréger Charles_Pionniers 3_Légionnaires_2000-01.jpg



055 Fréger Charles_Pionniers_détail série Légionnaires_2000-01.jpg



056 Fréger Charles_Winner face_série Steps_2001-2002.jpg



057 Fréger Charles_Winner Face_14,11,6,4,12,1_série Steps_2001-2002_60x50cm.jpg



058 Fréger Charles_Soudeur_Bleus de travail_2002 03.jpg



059 Fréger Charles_Bleus de travail_série.jpg

Charles Fréger (1975, F)

<http://www.charlesfreger.com/>

Né en 1975, Charles Fréger est diplômé de l'Ecole Régionale des Beaux-arts de Rouen, juin 2000. Il se consacre à la représentation poétique et anthropologique des groupes sociaux tels que les sportifs, les écoliers, les militaires, etc. Ses travaux proposent une réflexion sur l'image de la jeunesse contemporaine.

Fondateur du réseau *Piece of Cake* (www.pocproject.com) et de la maison d'édition POC.

SERIES PHOTOGRAPHIQUES

Portraits photographiques et uniformes :

Réalisation de portraits dans des structures collectives impliquant le port d'une tenue vestimentaire uniforme : majorettes, légionnaires, lutteurs de sumo, ouvriers, élèves d'école techniques, cadets de la marine, patineuses synchronisées...

Faire face — mai 1999, Clubs — juillet 1999

Portraits de jeunes individus portant différents types d'uniformes.
(armée de l'air, majorettes, Scouts de France, supporters de football)

Protocole — octobre 1999

Portraits de jeunes volontaires d'une clinique pharmaceutique réalisés lors d'un protocole médical.

3741, les tabliers — décembre 1999

Portraits de travailleurs à la chaîne dans un atelier d'assemblage d'une usine de moteurs.

Majorettes — février 2000 - juillet 2001

Portraits de l'ensemble des majorettes du Nord-Pas-de-Calais.

Water-polo — mars 2000

Portraits de nageurs après l'entraînement.

Pattes blanches — mai 2000

Portraits d'élèves en blouse blanche de l'école nationale d'industrie laitière de Poligny (Jura).

Miss — août 2000

Portraits d'une sélection de Miss avant élection lors d'un concours de beauté.

Notre-Dame — novembre - décembre 2000

Portraits d'élèves dans une école catholique anglaise à Norwich.

Camouflages — janvier 2001

Portraits de jeunes engagés dans un régiment d'artillerie marine.

Liteau — février - avril 2001

Portraits de futurs chefs, cuisiniers, serveurs et sommeliers.

Sages-femmes — mars - juin 2001

Portraits d'élèves sages-femmes de la maternité de Rouen.

Légionnaires — septembre 2000 - juillet 2001

Portraits de jeunes légionnaires et de pionniers

Steps — août 2001 - février 2002

Portraits de patineuses synchronisées à Helsinki.

Glögg — décembre 2001

Portraits pendant la Sainte-Lucie dans un lycée de la banlieue de Stockholm.

Merisotakoulu — janvier 2002 - janvier 2003

Portraits de jeunes marins finlandais.

Sihuhu — août 2002

Portraits des pionniers du train de Budapest.

Les hommes verts — Mars 2002 - Avril 2003

Portraits des balayeurs de la ville de Paris.

Bleus de travail — janvier 2002 - Mai 2003

Portraits d'élèves en écoles techniques.

Trampoline — Avril 2003

Portraits de gymnastes dans un club de trampoline.

Rikishi — février 2002 - Septembre 2003

Portraits de jeunes lutteurs de sumo.

Itzas' — février 2004

Portraits de la population Itza's du Guatemala..

Penitentes — avril 2004

Portraits des penitents de Seville

2NELSON — mai 2004

Autour de la lutte gréco-romaine, Clermont-Ferrand

Menti — Avril 2004
Portraits à l'école de Police de Moscou.

đi tu — février 2005
Portraits de bonzes au Vietnam

Opera — avril 2005
Portraits à l'école de l'Opéra de Pékin

Maul — Juin 2005
Portraits de jeunes rugbymen

Umwana — Juin 2005
Portraits de jeunes orphelins, Rwanda

Empire — depuis mars 2004
Portraits des gardes royaux, républicains et princiers d'Europe

Seijinshiki — 2007
Portraits de jeunes filles après la cérémonie du Seijinshiki.

Hereros/ Himbas— 2007
Portraits dans les communauté Hereros et Himbas de Namibie.

Vis voluntatis:

(de la devise : *vis voluntatis, eo solus intra circulum* – moi, désir j'entre seul dans le cercle). Série de projets (photographie, peinture, collages, design) sur l'entrée dans plusieurs communautés, basé sur autoportraits, performances et happenings impliquant une négociation avec le groupe.

Otjiserandu— 2007
Maquillage dans la communauté Himbas, Namibie.

Bi Yan— 2007
Tenue et maquillage à l'école de l'Opéra de Pékin.

COMMANDES PHOTOGRAPHIQUES

Caisse des Dépôts et Consignations / Pôle Image Haute-Normandie
Bleus de travail — mai 2002 - juin 2003
Commande de portraits d'élèves portant le bleu de travail dans des centres de formation professionnels de la région Normandie.

Ville de Ferrare
Palio — mai 2001 - juin 2002
Commande de jeunes habitants de Ferrare pendant le Palio de Ferrare.

Centre photographique de Cherbourg-Octeville
L'arsenal — août – septembre 2002.
Commande d'une série de portraits dans le cadre de l'Arsenal de Cherbourg.

Festival des Arts de la mode de Hyères
Trampoline — Avril 2003.
Commande d'une série de portraits de gymnastes dans un club de Trampoline.

Festival international de la Mode de Singapour
Face of the future — Mars 2002
Commande de portraits dans diverses communautés de Singapour

Boston Consulting group
Matière grise — Juin 2003
Commande d'une série de portraits de Consultants

Festival photographique de Clermont Ferrand
Double Nelson — mars 2004
Commande d'une série sur un club de lutte de Clermont-Ferrand

Musée d'art moderne de Luxembourg.
LUX — mars 2002 - juin 2005
Commande d'une série de portraits de la jeunesse luxembourgeoise.

Source au 08 04 06 : http://www.charlesfreger.com/biography/cv_fr.html

Portraits photographiques et uniformes

Charles Fréger

J'ai choisi la pratique du portrait photographique pour me confronter à la présence de l'"autre". Pour moi, il ne s'agit pas d'effectuer des portraits psychologiques - qui chercheraient à révéler une personnalité - ou "pittoresques" - qui donneraient une image anecdotique des individus photographiés - mais bien plutôt d'aborder les personnes de l'extérieur, par leur inscription dans le champ social.

Je vais à la rencontre des gens sur le terrain, sur le lieu même de leur activité et, d'une certaine façon, je questionne leur "peau" sociale, c'est-à-dire tout ce qui traduit leur appartenance à un groupe : gestes, tenues, costumes.

Je privilégie la période allant de l'enfance à l'entrée dans l'âge adulte, époque de fragilité et d'expériences où les transformations corporelles et la sensibilité à l'image de soi sont exacerbées en même temps que valorisées par la recherche d'un "look" et l'adhésion à un groupe social.

La socialisation des jeunes gens par le biais des lieux de formation, d'apprentissage sportifs ou de loisirs constituent ainsi un champ d'exploration privilégié où je peux mesurer les interactions de l'individuel et du collectif et confronter les sujets à leur apparence sociale. C'est dans ce sens que j'ai entrepris mes précédentes séries de Portraits photographiques et uniformes : *Water-Polo*, *Majorettes*, *Pattes blanches*, *Liteau*, *Notre-Dame*, *Légionnaires* ou *Miss*, réalisées dans des clubs sportifs, des écoles, l'armée.

Une part repérable de cette socialisation passe par l'uniforme, tenue adaptée à des activités précises mais surtout marque de reconnaissance d'une identité sociale. Mise en adéquation avec un décor - un fond choisi sur place pour évoquer l'univers où évolue les personnes photographiées - la série de portraits dresse alors un tableau qui éclaire les processus de socialisation, en jouant sur les ressemblances et les variations d'un sujet à l'autre.

La notion de série et le nombre d'images par série sont, avec les conditions de prises de vues et les choix de cadrage dans chaque série, déterminantes dans mon travail.

Source au 07 08 13 : <http://www.pocproject.com/press.htm>

Présentation générale

Didier Mouchel, 2007

Charles Fréger poursuit, depuis le début des années 2000, un inventaire intitulé « Portraits photographiques et uniformes ». En Europe et un peu partout dans le monde, avec ses séries consacrés à des groupes de sportifs, de militaires ou d'étudiants, il s'intéresse aux tenues et aux uniformes. Sa première série s'appelait « Faire face », car pour lui, la rencontre du photographe et du modèle se cristallise dans une confrontation distancée en surface comme pour mieux apprécier l'épaisseur de l'être au monde et son appartenance au corps social. Faire corps et esprit de corps sont les ressorts de ces présences individuelles où la tenue, entendue à la fois comme pose et vêtement, matérialisent le « physique de l'emploi » ou « l'habit du moine ». Mais l'aspect uniforme, statique du dispositif photographique qui vise à neutraliser la présence du photographe pour privilégier l'enregistrement documentaire des sujets n'est qu'apparent. La qualité des cadrages, le choix des poses, le détail des mains ou des traits des visages, ainsi que l'importance accordée à la mise en situation restituent l'acuité de la présence, l'adéquation entre la personne et un univers repéré pour ses codes et son inscription dans une société. L'exotisme y a sa part que ce soit à l'intérieur avec différents corps d'armées ou groupes sportifs, ou bien à l'extérieur à l'opéra de Pékin ou auprès de tribus africaines. Ceci renforce le jeu des différences et de l'altérité qui est un des principes des « portraits photographiques et uniformes ».

