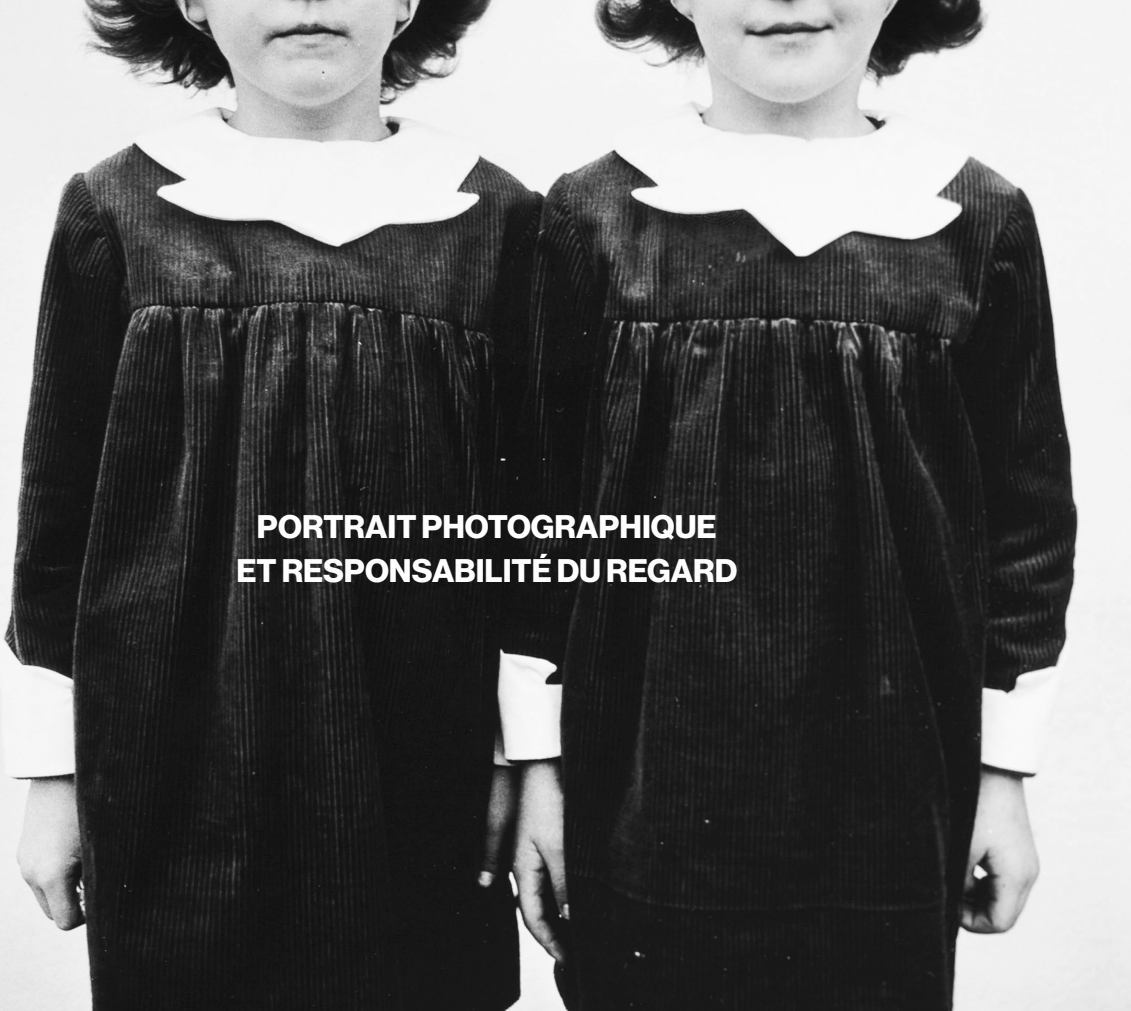




**PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE
ET RESPONSABILITÉ DU REGARD**

REGARDER L'AUTRE, SE REGARDER SOI

**PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE
ET RESPONSABILITÉ DU REGARD**



REGARDER L'AUTRE, SE REGARDER SOI

REGARDER L'AUTRE, SE REGARDER SOI

**PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE
ET RESPONSABILITÉ DU REGARD**

Mémoire de fin d'études sous la direction de Julien Verhaeghe.
École Camondo, Paris, Janvier 2026.