Dans ses projets, Charles Fréger décline un vocabulaire photographique précis constitué de cadrages centrés souvent frontaux, en pied, en buste ou serrés. La transparence de l'éclairage, la neutralité de l'expression ainsi que la statique de l'image, cependant attentive à la qualité des grains de peau et à la texture des vêtements, suggèrent une référence aux portraits peints par les maîtres anciens. Les profils médiévaux ou la présence frontale des figures de la Renaissance dont les attributs indiquent le rang et la qualité sont autant de sources du travail de Charles Fréger. Portraits peints d'hier et photographies d'aujourd'hui semblent se répondre dans ces images posées et emblématiques où se distinguent les signes d'appartenance, d'adhésion ou d'existence. Cependant c'est toujours de représentation dont il s'agit : les sujets posent, les services communications ou des intermédiaires choisis ont permis l'activité du photographe qui enregistre

des effigies. Celles-ci hésitent entre icônes et documents, elles aspirent à la sollicitude du portrait, au respect du sujet. Des différentes communautés qu'il rend visible par la puissance du médium photographique, Fréger choisit aussi bien celles où le discours de l'apparence revêt ses habits les plus chatoyants et les plus prestigieux (Steps, Empire, Opéra) que celles plus modestes où la raison sociale signifie les conditions d'existence en Europe (Bleus, Sihuhu) ou dans d'autres continents (Umwana, Ti du). Régiments protocolaires et troupes d'élites occidentales côtoient ainsi orphelins rwandais ou moines vietnamiens dans un grand écart où l'exotisme du costume redouble une vision presque ethnographique, proche de celle d'Auguste Sander. Cependant point d'ambition scientifique ou didactique chez Fréger, il sait qu'il doit se méfier de l'anachronisme entomologique qui consistait à coller nos étonnants voisins sur des fonds neutres comme autant d'insectes à comparer à la loupe de nos sciences coloniales. Juste chez lui, le souci de rendre ses sujets en accord avec un lieu, un temps et une communauté comme pour mieux nous convaincre de notre irréductible parenté avec l'outrance du paraître et la contingence sociale d'une condition ou d'un statut. Pas d'angélisme non plus, dans « la famille de l'homme » chère à Steichen, nous ne sommes pas les oncles d'Amérique, et notre paternaliste compassion doit cesser d'aveugler nos visions ethnocentriques. Fréger ne revendique d'ailleurs pas de discours critique ou politique, il explore en artiste le portrait comme genre, en revisite constamment l'histoire et les méthodes à la façon d'un peintre officiel au service de lui-même, de tout-un-chacun et du monde entier. Si académisme il y a dans son protocole c'est volontaire comme pour interroger toujours le portrait d'apparat, car il part toujours de là : un portrait où les modèles doivent être des sujets restitués dans leur identité mais aussi leur dignité. J'ai eu l'opportunité et la chance d'accompagner Charles Fréger sur certaines prises de vue et j'ai été frappé par le respect et la simplicité dégagés par ces séances. Aucune emphase, aucune recherche psychologique, juste une présence affirmée (on vient pour faire des photographies) et mesurée (on perturbe le moins possible la situation en cours). C'est bien ce qui se traduit sur les images : l'affirmation discrète d'une identité alliée à l'incarnation d'une situation sociale.

Les images de Fréger enregistrent des effets de socialisation retrouvés dans le costume et la tenue qui sont la surface de l'être. Fréger aime les tuniques, les textures, les allures imposées par le port d'une tenue. Il aime mesurer les écarts d'une tenue à l'autre, d'une tribu à l'autre, tous ces écarts qui font qu'on est soi parmi les autres. Que ses sujets possèdent des tenues ou des coiffures identiques voilà qui conduit à un profil type que Charles Fréger ne manque pas de décliner et de souligner mais il montre en même temps combien la série permet la perception des moindres différences. A chaque fois la curiosité le pousse de plus en plus loin dans la recherche de ses sujets mais aussi dans ses recherches formelles. Comme si finalement il souhaitait aller toujours plus loin dans l'identification aux différentes communautés, comme si pour faire le portrait de quelqu'un il lui fallait toujours désirer sa place et vouloir enfiler son costume.

Didier Mouchel

Chef de projet photographie, Pôle Image Haute-Normandie, Rouen – France.

Source au 08 11 26 : <http://www.charlesfreger.com/index.php>

L'objectivité des apparences

Philippe Arbaïzar, Conservateur à la Bibliothèque nationale de France

D'une manière générale, le Portrait réunit des aspects complexes et contradictoires ; c'est un genre où il est possible de trouver les stéréotypes que la société véhicule sinon impose, les images illusives que chacun peut se faire de lui-même, les mises en scène outrancières, les froids constats portés sur la diversité des visages... Le Portrait permet de comprendre, de façon sensible, de quoi sont faites les analogies et les différences entre les personnes. Et au-delà il fait sentir l'être vivant au sein de la représentation ; il est pris dans cet ordre des ressemblances que Sciascia évoquait à propos d'Antonello da Messina. Sur la toile, les contemporains du peintre sicilien ont une telle présence qu'elle invite à leur chercher un modèle dans la réalité car " il n'est pas d'ordre sans ressemblances, pas de connaissance, pas de jugement. " Et c'est dans ce jeu des apparences que se placent les quatre suites que Charles Fréger a réalisées en 2000, Water-polo, Pattes blanches, Miss, Notre-Dame. L'artiste porte un regard neuf sur les traits qui rapprochent ou qui différencient, sur ce qui lie ou défait. Pour parvenir à ce résultat, il accepte la transparence propre au médium photographique. Cela va dans le sens du réalisme. Quelques gouttes d'eau restent sur le corps des nageurs pour tromper l'œil, comme l'insecte que les artistes flamands ont minutieusement détaillé à la surface de leur peinture. Mais ce réalisme ne s'attache pas aux détails expressifs, aux accidents

de la physionomie. Garçons et filles, réunis par le photographe, ne présentent pas de caractères particuliers. Mais ils ont la jeunesse en partage et si l'on se demande à qui ressemblent ces portraits, on doit convenir qu'ils ressemblent d'abord aux jeunes d'aujourd'hui. Ils ne sont pas surpris dans leur activité, même s'ils présentent tous les attributs de leur qualité. Ils posent en tenant leur rôle, sans les excès du vérisme, ni le faux naturel d'un instant ou d'un geste saisi à la sauvette. La démarche de Charles Fréger réussit à capter la vie de ces êtres qui débudent dans l'existence. Ses portraits les montrent avec leurs rêves et leurs jeux, ils suivent encore leurs études, ils apprennent leur futur métier. Il reste quelque chose de fragile et d'inachevé dans les traits et les corps d'adolescents. Le photographe construit méthodiquement ses figures, mais il n'entame pas une typologie ; il ne cherche pas à saisir la miss, l'étudiant, l'apprenti... pas question pour lui d'épingler l'archétype ou la figure emblématique ; il laisse assez de jeu au modèle pour qu'il y glisse sa subjectivité, qu'il s'approprie son personnage... L'exemple des miss est le plus évident. Ne sont-elles pas enfermées dans le regard des autres, dans cette attente de voyeur à laquelle elles doivent répondre ? Et pourtant elles échappent toutes au moule, elles introduisent dans le spectacle la dose d'ironie salutaire. Et aux yeux du photographe, pour tous ces jeunes, les jeux ne sont pas encore faits ; ils n'ont pas encore forgé leur masque, le personnage qu'ils seront reste une esquisse... Leurs figures gardent la promesse du lendemain.

Charles Fréger élimine de la scène tout décor inutile. L'économie des moyens employés révèle la détermination de son approche. Ses modèles sont pris en vision frontale, sans effet, devant un fond uni. En revanche, à l'école d'industrie laitière, le photographe tire parti de ces surfaces carrelées, de cet appareillage de tuyaux et de cuves sur lequel il accroche les reflets. Sinon il ferme la perspective avec un mur plat. Les portraits sont toujours pris à l'intérieur, sous une lumière artificielle, égale. L'ombre est bannie, les êtres se dressent debout dans la transparence d'un air dont est évacuée la buée ou la poussière que produisent habituellement de tels lieux. Le geste, le regard, la pose, trahissent une attitude face à la vie. Pour que les individualités se manifestent, le photographe a su effacer les conventions. Il compose la scène et retrouve souvent des souvenirs picturaux. Les bras ballants rappellent ceux du Gilles de Watteau. Le registre coloré reste clair. Les Pattes blanches forment une symphonie immaculée, avec leurs grands tabliers, les matières différentes, coton, plastique qui absorbent différemment la lumière. Il y a peu de cadrages serrés sur la face car il s'agit de saisir le personnage avec son uniforme, quand bien même se limiterait-il à un bonnet de bain. Et c'est ici que Charles Fréger fournit une clé pour comprendre ce jeu des apparences. Son intérêt pour les uniformes a de quoi surprendre, le terme n'évoque-t-il pas l'ordre, la discipline, l'absence de fantaisie et l'effacement de la personnalité ? Ne serait-il pas une façade derrière laquelle le modèle se dissimulerait et se déroberait, de telle sorte que la tâche du portraitiste deviendrait difficile sinon impossible. Il n'en est rien, en fait, comme le révèle la photographie. Ces images semblent pointer une question simple : qu'est-ce qui nous rassemble ? Car chaque suite, à travers ses figures individuelles, est un portrait de groupe. à chaque reprise, le photographe se demande et indique ce qui réunit les individus, ce qu'ils ont en commun ? Cela tient effectivement à quelques signes émis par la société. Le corps devient en quelque sorte un porte-enseigne ; il se tient à l'articulation du subjectif et de la communauté. Toute société est faite de mimétisme, de tropismes, d'instincts grégaires ; une cravate, une charlotte, un duffle-coat suffisent pour qu'on se reconnaisse. Une tribu tient par ces détails qu'elle exhibe, change et échange, par ces rituels. Et Notre-Dame rappelle qu'on n'échappe pas aux uniformes, puisqu'on ne fait jamais qu'en changer avec le temps. Les élèves photographiés dans des classes différentes décrivent parfaitement ce cheminement. Les petites classes ne sont pas prêtes à contester l'autorité ; on se glisse sans barguigner dans les habits imposés par le collège. Puis en grandissant la tenue se relâche, on fait preuve d'originalité, on prend quelques libertés avec la règle. Enfin on adopte la tenue des jeunes adolescents, cette vêtue qui ressemble à un nouvel uniforme : baskets, parka, casquette...

En faisant ces portraits, Charles Fréger suggère la trame d'un tissu social. L'auteur s'y comprend d'ailleurs lui-même et c'est ce qui introduit sans doute dans ses images, malgré la distance, de la complicité. L'auteur n'est guère plus âgé que les personnes qu'il photographie et il s'y reconnaît encore. Cela ne saurait surprendre outre mesure, n'est-il pas inévitable de parler de soi au début de son œuvre... *ogni dipintore dipinge se.*

Faire corps

Raphaëlle Stopin

Apprentis lutteurs de sumos, sages-femmes, légionnaires, miss, marins, ouvriers de chantier naval, majorettes, joueurs de water-polos, scouts, patineuses synchronisées... depuis 1999, Charles Fréger photographie ses contemporains au sein de leur « tribu » d'adoption. Placé devant un fond neutre, face à l'objectif, le modèle, vêtu de son uniforme, pose dans son environnement familier, toujours en retrait, à l'écart de toute activité. Loin de rechercher la posture archétypale du sujet à l'ouvrage, le photographe pointe l'interstice, le moment fugace où l'individu oscille entre sa subjectivité et le personnage que lui impose l'uniforme qu'il revêt. Le portraituré, pris dans une sorte d'à-côté de l'action, se trouve dépossédé de sa fonction, de son rôle au sein du groupe, seul face à l'appareil photographique. Saisi dans un instant d'hésitation. Ni entreprise documentaire, ni étude sociologique, son travail interroge, non la communauté, mais davantage les individualités qui la composent. Les mêmes questions se posent à qui regarde ces séries photographiques : pourquoi chercher une tribu ? Comment y adhérer ? Comment s'accommoder de l'impératif de cohésion ? Pourquoi le rechercher ? Aucun jugement n'est porté sur les communautés photographiées, aucune image positive ou négative ne transparait au travers de ces clichés. L'engagement se fait dans le portrait de l'individu, dans une tentative de retranscrire sa réalité, sa façon de vivre le groupe, derrière l'uniforme. La manière, toujours précise, emprunte certes à l'esthétique documentaire de l'image-constat, mais n'offre qu'un semblant d'objectivité à ces images, le photographe ménageant toujours le champ libre au sujet pour se défaire de son personnage, se réappropriant son identité. Le regard, le choix de la posture, la façon de revêtir l'uniforme sont autant de signes à l'adresse du spectateur, esquissant le vocabulaire d'un langage corporel.

Vêtues de justaucorps et patins, maquillées, les cheveux retenus dans un chignon, les patineuses synchronisées finlandaises portent elles aussi l'uniforme. Dans ce sport de glace, les chorégraphies et figures sont exécutées de manière synchrone par un groupe de vingt patineuses. L'adhésion de chacune à l'équipe s'avère ainsi primordiale dans la pratique de cette discipline. Cette série, pas plus que les précédentes, ne prétend ni l'exhaustivité, ni ne vise à constituer un échantillonnage représentatif ou une typologie. Entraînées à penser et ajuster leur moindre geste en fonction de l'ensemble, à dissimuler leurs singularités : toutes se fondent dans le groupe pour atteindre une synchronisation et une harmonie parfaites. Pourtant, devant l'objectif, débarrassée de l'obligation de représentation, chacune se révèle différente. Photographiées sur la glace, elles n'exécutent aucune figure ou mouvement, elles se tiennent debout, simplement. Le patin disparaît sous le même collant chair qui couvre la jambe, se mouvant en un appendice étrange, donnant à ces jeunes filles, une allure hésitante, une apparence parfois fragile.

Le visage de profil, le menton levé, les « winner face » sont le contrepoint de ces portraits. Raideur du corps et port altier, le photographe faillit à sa règle et appelle ici une pose stéréotypée, évoquant une certaine imagerie propagandiste, militaire ou publicitaire. Toutes ces jeunes filles se prêtent au jeu et se glissent dans la peau de championnes conquérantes. Sourire feint ou naturel, visage tendu, exprimant le contentement, la béatitude ou le doute, ces portraits sont autant d'interprétations de cette « figure » imposée. Au port de l'uniforme vient s'ajouter, dans « winner face », le choix d'une pose : le photographe convoque ici un stéréotype, en use et l'use jusqu'à lui faire perdre sens. Mise à mal par la forme sérielle, sa connotation symbolique s'efface, le vernis superficiel s'écaille, et à l'image, se font alors jour les individualités. Et de constater, la persistance de l'identité derrière l'uniformité.

D'une tribu à l'autre, les uniformes changent mais entre ces portraits, des liens se tissent et peu à peu, émerge une parenté universelle.

Source au 08 04 06 : <http://www.charlesfreger.com/admin/admin.php>

Faire image (dans moi peau)

Charles-Arthur Boyer

*« Il n'aurait pas pu indiquer pourquoi il choisissait
cet instant fugitif, à peine saisissable,
au lieu d'un moment plus important et mieux délimité. »
Hermann Broch in "Les irresponsables"*

*« C'est cela l'enchantement spécial des images,
ce qu'elles sont seules à pouvoir donner, cette illusion de participer
à des malheurs et à des joies, à des tensions et à des abandons,
à des effleurements sensuels, sans son et sans mouvement,
par le simple relais de l'œil posé sur un aplat qui soudain
veut bien s'ouvrir pour qu'il s'y engloutisse. » Hervé Guibert*

Entre le plan du projet créatif, celui où opère un artiste, et celui de la réception de l'œuvre, il y a une faille dont plus personne ne semble se soucier. Les photographies de Charles Fréger sont comme les peintures des Primitifs italiens, pleines d'audace et de courage : d'audace à représenter la personne humaine ; de courage à en incarner le visage. Pourtant, quand ils peignaient un tableau, ces derniers ne cherchaient seulement qu'à peindre un tableau. Charles Fréger est profondément photographe, juste photographe. Dans les portraits qu'il réalise depuis plusieurs années déjà, les personnes se tiennent là, debout, presque hiératiques, avec une présence qui échappe au cadre propre à la photographie, comme si, au-delà de la commande ou du rendez-vous que leur avait donné l'artiste, elles s'étaient convoquées elles-mêmes à faire image, à faire l'image. « Part risquée d'une exposition et partage d'une conscience. » (René Denizot) Mais, devant ces mêmes portraits, que voulons-nous voir ?, ou que devons-nous lire ?... Rien ou presque ; et tout, à la fois. Rien, parce qu'à la surface de l'image, il n'y a que cette répétition, cette succession, cette logique de groupe dans laquelle Charles Fréger inscrit toutes ses séries de photographies, et cela selon un protocole immuable. Tout, parce que dans cette mise en (uni)forme s'affirment immédiatement les regards qui nous font face, les visages avec leur géographie ou leur territoire d'inscription, les corps avec leurs marques ou leurs blessures incarnées, les contextes en arrière-plan à la fois prosaïques et familiers. Mais ce qui excède surtout l'image — avec un trouble certain dans *Bleus de travail* —, c'est cette façon dont chacun "vit et travaille" l'uniforme, "leur" uniforme : neuf, repassé ou usé, déchiré, maculé, fermé, ouvert ou roulé, recouvert ou découvert, serré ou flottant, trop court ou trop long ; cette façon dont ils s'en démarquent ou s'en distinguent ; cette façon dont le temps (même s'il est à la fois, pour chacun d'entre eux, trop long et trop court) et l'usage viennent le dé/former et presque le dé/coller de leur propre peau. Entre, d'un côté l'attitude de leur regard et de leur visage, que ceux-ci soient fiers et frondeurs, butés et résignés, ou au contraire relâchés et presque abandonnés d'eux-mêmes ; de l'autre, cet état d'uniforme détourné, retourné, contourné ; de l'autre encore, ce corps ou plutôt ces excroissances de corps qui débordent aux extrémités — des mains enfoncées, serrées ou ballantes, des avant-bras plus ou moins découverts, des jambes et des chevilles parfois (bandées, pansées comme dans la série des patineuses finlandaises, et qui constituent à elles seules le vrai sujet des photographies), et des torsos, des gorges ou des cous d'où s'échappent parfois un accessoire, un signe, un sigle qui rattrapent le personnel, l'intime, l'affectif, l'amoureux, ou l'appartenance à un autre groupe, souvent identitaire, générationnel, religieux, géographique ou ludique –, il y a plus qu'une dialectique, il y a une épaisseur de vie et de projets, de choix ou d'erreurs, de succès ou d'échecs. Mais si Charles Fréger nous propose toujours des photographies situées dans les plis du monde, c'est parce qu'il se veut, avec beaucoup de soin, d'attention, de scrupule et d'acharnement, au cœur des rumeurs de ce même monde. Et plus une série est maîtrisée, contrôlée, ordonnée, affirmée dans sa structure et dans sa forme, plus ce qu'elle révèle ou ce qu'elle éclaire sera brut, palpitant, impur et fragile. Et plus Charles Fréger utilise les conventions de la représentation photographique : cadrage, lumière, geste et pose, plus l'image produite fera apparaître les dynamiques et les tensions qui relient ces sujets photographiés à ce qui les entoure : leur environnement, leur quotidien, leur monde ; ce monde instable, fluctuant, transitoire de la formation pour *Bleus de travail* où ils jouent à être ce qu'ils seront plus tard dans une récréation d'un réel extérieur déplacé/replacé à l'intérieur d'un lycée. Plus enfant, pas encore adulte ; et la vie est creuse qui ne se soutient du destin qui l'habite !