© Juliette Le Vaillant tous droits réservés.

Tous droits réservés. Toute reproduction ou utilisation de l'ouvrage sous quelque forme et par quelque moyen électronique, photocopie, enregistrement ou autre que ce soit, est strictement interdite sans l'autorisation de Juliette Le Vaillant.

Typographies utilisées : *Neue Haas Grotesk*, dessinée par Max Miedinger, © Linotype. *Vollkorn*, dessinée par Friedrich Althausen, © licence SIL Open Font. *Le Monde Livre Classic Serif Display*, © Le Monde / Commercial Type.

Recherche iconographique : © Juliette Le Vaillant : tous droits réservés. © DR : Tous droits réservés aux propriétaires. L'ensemble des crédits détaillés ont été mis lorsqu'ils étaient connus et figurent dans l'Index des illustrations en fin d'ouvrage.

Si un propriétaire de droits constate un oubli ou une erreur, merci de le signaler.

Juliette Le Vaillant

**REGARDER L'AUTRE,
SE REGARDER SOI**

**PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE
ET RESPONSABILITÉ DU REGARD**

Merci,

À mon directeur de mémoire, Julien Verhaeghe, pour son accompagnement précieux tout au long de cette année. Sa disponibilité et la qualité de son écoute ont été déterminantes dans la construction de ce travail.

À mes parents et mes amis, pour leur soutien constant, et leur confiance. Ils ont été une source de motivation indispensable.

« Dans la Photographie, je ne puis
jamais nier que la chose a été là. »

Roland BARTHES
La Chambre claire

DÉFINIR

Étymologiquement le mot visage vient du latin « visus », en ancien français « vis » avec le suffixe -age, signifiant « ce que les autres voient de nous ». La première perception des autres se fait par rapport à ce que l'autre voit de moi ; ce qui est visible pour l'autre, c'est mon visage. Chaque personne possède un visage unique et singulier de par ses caractéristiques. C'est ce qui fait que l'autre peut nous reconnaître et que nous-même nous nous reconnaissons¹.

1 CNRTL, « VISAGE : Étymologie de VISAGE », document consultable, URL de référence : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/visage>.

INTRODUIRE

Il y a, dans certaines œuvres, un malaise. Une impression qui se refuse au regard, une sensation qui ne se livre pas tout de suite. Ce mémoire part de là : d'une émotion qui nous traverse sans qu'on puisse la saisir, et de cette envie de comprendre ce qui, sous la surface, nous touche avec tant de force.

Cette intuition ne date pas d'hier. J'ai toujours été attirée par "l'envers" des choses. Quand j'écoute de la musique, j'ai besoin d'aller chercher le texte, de décortiquer les paroles pour mieux les comprendre, pour mieux les ressentir. Au musée, ce ne sont pas seulement les tableaux finis qui me marquent, mais les dessins de recherche. Plus tard, je découvre les carnets de Fabienne Verdier, ses planches graphiques qui dévoilent tout son cheminement mental et ses inspirations. Même en littérature, quand je lis *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, je ne peux pas m'empêcher de me plonger dans la vie de l'auteur pour essayer de comprendre les dessous d'une telle œuvre.

Tous semblent parler un langage secret, souterrain. Ce n'est donc pas l'objet fini qui m'intéresse, mais ce qu'il recèle de silencieux et de latent. J'ai ressenti le besoin de questionner l'invisible : comment les voix intérieures, les blessures ou les influences des artistes transforment-elles leur production ? Et surtout, en quoi cela change-t-il le regard que nous portons sur elles ? Dès lors, c'est le regard lui-même qui devient mon objet d'étude. Comment observe-t-on une œuvre ? Qu'y projette-t-on ? Interroger ce qui relève du trouble, est-ce trahir l'artiste ou, au contraire, révéler sa singularité ? Notre regard n'est jamais neutre, il est chargé d'attentes. On cherche une vérité, une histoire. Mais vouloir savoir est un jeu dangereux. Interpréter, déchiffrer, c'est parfois figer ce qui devrait rester dans l'ombre.