Rosalind Kraus, dans son ouvrage sur Nadar, rapporte cette position de Balzac vis-à-vis de la photographie qui considérait l'être humain, dans sa forme comme dans sa nature, comme étant constitué d'une succession de peaux à l'instar d'un oignon, et qu'à chaque prise de vue une de ces infimes "pellicules" se détachait du corps pour venir se fixer sur la plaque photographique ; à trop se faire photographier donc, on deviendrait tous des spectres diaphanes exténués par le développement anarchique de la prise de vue, donc de l'image. Charles Fréger nous démontre, au contraire, que ce n'est pas dans le réel que les êtres et les corps s'effeuillent mais bel et bien dans la photographie, ou dans la littérature. Dans le réel, les êtres et les corps ne sont qu'icônes ou figures isolées, qu'apparences adhérentes ou rattachées à l'unicité d'une fonction, d'un statut, d'un état, d'un genre ; on y est espèce : élève, apprenti, engagé, sportif, fille ou garçon, blanc ou immigré, ado ou adulte, beau ou laid, riche ou pauvre, reconnu ou laissé pour compte. Dans l'image, comme dans le texte, la vie s'épaissit de la sensation, de la fiction ou de la narration ; on y est espace : les couches du visible — et du lisible ?... — se multiplient, se différencient et se déplacent selon des lignes complexes de significations. Comme l'a souligné en effet Roland Barthes, c'est à travers la qualité, la densité et la substance de l'image, ou du texte, que peut se manifester le "grain du réel", ou, après Marcel Proust, à travers l'incident, l'accident, la rupture dans le continuum ou la mémoire d'un événement. La photographie procède de l'un et l'autre. D'un côté, lors de la prise de vue, le face à face avec le photographe fait épreuve et avènement, il livre et délivre quelque chose de déterminant quoique infime et inquantifiable, qui n'existait pas avant et qui n'existera plus après : le moment ténu et étonnant d'une présence au monde, d'un "faire image". Et les fêlures, les ratages, les lapsus, les accidents, les contradictions de cette présence deviennent autant de "punctums" où l'image s'ouvre et le regard s'enfouit. De l'autre, il nous faut donc plonger dans la photographie comme dans un tissu conjonctif de vie scarifié de fins réseaux entremêlés et entrelacés de faits et de hasards survenus, d'émotions et de sensations acceptées, de rêves et de désenchantements entretenus. Il nous faut donc nous immerger entre ces différentes couches pour mieux en décoller les surfaces, en dévoiler les épaisseurs et les complexités, en révéler les étranges profondeurs et les devenirs imparfaits, et pour que s'éclaire, au fond, la promesse d'une épiphanie par l'image.

Ce changement de point de vue, ce déplacement, inaugure un changement de perspectives sur ce que nous croyons voir et savoir. Il y a ce qu'on montre et ce qu'on ne montre pas, ou ce qui n'est pas montré, jamais montré ; il y a ce qu'on touche et ce que l'on touche pas, ou ce par quoi l'on est touché ou pas. Le portrait photographique n'est pas plus le fait d'un contrat que d'une transaction, ni même une action (la prise de vue) ou un objet (l'image) symbolique à la fois réel et abstrait, réel dans sa capacité à figurer le vivant, abstrait dans sa capacité à représenter une cartographie des archétypes individuels. Non, il est, en substance, l'événement fugace d'une rencontre, d'un report, d'un partage. Dans le portrait photographique, le sujet se met en "suspens" en un lieu hors limite où il ne sait plus ce qu'il est en lui-même, ce qui l'en est de lui-même. Il se dérobe ainsi à son réel, à sa figuration, à son identification, à sa représentation presque. Il se met hors de soi pour se présenter, pour se projeter vers ce qu'il n'est pas mais qu'il pourrait ou qu'il voudrait être : d'un manque-à-être à un devenir-étant. « Un sujet, d'une certaine façon, n'existe qu'au défaut de lui-même. » (Régis Durand) Et la prise de vue, c'est sans nul doute ce que le regard de l'autre [le photographe] donne « à (sa) voir de ce que "je suis" ». (Françoise Hurstel) Ce regard de l'autre sera alors, au-delà de toute reconnaissance, une adresse, un appel, une nomination singulière à un pouvoir-être : « Dis-moi ce que tu veux que je vois ?, Dis-moi ce que tu veux que je sache ? » Pour reprendre les concepts de Marie-José Mondzain sur l'image : accordé, incorporé à la série, à l'uniforme, au groupe dans le réel, le sujet se désaccorde et se réincarne dans la photographie à l'intérieur d'une nouvelle visibilité réparée, ré/articulée, re/liée, fût-elle celle d'une communauté choisie, une communauté de vie, de travail, d'actions, de passions, de croyances, de désirs ou de genres. Exister avec sa propre image, à l'instar d'exister avec sa propre langue. Venir à l'image et s'affirmer à l'autre — comme venir à soi et se réaffirmer à soi — en se défaisant, en retenant ou en retrouvant une part de soi par l'autre, pour l'autre, vers l'autre. À l'interface de l'intérieur et de l'extérieur, du différent et du semblable, de la même et de l'autre, de l'appartenance et de la reconnaissance, le sujet photographié devient alors conscient de lui-même dans l'ensemble de sa propre complexité et de ses propres contradictions, l'objet élaboré et retenu de sa propre fiction, l'expression d'un moi-autrui dé/plié, extirpé, jaillissant, bondissant qui n'existe que par et dans l'épiderme, la béance ou la cicatrice du moi-peau de l'image. Quelque chose sans doute de cette "image androgyne" dont parlait Michel Foucault.



Hellen van Meene, *Untitled 117*, 2000, c-print, 38.1x38.1 cm [voir dossier spécial sur l'artiste]

QUELQUES PORTRAITISTES HOLLANDAISES

Rineke Dijkstra



010 Dijkstra Rineke_Self-Portrait_Marnixbad_Amsterdam, Pays-Bas_19.06.1991_c-print.jpg



011 Dijkstra Rineke_Hilton Head Island, South California, USA_22.06.1992_c-print.jpg



012 Dijkstra Rineke_Hilton Head, Island SC, USA_24.06.1992_obochrome_140x105cm.jpg



013 Dijkstra Rineke_Hilton Head Island, South California, USA_27.06.1992_c-print.jpg



014 Dijkstra Rineke_Kolobrzeg, Pologne_23.07.1992_c-print.jpg



015 Dijkstra Rineke_Kolobrzeg, Pologne_23.07.1992_c-print_35.6x27.9cm.jpg



016 Dijkstra Rineke_Kolobrzeg, Pologne_26.07.1992_c-print.jpg



017 Dijkstra Rineke_Kolobrzeg, Pologne_27.07.1992_c-print.jpg



018 Dijkstra Rineke_Kolobrzeg_Poland_07.1992_c-print_110x128cm.jpg



019 Dijkstra Rineke_De Panne, Belgique_07.08.1992.jpg



020 Dijkstra Rineke_Brighton, Grande-Bretagne_21.08.1992.jpg



021 Dijkstra Rineke_Coney Island, New York, USA_20.06.1993_c-print.jpg



022 Dijkstra Rineke_Long Island, New York, USA_01.07.1993.jpg



023 Dijkstra Rineke_Jalta, Ukraine_30.07.1993_c-print.jpg



024 Dijkstra Rineke_Odessa, Ukraine_04.08.1993_c-print.jpg



025 Dijkstra Rineke_Dubrovnik, Croatia_13.07.1996.jpg



026 Dijkstra Rineke_Libreville, Gabon_02.06.2002_c-print_62x52cm.jpg



027 Dijkstra Rineke_Odessa, Ukraine_11.08.1993_c-print.jpg



030 Dijkstra Rineke_Almerisa_Centre de requerants d'asile de Leiden_Leiden, Pays-Bas_1...



031 Dijkstra Rineke_Almerisa_Wormer, Pays-Bas_23.06.1996_c-print.jpg



032 Dijkstra Rineke_Almerisa_Wormer, Pays-Bas_21.02.1998_c-print.jpg



033 Dijkstra Rineke_Almerisa_Leidschendam, Pays-Bas_09.12.2000_c-print.jpg



034 Dijkstra Rineke_Almerisa_Leidschendam, Pays-Bas_13.04.2002_c-print.jpg



035 Dijkstra Rineke_Almerisa_Leidschendam, Pays-Bas_25.06.2003_c-print.jpg



040 Dijkstra Rineke_Tia_Amsterdam, Pays-Bas_23.06.1994_c-print_52x62cm.jpg



041 Dijkstra Rineke_Tia_Amsterdam, Pays-Bas_14.11.1994_c-print_52x62cm.jpg



042 Dijkstra Rineke_Julie_Den Haag, Pays-Bas_20.02.1994_c-print_154x130cm.jpg



043 Dijkstra Rineke_Saskia_Hardenwijk, Pays-Bas_16.03.1994_c-print_154x130cm.jpg



044 Dijkstra Rineke_Tecla_Amsterdam, Pays-Bas_16.05.1994_c-print_154x130cm.jpg



050 Dijkstra Rineke_Matador_Vila Franca de Xira, Portugal_08.05.1994_c-print_62x52cm.jpg



051 Dijkstra Rineke_Matador_Montemor-O-Novo, Portugal_01.05.1994_c-print.jpg



052 Dijkstra Rineke_Forte da Casa, Portugal_20.05.2000_c-print.jpg



060 Dijkstra Rineke_The Buzzclub_Liverpool, Grande-Bretagne_03.03.1995_c-print.jpg



061 Dijkstra Rineke_The Buzzclub_Liverpool, Grande-Bretagne_11.03.1995_c-print.jpg



070 Dijkstra Rineke_Chen et Efrat_Herzliya, Israël_18.11.1999_c-print.jpg



071 Dijkstra Rineke_Chen et Efrat_Herzliya, Israël_16.12.2000_c-print.jpg



080 Dijkstra Rineke_Maya, Induction-Centre Tel Hashomer_Tel Hashomer, Israel_12.04.19...



081 Dijkstra Rineke_Maya_Herzliya, Israel_21.11.1999_c-print.jpg



082 Dijkstra Rineke_Evgenya, Induction-Centre Tel Hashomer_Tel Hashomer, Israel_06.03...



083 Dijkstra Rineke_Evgenya, North Court Base_Pikud Tzafon, Israel_00.12.2002_c-print.jpg



084 Dijkstra Rineke_Shamy, Palhamin Israeli Air Force Base_Palhamin, Israel_08.10.2002...



085 Dijkstra Rineke_Shamy_Herzliya, Israel_01.08.2003_c-print.jpg



086 Dijkstra Rineke_Omri_Kiryat Shtmanah, Israël_25.09.2000_c-print.jpg



087 Dijkstra Rineke_Omri_Givati Brigade_Golan Heights, Israël_29.03.2000.jpg



088 Dijkstra Rineke_Amit, Golani Brigade_Eiyaqum, Israël_26.05.1999_c-print.jpg



089 Dijkstra Rineke_Erez, Golani Brigade_Eiyaqum, Israël_26.05.1999_c-print.jpg



090 Dijkstra Rineke_Rami, Givati Brigade_Golan Heights, Israël_29.03.2000.jpg



100 Dijkstra Rineke_Olivier, Légion étrangère française_Courcier Vienot, Marseille, F_21.0...



101 Dijkstra Rineke_Olivier, Légion étrangère française_Quartier Vienot, Marseille, F_21.0...



102 Dijkstra Rineke_Olivier, Légion étrangère française_Les Guerdes, F_01.11.2000_c-pri...



103 Dijkstra Rineke_Olivier, Légion étrangère française_Quartier Vienot, Marseille, F_30.1...



104 Dijkstra Rineke_Olivier, Légion étrangère française_Camp Raffalli_Calvi, Corse, F_18...



105 Dijkstra Rineke_Olivier, Légion étrangère française_Camp Général de Gaulle_Librevill...



106 Dijkstra Rineke_Olivier, Légion étrangère française_Quartier Monclar_Djibouti, Djibouti...

Rineke Dijkstra (1959, Sittard, Pays-Bas)

<http://www.rinekedijkstra.net/>

Éléments biographiques

Rineke Dijkstra est née à Sittard, Pays-Bas en 1959. Elle a étudié à la Gerrit Rietveld Akademie à Amsterdam de 1981 à 1986 et a commencé à travailler comme photographe indépendante pour des magazines de presse en réalisant des portraits d'artistes, d'écrivains, d'hommes d'affaire. Une de ses commandes la conduit sur une plage de la mer du Nord, en Hollande, et c'est là qu'elle va prendre la première photographie de sa longue série de portraits de plage. Depuis son appareil ne l'a plus lâchée, et on a pu la voir dans de nombreuses expositions personnelles et collectives en Europe et à travers le monde.

Source au 07 09 25 : <http://www.creativtv.net/artistes/rineke.html>

Née en 1959, à Sittard, aux Pays-Bas. A ses débuts, elle travaille comme photographe indépendante pour des magazines de presse, réalisant des portraits d'artistes, d'écrivains, d'hommes d'affaires. Un jour, en période estivale, une commande la mène sur une plage de la mer du Nord, en Hollande. Elle y effectue la première image fondatrice d'une série de portraits d'adolescents qui la conduira par la suite sur des plages de Pologne, d'Ukraine, des Etats-Unis et d'Afrique. Une série qui va littéralement transcender le genre du portrait dont la pratique est pourtant courante et constante depuis l'avènement de la photographie.

Ses modalités opératoires sont dès lors parfaitement au point : une prise de vue frontale, un sujet le plus souvent cadré en pieds, un décor minimaliste, à peine suggéré, une mise à profit de la lumière ambiante complétée par un recours au flash, une prise de vue sur négatif couleur faite au moyen d'une chambre photographique, enfin l'adoption systématique d'un principe de pose où le regard du sujet se confronte toujours à l'objectif du photographe.

Par la suite, Rineke Dijkstra développe d'autres séries sur des sujets qui prolongent ses précédents travaux et qui semblent se répondre : collégiens dans les milieux de l'Angleterre traditionnelle, mères venant d'accoucher, toreros à peine sortis de leurs corridas, soldats – légionnaires français ou jeunes appelés en Israël.

Elle se met également à la vidéo et réalise des installations qui reprennent les principes de ses prises de vues photographiques.

Rineke Dijkstra a ainsi donné naissance à une esthétique photographique particulière où la rigueur du point de vue et la maîtrise technique concourent à une seule exigence : atteindre et restituer la grâce du sujet photographié. C'est d'ailleurs tout le mystère de cette artiste : elle fait des portraits, comme d'innombrables photographes n'ont jamais cessé d'en faire, elle maîtrise les procédés techniques qui sont ceux d'une multitude de professionnels de l'image, pourtant une force indicible propulse son regard plus loin. Dans cette part d'étrangeté dont Baudelaire disait qu'elle est inséparable de la beauté, un espace indéfini où flotte la mise à nu de l'essentiel : la fragilité de la présence humaine...

Source au 08 10 24 : <http://www.arte.tv/fr/art-musique/Contacts/682848.html>

Petite introduction visuelle :

Exposition *Rineke Dijkstra - Portraits*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 4.11.05 - 26.02.06

Clip du Stedelijk Museum, Camera: Moniem Ibrahim, Montage: Gert Hoogeveen,

Source de la vidéo au 08 10 24 : http://www.youtube.com/watch?v=E-k_JCpKtVA

Rineke Dijkstra

Jeu de Paume, site concorde, www.jeudepaume.org, du 14 décembre 2004 au 20 février 2005

Artiste néerlandaise née en 1959, Rineke Dijkstra est principalement connue pour ses séries de portraits photographiques, grands formats en couleur, dénués d'effets de mise en scène. Le Jeu de paume présente un ensemble d'environ 75 œuvres réalisées entre 1992 et 2003. À ses débuts, Rineke Dijkstra travaille comme photographe indépendante pour des magazines de presse, réalisant des portraits d'artistes, d'écrivains, d'hommes d'affaires. Un jour, en période estivale, une commande la mène sur une plage de la mer du Nord, en Hollande. Elle y fait la première image fondatrice d'une série de portraits d'adolescents qui la conduira par la suite sur des plages de Pologne, d'Ukraine, des États-Unis et d'Afrique. Une série qui va littéralement transcender le genre du portrait dont la pratique est pourtant courante et constante depuis l'avènement de la photographie. Ses modalités opératoires sont dès lors parfaitement au point : une prise de vue frontale, un sujet le plus souvent cadré en pieds, un décor minimaliste, à peine suggéré, une mise à profit de la lumière ambiante complétée par un recours au flash, une prise de vue sur négatif couleur faite au moyen d'une chambre photographique, enfin l'adoption systématique d'un principe de pose où le regard du sujet se confronte toujours à l'objectif du photographe. Par la suite, Rineke Dijkstra développe d'autres séries sur des sujets qui prolongent ses précédents travaux et qui semblent se répondre : *Disco Girls* ; enfants dans un jardin (*Tiergarten*) ; jeunes gens photographiés régulièrement de l'enfance à l'âge adulte ; mères venant d'accoucher, leur nourrisson dans les bras ; toreros à peine sortis de la corrida (*Bull-fighters*) ; légionnaires français ou jeunes appelés en Israël, des hommes, mais aussi des jeunes filles photographiés alternativement en vêtements civils et en tenue de soldat. L'artiste se met également à la vidéo et réalise des installations qui reprennent les principes de ses prises de vues photographiques. Une installation vidéo de 1996-1997 intitulée *The Buzzclub* et une vidéo de 1997, *Annemiek*, sont présentées dans l'exposition. "*The Buzzclub / Mystery World, Liverpool, UK / Zaandam NL*, première pièce vidéo de l'artiste hollandaise Rineke Dijkstra, a été réalisée dans des *dance clubs* à Liverpool et Zaadam. Rineke Dijkstra y a enregistré de jeunes clubbers dans un studio placé directement à côté de la piste de danse principale. Sans donner d'identifications précises, elle leur a proposé certains scénarios : "Imagine que tu veux danser, tu es au bout de la piste et tu as envie de danser, tu bouges un petit peu mais pas vraiment". Les danseurs affrontent ou évitent la caméra, sont emportés par le rythme, soufflent des cercles de fumée ou se laissent soudainement aller à des danses frénétiques. Comme dans plusieurs photos issues de séries plus anciennes (photos de jeunes seuls ou en petits groupes sur des plages aux États-Unis, en Ukraine, en Pologne...), Rineke Dijkstra montre ici avec grâce la vulnérabilité, les corps en transformation, la recherche d'identité d'adolescents filmés isolément. Mais dans *The Buzzclub* au-delà de cette fragilité exposée, c'est le groupe social et ses mécanismes qui sont admirablement mis au jour par l'artiste."

(Extrait d'un texte de Thierry Leviez, 2003)

"Il y a dans mon travail un aspect documentaire qui consiste à décrire des situations individuelles comme des exemples révélateurs de tout un contexte. Il y a aussi un aspect psychologique qui s'intéresse à l'attitude d'un individu particulier dans une situation donnée. J'essaie de trouver un équilibre entre ce qui reflète un contexte général et ce qui relève de la sphère individuelle. Je crois que la photographie permet parfaitement de traiter ce double point de vue. Je prends, par exemple, des situations comme le service militaire, l'école, la plage, une discothèque, qui sont des expériences vécues par tout le monde. Chacune de ces situations m'impose des limites précises. Je les travaille comme des moments documentaires. Dans chaque moment documentaire, je m'intéresse à l'authenticité et à la singularité du sujet que je photographie, comment tel individu se différencie de tel autre. Ce sont toujours les petits détails, un regard, un geste, qui font la différence et nourrissent ma recherche de vérité."

(Extrait d'un entretien avec Jean-Pierre Krief réalisé fin 2003 pour la série *Contacts**)

Rineke Dijkstra a donné naissance à une esthétique photographique particulière où la rigueur du point de vue et la maîtrise technique concourent à une seule exigence : atteindre et restituer la singularité du sujet photographié. C'est d'ailleurs tout le mystère de cette artiste : elle fait des portraits, comme beaucoup de photographes n'ont jamais cessé d'en faire, elle maîtrise les procédés techniques qui sont ceux d'une multitude de professionnels de l'image, pourtant quelque chose propulse son regard plus loin que les autres. Dans cette part d'étrangeté dont Baudelaire disait qu'elle est inséparable de la beauté, un espace indéfini, où flotte la mise à nu de l'essentiel : la fragilité de la présence humaine.