C'est dans ce jeu que surgit une figure centrale : l'artiste maudit. C'est une figure que j'ai adoré étudier lors de mon article de 3e année sur le mythe de l'artiste génie, l'artiste solitaire. J'ai réalisé à quel point cette image est romantisée : comme si je m'attendais à ce que, lorsqu'une œuvre m'émeut, l'histoire derrière doive être celle d'un artiste marginal, passionné, ayant l'extrême nécessité de faire de son art sa vie. Comme si cette intensité allait rendre l'œuvre plus émouvante que si sa vie avait été un long fleuve tranquille. C'est une intuition bizarre, sûrement chargée de beaucoup de préjugés, que je vais chercher à déceler ici. Ce mythe ne sort pas de nulle part. Il naît de notre besoin de voir dans l'œuvre le symptôme d'une âme tourmentée. On veut que la souffrance assure la vérité de l'art. La littérature romantique française, entre 1830 et 1850, a été le laboratoire de cette idée. On y a construit une esthétique de la douleur où la souffrance devient la preuve du génie. L'œuvre n'est plus regardée pour ce qu'elle représente, mais pour ce qu'elle dévoile de son créateur.



Fig. 1. **Egon Schiele**, *Autoportrait*, 1912, crayon, aquarelle et tempera sur papier.

Pour comprendre cette bascule, il faut plonger dans les textes de l'époque. Les écrivains y sont devenus leurs propres théoriciens, façonnant l'image d'un artiste marginal et sublime. En 1835, dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835), Théophile Gautier pose un acte radical : l'autonomie totale de l'art. En affirmant qu'il « n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien »², le lien avec la morale ou l'utilité est brisé. L'artiste n'est plus un artisan au service de la société et devient alors un être seul, marginal, dont la souffrance serait la preuve du génie. Au cœur du romantisme, une idée s'installe et nous poursuit encore : la vérité d'une œuvre serait-elle indissociable de la douleur de son créateur ?

Ce schéma, né au XIX^e siècle, ne s'est jamais éteint. Au contraire, il est devenu une sorte de réflexe, une grille de lecture que l'on applique presque sans y penser. Dès qu'un art nous bouscule, nous sommes tentés de chercher la réponse dans la vie de l'auteur. Comme si la véritable beauté devait forcément cacher une blessure ou une histoire. D'ailleurs, au XX^e siècle que cette logique devient une véritable obsession. De la mélancolie de Virginia Woolf au destin tragique de Sylvia Plath, on a fini par confondre le génie et la folie. En arts plastiques, devant les corps disloqués d'un Egon Schiele ou les visages hurlants d'un Francis Bacon, on se demande : la violence de ces formes est-elle le miroir d'une souffrance réelle, ou est-ce nous qui avons besoin qu'elle le soit ? C'est ce trouble qui m'intéresse. Car si l'on cherche toujours "quelqu'un" derrière l'image, on finit par oublier ce que l'image nous fait, à nous, ici et maintenant. Pour comprendre comment ce regard s'est construit, il nous faut d'abord revenir à la source : là où le visage est devenu un symbole, avant d'être un cri.

2 GAUTIER Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Renduel, 1835.



Fig. 2. Richard Avedon, *Francis Bacon*, Paris, 11 avril 1979. Épreuve gélatine argentique.

Encore aujourd'hui, au XXI^e siècle, cette figure de l'artiste tourmenté persiste. On la voit partout : dans les documentaires, les interviews, les grandes rétrospectives. Malgré nos connaissances actuelles sur la santé mentale, l'artiste maudit continue de nous faire rêver. Regardez les portraits photographiques de créateurs : ils surjouent souvent une tension intérieure, une gravité. Comme si la souffrance, affichée ou suggérée, restait l'unique gage d'authenticité. Finalement est ce que ce mythe a disparu, ou il s'est métamorphosé ? Il ne se dit plus forcément avec des mots, mais il est là, tapi dans l'ombre du cadre. Il guide la façon dont nous déchiffrons un visage ou interprétons une image. Ce qui veut dire que ce que nous prenons pour un ressenti personnel ou instinctif s'appuie en réalité sur des récits culturels et des attentes héritées. Ce sont ces attentes qui orientent notre regard avant même que la rencontre avec l'œuvre n'ait lieu. Et ce bagage culturel, on le projette avant tout sur le visage. Car c'est là que tout se joue. Le visage, c'est ce qui apparaît en premier, mais c'est aussi ce qui reste le plus opaque. On a ce réflexe d'y chercher une vérité, alors qu'au fond, on n'y trouve