Rineke Dijkstra. An Interview with Régis Durand, Director of the Jeu de Paume Museum, Paris

Barbara Oudiz, *Eyemazing*, Artists Issue 06, 2005

When Rineke Dijkstra looks back on 2005, she will undoubtedly have good reason to be pleased. The Dutch-born portrait artist has attained the kind of prestige and celebrity most contemporary artists can only dream of at age 45. Her first retrospective was launched at Paris' Jeu de Paume museum this winter to widespread critical acclaim; it opens at the Fotomuseum in Winterthur in March, will travel to the La Caixa Foundation in Barcelona in June and finishes its European tour at Amsterdam's Stedelijk Museum this autumn. The exhibition, comprised of some 70 photographs and two videos, brings together her most emblematic works from 1991 to 2004: children and adolescents on beaches in the United States and Europe, Israeli soldiers in civilian and military dress, Portuguese bull-fighters only minutes after leaving the arena, Dutch mothers immediately after childbirth, and British and Dutch teenagers in dance clubs.

The diversity of Dijkstra's subjects reveals the double theme of universality and individuality that permeates her work. In her portraits, she seeks to capture the natural poses and attitudes that seem to be the special privilege of youth. She tracks and seizes the spontaneity and fragility of their emotions, and the physical and psychological changes they inevitably undergo with time. The paradox in these enormously original and intriguing images is that Dijkstra, through strictly formal, frontal compositions, devoid of nearly all geographical and social references, creates portraits in which details abound, thereby underlining the uniqueness and individuality of each of her young subjects.

A self-portrait taken in 1991 was the starting point of her reflection on these themes. Dijkstra was recovering from a serious accident and had to swim intensively to get her strength back. One day, after a particularly strenuous workout at the pool, she spontaneously picked up her camera and took a picture of herself looking completely and totally exhausted. She was immediately struck by the naturalness and authenticity revealed in this self-portrait, for which she had been too tired to think about posing.

It was this universal "moment of truth" that Dijkstra decided to seek out and seize through portraits of young people on beaches. Careful not to give the young bathers too much direction, she nevertheless determinedly set them against identical backgrounds – a strip of sand or pebbles, a strip of sea on a low horizon, and a broad strip of sky. The austerity of these settings, purged of all extraneous elements, allows us fascinating perceptions of the varying degrees of awkwardness, self-assurance, timidity and beauty expressed by their young bodies and faces. Dijkstra herself was struck by the graceful movement revealed in the pose of the young Polish girl in a green swimsuit, an attitude that evoked the pale and classic beauty of Botticelli's "Birth of Venus".

Two videos, also filmed in strictly minimalist and tightly framed contexts, further explore the theme of adolescents' nascent self-images. The most intriguing of the two is the 26-minute "Buzzclub/Mysteryworld", projected on a split screen. Filmed like "living portraits" in dance clubs in Liverpool and Zaandam (the Netherlands), the teenagers chew gum, kiss, drink and jerk their hips and arms to the music, as they perform both for Dijkstra's camera and for themselves. Much more moving is a four-minute video "Annemiek" presented on a small mural screen. It shows a painfully awkward Dutch girl of 13 or 14 as she struggles to sing along to the words of the Back Street Boys' tune "I Wanna Be with You".

Dijkstra's work also deals with the physical and psychological changes experienced by young people on the brink of adulthood. During a trip to Israel, she became especially interested in the way a military uniform might affect a young person's appearance and attitude. Photographs showing young men and women conscripts first in civilian clothing, then on the first day in the army or in the field with guns slung over their shoulder seem to speak volumes about the constraints these uniforms represent. The impact of such constraints are revealed through dozens of others portraits – of the young Olivier, for example, as he goes through his first years in the French Foreign Legion, and of young girls from Liverpool, all dressed up in slinky black dresses, the required "uniform" so to speak, to go out clubbing.

Régis Durand, director of the Jeu de Paume in Paris, where the Rineke Dijkstra retrospective ran from 14 December 2004 until 20 February 2005, agreed to share his thoughts with *Eyemazing* on some of these images, and on what makes the Dutch artist's work so unique.

Barbara Oudiz: In what ways do Dijkstra's portraits differ from those of other photographers?

Régis Durand: Portraiture is a genre that has always existed in painting and photography; Rineke Dijkstra is anchored in this tradition. There is a constant dialogue in her work between classical painting and photographic history. She's often been compared to August Sanders and Diane

Arbus. She knew their work well and they undoubtedly had an influence on her to a certain degree. But her project is quite different from theirs, first of all in the choice of her subjects. She concentrates almost exclusively on a certain age group, which is fairly broad, yet also quite specific.

BO: Specific in what way?

RD: These are portraits of children and adolescents going through a period of transition and transformation, who are experiencing enormous changes and upheavals in their bodies and their activities. Rineke Dijkstra takes great interest in these moments of instability and fragility. She is not trying to create generic portraits of "youth", despite what her work would seem to suggest at first glance. She focuses, rather, on individuals caught in the fleeting moments in which they reveal to us something about themselves. Because they are photographed at a specific time in their lives in which they do not know how to simulate. They haven't yet learned to create a social mask or attitude, the way adults do later.

BO: Is this also true in the portraits of Portuguese bullfighters, young Dutch mothers and Israeli soldiers?

RD: Yes, these young mothers are photographed immediately after giving birth. The soldiers have just received their uniforms and weapons or have just experienced their first battle exercises. The portraits of youthful bullfighters were taken only minutes after they had stepped out of the arena. All these faces are captured in moments of stress, fatigue, or emotion. They've had no time to compose themselves or to think about their appearance.

BO: Which of her photographs is your favourite?

RD: I'd say probably the two teenage boys on the beach at Hilton Head Island, taken in 1992. They're very emblematic: their arms appear too long for their bodies; they show both a certain awkwardness and self-assurance. They have an unusually strong presence and yet if you look at the boy on the left, you'll see his feet are barely on the ground, as if he is not completely anchored. He looks as if he was almost suspended in air, or still moving. All these details contribute to a sense of instability or fragility. As if these young people have yet to find a spot for themselves in the world, have yet to find their markers.

BO: If you had to point to a central theme in Dijkstra's work, what would it be?

RD: I'd say it is the question of an identity that has yet to be fully shaped and perhaps is never fully defined. It is about an identity that is built through an exchange with others. Her work is a reflection on the way our body and our way of seeing are defined by what we tell others about ourselves, what we exchange with others.

BO: Indeed, most of her subjects are looking us straight in the eye...

RD: It's as if the fact of having their portraits made was a step in the construction of their identity as individuals. Rineke's great strength resides in this ability to invite us, the viewer, to enter into a dialogue with her subjects. We are drawn into the photo and participate, to a certain degree, in a silent exchange. Her camera becomes a vehicle that allows us to ask ourselves questions about age, about childhood. It makes us pose questions about how we construct our own self-image, of what we allow to appear behind our public, social roles.

BO: What does the Buzzclub/Mystery World video, filmed in dance clubs, bring to the exhibition?

RD: Visitors are completely fascinated by it. Video installations are an extension of Rineke's portrait work, except that the subject-viewer relation becomes even more interactive. And there is an added dimension, of course, which is temporal. She proceeds in the same way, however, focusing on an individual in a precise context – alone and "on stage" so to speak. In each of her portraits, Rineke has the quite remarkable ability to show the richness and complexity of an individual's identity.

Source au 08 03 16 : <http://www.eyemazing.com/>

Céline M. van Balen



000 Balen Céline van_Autoportret_vers_1998.jpg



010 Balen Céline van_Josephine Zwaan_Kinderen van zeven_1997-1998_c-print.jpg



015 Balen Céline van_Iris Alberse_Kinderen van zeven_1997-1999_c-print_60x50cm.jpg



016 Balen Céline van_Chima Ekeocha_Kinderen van zeven_1997-1999_c-print.jpg



030 Balen Céline van_Yesim_1998_c-print_142x112.8cm.jpg



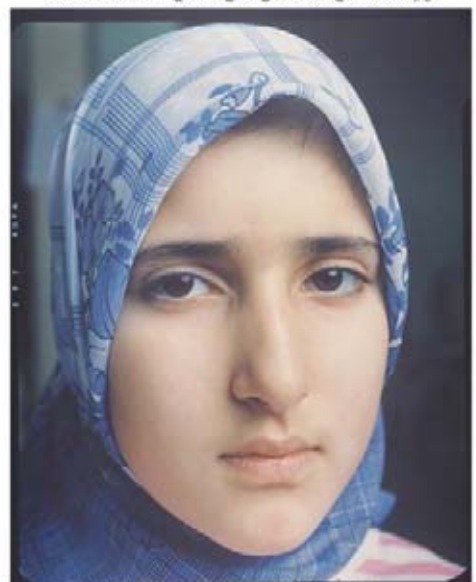
031 Balen Céline van_Figen_1998.jpg



032 Balen Céline van_Untitled_1998_cbachrome_148x125cm.jpg



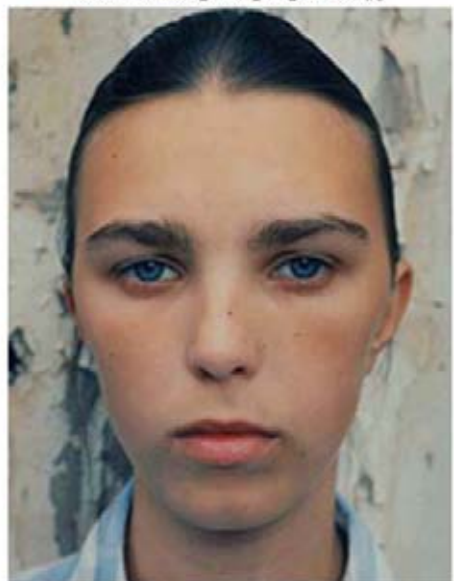
033 Balen Céline van_Untitled_1998_60x50cm.jpg



034 Balen Céline van_Muazez_1998_148x125cm.jpg



050 Balen Céline van_Berlin_2000_c-print_62x50cm.jpg



051 Balen Céline van_Berlin_2000_c-print.jpg



053 Balen Céline van_Berlin_2000_c-print_60x50cm.jpg



060 Balen Céline van_Untitled, 2003, 145x120cm .jpg



070 Balen Céline van_Untitled_2004_c-print_120x100cm ou 60x50cm .jpg

Céline M. van Balen (1965, Amsterdam ; vit à Amsterdam)

At twenty-five, after a number of photography courses, she started to photograph tramps and squatters in Amsterdam with a 35-mm camera. She has, in her own words, "a fascination for people who are often given the cold shoulder, who do not lead a socially accepted life."

From 1995 until 1997 she studied at the Rietveld Academy. There she started to photograph with a 4 x 5 technical camera. Her work is situated on the boundaries between documentary and autonomous photography and consists often of frame-filling portraits.

Since 1999/2000 her work is regularly on show in galleries and museums.

Source au 09 01 05 : http://www.geheugenvannederland.nl/?/en/collecties/1975-2001:_foto-opdrachten_nederlandse_geschiedenis/Céline_m._van_balen_amsterdam,_1965

1975-2001: Dutch History Photo Commissions. Document the Netherlands: Seven-year-olds, 1999

A seven-year-old child is standing on the threshold of the real world, looking in and occasionally setting foot in that big world, but also still frightened by it. They are already going to 'the big school', but nursery school is not that far away. Every day their world expands.

Céline van Balen photographed 28 children, girls and boys. Individuals in their own right, all of them with their own point of view, their own ideas, their own hobbies. All came from different living environments, different backgrounds, different futures. One thing they have in common: they are all seven years old and live in the Netherlands.

The photographer reveals them to us in ways they are seldom seen or photographed by their parents.

Seven-year-olds is part of a series the Rijksmuseum's Dutch History Department organises in conjunction with the daily newspaper NRC Handelsblad under the title "Document Netherlands".

Source au 09 01 05 : http://www.geheugenvannederland.nl/?/en/collecties/1975-2001:_foto-opdrachten_nederlandse_geschiedenis/document_nederland_kinderen_van_zeven_tentoonstelling_1999

Céline van Balen photographie les visages de ses modèles de face et plein cadre. Dans son oeuvre, les portraits de jeunes musulmanes qu'elle a réalisés entre 1996 et 1998 constituent une série décisive. Elle travaille suivant son intuition, trouve souvent ses modèles dans la rue, s'intéressant surtout aux personnes en porte-à-faux dans la société : les déshérités et les victimes de la précarité. En 2000, elle a séjourné à Berlin et y a fait une série de jeunes Européens de l'Est.

Source au 09 01 05 : <http://www.photographie.com/?autid=104055>

Dans une esthétique du dépouillement, les photographies de Céline van Balen témoignent de maîtrise et de retenue, propices à la méditation. Le temps semble figé et les mouvements suspendus au profit de purs contrastes d'ombres et de lumières. Ces images s'imposent au regard comme une vision apaisée du réel, comme si elles respiraient avec le monde.

Source au 09 01 05 : <http://www.creativtv.net/v2/identite/autre/vanbalen.html>

Dans l'indifférence de la ville, ce sont ces visages anonymes et invisibles que la photographe néerlandaise Céline Van Balen s'attache à révéler : capturant, isolant les regards dans une confrontation directe, une situation de face-à-face. Avec les portraits de jeunes musulmanes coiffées de leur hijab, ce voile, celui qui « dérobe au regard », semble lui-même dans un étrange paradoxe se soumettre à la force de l'individu : soulignant la douceur des visages, il en devient le cadre. C'est dans cette visibilité pure, au-delà de l'assujettissement religieux, que l'artiste révèle la fragilité, le désir, le courage, et les rêves.

Source au 09 01 05 : <http://www.cracalsace.com/liens%20soclose/c%20van%20balen.html>

Céline Van Balen est une photographe adepte du style neutre ou objectif. L'artiste essaye d'éliminer toute subjectivité dans son travail. Le spectateur est amené à s'interroger sur le modèle qui prend alors une autre dimension, plus complexe.

Ici elle photographie des habitants de logements provisoires à Amsterdam, notamment des jeunes filles musulmanes. Son style neutre met en évidence la personnalité de son modèle.

Source au 09 01 05 : <http://histoiredelartdelteil.artblog.fr/90425/Céline-Van-Balen/>

Carla van de Puttelaar



Puttelaar Carla van de_Untitled_1999_01_gbr.jpg



Puttelaar Carla van de_Untitled_1999_02_gbr.jpg



Puttelaar Carla van de_Untitled_1999_03_gbr.jpg



Puttelaar Carla van de_Untitled_1999_04_gbr.jpg



Puttelaar Carla van de_Untitled_1999_05_gbr.jpg



Puttelaar Carla van de_Untitled_1999_06.jpg



Putelaar Carla van de_Untitled_1999_07.jpg



Putelaar Carla van de_Untitled_1999_08.jpg



Putelaar Carla van de_Untitled_2004_01.jpg



Putelaar Carla van de_Untitled_2004_02.jpg



Putelaar Carla van de_Untitled_2006_c-print_01.jpg



Putelaar Carla van de_Untitled_2006_c-print_02.jpg



Puttelaar Carla van de_Untitled_2006_c-print_03.jpg



Puttelaar Carla van de_Untitled_2006_c-print_04.jpg



Puttelaar Carla van de_Untitled_2007_c-print_01.jpg



Puttelaar Carla van de_Untitled_2008_c-print_22.jpg



Puttelaar Carla van de_Untitled_2008_c-print_23.jpg



Puttelaar Carla van de_Untitled_2008_c-print_24.jpg

Carla van de Puttelaar (1967, Pays-Bas)

<http://www.carlavandeputtelaar.com/>

Présentation générale

In her photographic work, Carla van de Puttelaar wants to emphasize personality, vulnerability and intimate eroticism, as well as distance and, sometimes, alienation.

Her nudes draw heavily on the use of close up effects and the use, or deliberate non-use, of focus. Moles can be seen clearly, as well as more temporal marks, such as bruises or the imprint of underwear in the skin. They enhance the intimacy of the picture, loading it with tension. Distance is being created first and foremost by the use of color. Often, the skin will have a porcelain glance, delicate, fragile. Color also creates a sculptural feel, elaborated by the light and framing of the compositions.

Source au 09 01 05 : <http://www.carlavandeputtelaar.com/>

Interview

vidéo 11 min. sur Amadelio Interview Channel

Source au 09 01 28 : <http://www.amadelio.com/vlog/2006/11/28/vlog-videoblog-carla-van-de-puttelaar-%c2%b0photography%c2%b0-the-beauty-of-women/>

Carla van de Puttelaar. Galateas

Galerie Château d'eau, Toulouse, 23 janv. - 09 mars 2008, Communiqué de presse

Inspirée par la lumière nordique et l'héritage des maîtres flamands, Carla van de Puttelaar compose des images d'une étrange beauté, alchimie de douceur mélancolique et de réalisme cru. Le corps, dénudé et fragile, s'impose dans le cadre avec sensualité et raffinement.

Fervente dessinatrice depuis l'enfance, la Néerlandaise Carla van de Puttelaar se forme, comme nombre d'éminents artistes de sa génération, à la Gerrit Rietveld Academie, à Amsterdam. C'est là qu'elle expérimente toutes les techniques traditionnelles des beaux-arts et qu'elle choisit définitivement la photographie comme moyen d'expression.

Inspirée par la lumière nordique et l'héritage des maîtres flamands, Carla van de Puttelaar compose des images d'une étrange beauté, alchimie de douceur mélancolique et de réalisme cru.

Dénudés et alanguis, des corps de femmes s'abandonnent tout en imposant leur volume et leur présence dans le cadre. Si pâles que leur chair transparente en devient bleutée. Entre crudité impudique et érotisme raffiné, les photos de Carla van de Puttelaar portent toutes ce même «non-titre»: Untitled. Une façon sans doute d'exprimer une sage méfiance vis-à-vis du pouvoir délétère des mots sur la riche polysémie des images. Or, la photographie de Carla van de Puttelaar exige du spectateur un œil vierge de tout préjugé, débarrassé des automatismes de pensée.

Pour Carla, une cicatrice peut être très belle. Les marques individuelles l'émeuvent profondément, et elle aimerait transmettre cette vision très personnelle de la beauté à ceux qui regardent ses photos. Elle s'imagine toujours comme une sorte d'œil. Quand elle voit quelque chose qui lui plaît, elle veut le saisir. Au cours d'une séance photo avec un modèle, elle attend toujours une surprise, un micro-événement. Par exemple, la chair de poule. Cette infime manifestation cutanée qui exprime un état d'esprit transitoire, il faut qu'elle la couche sur film grâce au piqué de son optique.