souvent que ce qu'on y apporte nous-mêmes. En fait, comme le visage semble lisible au premier coup d'œil, on a fini par le considérer comme un accès direct à l'intimité de l'autre. Sauf que, là encore, notre regard n'est jamais vierge : il est saturé par nos habitudes et par tout ce qu'on nous a appris à voir.

Le médium photographie entre en scène et complique les choses. On a tendance à lui demander d'être "vraie", de capter le réel sans filtre. Pourtant, on oublie qu'un portrait reste avant tout une mise en scène : il y a une pose, un cadre, et un regard qui est déjà normé par celui qui prend la photo. Le visage photographié devient alors ce lieu de tension permanent, là où le mythe de l'artiste maudit vient percuter nos propres doutes. Tout cela n'est pas né d'une théorie, mais d'une expérience répétée. Il arrive que parfois, au détour d'une image, un regard puisse nous émouvoir, nous parler ou nous fuir, et l'on veut savoir pourquoi. On se demande alors : qu'est-ce que ce regard renvoie de moi ? Et qu'est-ce qu'il renvoie de lui ? Ce qui nous interroge ici, au-delà de la technique, c'est justement ce qui se joue dans cet intervalle entre le visage et nous. On perçoit alors un décalage : l'expression devient mystère et l'image se refuse à une lecture immédiate.

C'est précisément pour cette raison que la photographie s'impose comme un terrain d'expérimentation privilégié. Elle n'est pas une solution miracle pour comprendre l'autre, mais elle est l'espace où la tension est la plus forte, car elle nous place physiquement en face de quelqu'un. Dès lors, le portrait photographique ne se contente plus de figer des traits ; il mobilise des forces invisibles comme la projection, l'inconscient, le masque ou le poids du regard social. On ne regarde plus seulement un visage, on négocie avec tout ce qu'il cache. C'est cette négociation que l'on retrouve au cœur des pratiques qui jalonnent ce mémoire. Des clichés cliniques de la Salpêtrière aux œuvres de Diane Arbus, Francesca Woodman ou Richard Avedon, le point de friction

est le même : la difficulté de faire coïncider une intériorité avec nos grilles de lecture souvent immédiates et normatives.

Dès lors, nous nous demandons : comment regarder quelqu'un sans le figer dans l'image qu'on s'en fait ? Représenter un visage, c'est toujours prendre le risque de réduire une présence humaine à ce que l'œil croit reconnaître. On oscille sans cesse entre deux forces : vouloir rendre visible une intériorité tout en prenant le risque de l'enfermer dans un rôle ou un récit.



Fig. 3. **Richard Avedon**, *Francis Bacon*, Paris, 11 avril 1979. Épreuve gélatine argentique.

« Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. – On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement ; qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs ? Je renoncerais plutôt aux pommes de terre qu'aux roses, et je crois qu'il n'y a qu'un utilitaire au monde capable d'arracher une plate-bande de tulipes pour y planter des choux.

À quoi sert la beauté des femmes ? Pourvu qu'une femme soit médicalement bien conformée, en état de faire des enfants, elle sera toujours assez bonne pour des économistes.

À quoi bon la musique ? à quoi bon la peinture ? Qui aurait la folie de préférer Mozart à M. Carrel, et Michel-Ange à l'inventeur de la moutarde blanche ?

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. – L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines.

Moi, n'en déplaît à ces messieurs, je suis de ceux pour qui le superflu est le nécessaire, – et j'aime mieux les choses et les gens en raison inverse des services qu'ils me rendent. »

Extrait de la préface de
Mademoiselle de Maupin (1835), Théophile Gautier.