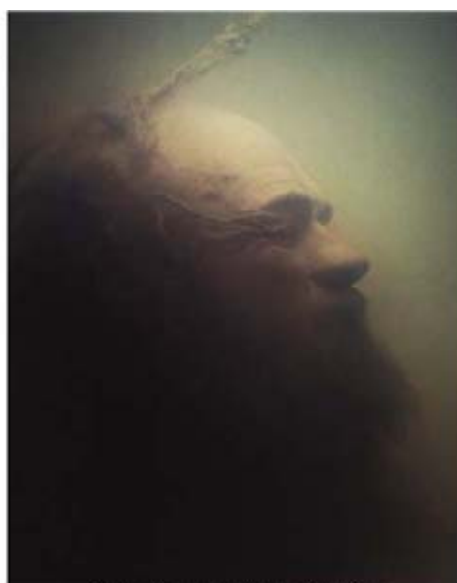
Source au 08 03 31 :

http://www.paris-art.com/agenda/expos-photos/d_annonce/zoom/5309/Carla-van-de-Puttelaar-Galateas-10630.html

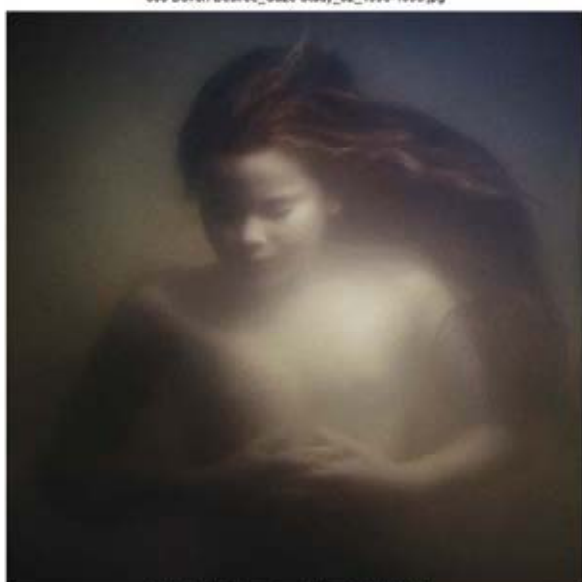
Désirée Dolron



030 Dolron Désirée_Gaze Study_02_1996-1998.jpg



031 Dolron Désirée_Gaze Study_05_1996-1998.jpg



032 Dolron Désirée_Gaze Study_15_1996-1998.jpg



033 Dolron Désirée_Gaze Study_16_1996-1998.jpg



034 Dolron Désirée_Gaze Study_18_1996-1998.jpg



035 Dolron Désirée_Gaze Study_22_1996-1998.jpg



041 Dolron Desree_XTERIORS_I_2001-2008_c-print_165x125cm.jpg



042 Dolron Desree_XTERIORS_II_2001-2008.jpg



044 Dolron Desree_XTERIORS_IV_2001-2008.jpg



046 Dolron Desree_XTERIORS_VI_2001-2008.jpg



047 Dolron Desree_XTERIORS_VII_2001-2008_2004_c-print_100x74cm.jpg



048 Dolron Desree_XTERIORS_VIII_2001-2008_2004_c-print_78.8x120.3cm.jpg



049 Dolron Desiree_XTERIORS_IX_2001-2008.jpg



050 Dolron Desiree_XTERIORS_X_2001-2008.jpg



051 Dolron Desiree_XTERIORS_XI_2001-2008_c-print_165x125cm.jpg



052 Dolron Desiree_XTERIORS_XII_2001-2008.jpg



053 Dolron Desiree_XTERIORS_XIII_2001-2008.jpg



054 Christus Petrus_Portrait d'une jeune femme_(dit La Joconde du Nord)_vers 1460-1470...



Désirée Dolron, *X-teriors II, Catya*, 2001, 160x120 cm

Désirée Dolron (1963, Haarlem, Pays-Bas ; vit à Amsterdam, NL)

site de l'artiste : <http://www.desireedolron.com/>

images sur : <http://www.gabrielrolt.com> et <http://www.michaelhoppengallery.com/>

Repères biographiques

Désirée Dolron est née aux Pays-Bas en 1963. Elle a mené de 1990 à 1999 un travail documentaire sur les rituels religieux en Orient : Inde, Malaisie, Pakistan, Thaïlande... Ces photographies ont été réunies dans un ouvrage intitulé "Exaltation, Images of Religion and Death". Elles font se succéder des moments forts où détails, visages et paysages expriment avec véhémence l'atmosphère du sacrifice et de la souffrance. Mêlant effroi et fascination, les photographies montrent l'illumination mystique qui touche les crucifiés, l'extase chamanique défiant la douleur et la concentration intense du croyant, le pouvoir d'un feu, d'une sculpture ou d'un objet religieux sur la réalité des hommes. Dernièrement, elle s'est rendue à Cuba. Elle est restée six mois à La Havane où elle a photographié les gens de son quartier, dans leurs intérieurs et dans les rues de la ville. Elle prépare actuellement un livre sur cette série de photographies.

Source au 08 03 14 : <http://www.creativtv.net/v2/05/dolron.html>

Désirée Dolron

Il suffit de se remémorer les visages de la peinture flamande pour comprendre que les portraits de Désirée Dolron contiennent la même énigme. Terriblement présents, les sujets des photographies semblent investis de la même aura. Leurs têtes se découpent sur un fond noir, et leurs beaux visages, tournés de trois quarts, s'accrochent encore à un monde mystérieux. Par un savant jeu d'ombres et de lumières, l'espace se creuse et accorde aux figures la profondeur nécessaire à la cruauté de leur solitude.

Commencées en 2002, cette série de portraits est l'amorce d'un projet plus vaste où l'artiste reconstitue un univers imaginé avec des éléments du réel. Il s'agit donc de trouver les modèles qui ressembleront le plus aux visions préexistantes. Comme en peinture, il s'agit de représenter le sujet qui aura fait d'abord l'objet d'une étude, d'un dessin, d'un croquis. Aussi délicate et décisive soit-elle, la prise de vue en lumière naturelle n'est alors qu'une étape. La photographie est ensuite totalement retravaillée numériquement. Les volumes et les textures, les couleurs et l'espace, correspondent à l'équilibre exact imaginé par l'artiste.

Peut-être ces images exercent-elles sur nous la même fascination éprouvée devant la peinture : percevoir d'une image la mémoire qui la relie à l'artiste. En effet, le photographe, quant à lui, se situe dans un procédé d'enregistrement de la réalité, il saisit ce qui "a été". Désirée Dolron a conçu un processus de création qui lui est propre, elle extrait dans le réel ce qui se rapporte aux mystères de l'esprit et tire de son imagination les effets réels qui nourriront la fiction.

"Fables de l'identité", Oeuvres photographiques et vidéos de la collection NSM Vie/ ABN AMRO.
<http://www.creativtv.net/v2/identite/index.html>

Desiree Dolron. Exaltation - Gaze - Xteriors, rencontre avec le sublime

Agathe Hoffmann, www.pixelcreation.fr, 11.2006

Entre mysticisme et austérité, le travail de Desiree Dolron – qui s'expose ces jours-ci à l'Institut néerlandais – voit s'entremêler la religion poussée à son paroxysme et une nouvelle forme d'esthétique empruntée à la tradition picturale flamande. Une exposition qui peut laisser coi des spectateurs transcendés, tant la démarche de cette artiste peu prolixe dérange par sa profondeur.

Organisant ses travaux de façon sérielle, Desiree Dolron, qui fut éblouie par un voyage en Inde, s'intéresse de prime abord à l'univers religieux dans toutes ses manifestations, notamment celles où les limites humaines sont ignorées, plus que dépassées. « C'est la violence dans la religion qui m'attire, parce qu'elle concerne quelque chose qui, à la base, est destinée à élever, aider l'homme. », explique-t-elle. Ainsi la série *Exaltation. Images of Religion and Death.*, débutée en 1991, livre au regard du spectateur les corps transpirants et meurtris d'hommes amérindiens dansants, se mutilants, dont les yeux - souvent révoltés - ignorent la photographe. Desiree Dolron touche alors à l'élément phare de la religion : l'abandon, à travers des notions aussi diverses que le sacrifice, la foi et la souffrance. L'artiste, introduite très tôt dans les méandres de la photographie, travaille en noir et blanc pour cette série, où les corps laissent croire à une douleur supportée, où le sang devenu gris dédramatise la mise en scène de ces individus placés au rang de surhommes.

La déambulation se poursuit dans les salles au parquet gémissant de l'Institut néerlandais. Après les trances religieuses, Desiree Dolron immerge le visiteur dans une eau trouble, aux reflets verdâtres qui font de la peau humaine une nouvelle surface de projection. *Gaze* constitue cette plongée au creux de l'intellect humain, où les portraits d'hommes et de garçonnet nus se confondent avec ceux de fœtus. Le dépassement de l'individu entre ici aussi en scène, sublimé par le flottement de mèches de cheveux, fils et cordes... Un sentiment ambivalent émerge alors chez le spectateur, tiraillé entre un silence aquatique et la présence macabre générée par ces corps aux yeux cette fois-ci délibérément clos. C'est une eau purificatrice qu'expose Desiree Dolron, tout en lui confisquant son aura d'élément bienveillant. Cette fusion, propre à la religion, du corps et de la foi se retrouve également de manière interne chez l'artiste. « Mes travaux, c'est moi. » affirme-t-elle, refusant l'idée d'une quelconque distance entre elles et ses œuvres. Bien que, que l'on vous rassure, la photographe néerlandaise soit beaucoup plus enjouée que ses clichés. Mais l'artiste se fait enfin plus bavarde lorsqu'elle se dirige avec aplomb vers les séries *Xteriors*. En effet, cette série - la plus récente - fait non seulement appel aux nouvelles technologies de retouche d'images, mais constitue par ailleurs un écho au petit conte que Desiree Dolron rédigea lorsqu'elle était enfant. Les longues silhouettes brunes aux cheveux tressés, noués, lissés, se dressent alors les unes faces aux autres, systématiquement dépourvues de sourcils. Parmi ces femmes aux peaux de marbre blanc, presque transparent, se tournant le dos, se tenant la main, ou encore s'évitant tout simplement, des portraits en buste dévisagent le spectateur du coin de l'œil, semblant protéger en elles des secrets inviolables. Les fonds charbonneux des photographies semblent s'enfoncer, emportant avec eux le contour des visages parfaits saisis par l'artiste.

« J'aime à me dire que les visages apparaissent comme l'image sur la pellicule, je m'inspire principalement des peintres de la tradition flamande et de la technique du sfumato pour créer cette absence de frontière entre le visage et l'arrière-plan. », dévoile la photographe. Cette frontière évoquée par Desiree Dolron se retrouve ainsi sous diverses formes, ne parvenant cependant pas à séparer le caractère vivant de l'inerte, comme le réel du fictionnel.

Et c'est toujours entre deux états, deux mondes que Desiree Dolron invite le spectateur, lui donnant ainsi l'impression de décider du sort ou du statut de chaque être représenté.

Source au 08 03 14 : <http://www.pixelcreation.fr/graphismeart-design/art/desiree-dolron/>