**LA FABRIQUE DU REGARD : ARCHEOLO-
GIE ET MÉTHAMORPHOSE DU VISAGE
DU MOYEN ÂGE AU XIX^E SIÈCLE**

1.1

LE VISAGE COMME EMBLÈME : DE L'ICONE A L'EXPRESSIVITÉ BAROQUE

Ce jeu de la représentation, cette tension entre expression et risque de clichés, entre ce qui se dévoile et ce qui se cache, revient toujours à une question presque naïve : qu'est-ce qui, dans un visage, nous touche autant ? Pourquoi l'investit-il d'une telle puissance, jusqu'à la rendre insupportable ? Avant de savoir ce que l'art fait au visage, il faut savoir ce que le visage nous fait. Retourner au visage, c'est retourner à une humanité originelle : lieu de projection, d'interprétation et d'attente.

Qu'y a-t-il dans le visage, dans la face, qui lui donne ce pouvoir si émouvant ?

1.1.1 — ENIGME DU VISAGE : ENTRE ATTRACTION ET PROJECTION

Tout commence peut-être ici : un visage ne se laisse jamais complètement appréhender. Il fascine, il effraie, il questionne. On pense le saisir, il se dérobe. Quelque chose s'y joue qui excède la forme et les traits, qui laisse un reste de silence et de tension.

« Ce qui nous interroge, c'est l'indicible qui émane de chaque visage ».³

L'indicible peut être sacré, politique ou humain, mais il déborde toujours le regard. Si le visage fascine, c'est peut-être parce qu'il cristallise, depuis toujours, un pouvoir symbolique puissant. Avant même d'être beau, il est une projection : de l'identité, ou des croyances. Il occupe cet entre-deux fragile entre paraître et être.

Le masque, le voile, la gueule : figures liminaires. Dans son étude *Visages*, Dominique Baqué cite Emmanuel Lévinas qui pour bien séparer la « tête » de la « figure »⁴. C'est une distinction essentielle : un visage n'est pas qu'une boîte crânienne, des muscles ou des traits (la tête) ; il est notre premier contact, le seuil de soi vers l'autre (la figure). Dès lors, on comprend que vouloir séparer la tête du corps serait une erreur, car le visage est le prolongement total de l'homme. Tout ce qu'on ressent s'y inscrit : nos peines, nos souvenirs. Alors, on peut se demander : ce qui nous attire ne réside-t-il pas dans ce quelque chose qui se dégage du visage et qu'on ne sait nommer ? Cet invisible, que l'on vénère, que l'on manipule ou que l'on interprète... Mais ce mystère nous dit surtout qu'un visage n'existe que

3 Dominique Baqué, *Visages – du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Éditions du Regard, 2000.

4 Dominique Baqué, *Visages*, *Ibid.*

parce qu'un autre le contemple. C'est le lieu du face-à-face. L'enjeu n'est donc pas de chercher une réponse en lisant une expression, mais de chercher ce que « voir » signifie. Qu'est-ce que ça dit de nous ? Pour avancer, il nous faut maintenant remonter aux origines : là où le visage est devenu symbole, avant d'être image.



Fig. 4. **Anonyme**, *La Sainte Face de Laon*, XIII^e siècle, tempera sur bois.

1.1.2— LE VISAGE SYMBOLE : INCARNATION COMME FONDEMENT DE L'IMAGE

Dans l'histoire de l'art, le visage se présente très tôt comme un lieu de cristallisation des représentations collectives, spirituelles et culturelles. Similaire dans sa forme, universellement reconnu, il est chargé d'un pouvoir symbolique immense. Le visage est humain et porteur d'un au-delà, visible et invisible, ce qui lui donne une fonction qui dépasse la ressemblance.

Peut-être faut-il alors se demander si la première figure du visage, n'est pas celle du Christ? Non pas comme personne au sens psychologique, mais comme type iconographique, immédiatement reconnaissable, porteur d'un sens commun. Durant des siècles, le visage peint n'est pas celui d'un individu, mais d'une figure. L'un des premiers visages de la souffrance dans l'art occidental est bien celui du Christ. Figure du salut, il incarne les contradictions d'une humanité divine, pure et fragile. Peindre son visage, ce n'est pas peindre une chair, une blessure, c'est peindre une croyance, une vérité incarnée. Visage de martyr, il est aussi un visage de révélation. Le pathos qui s'y déploie n'est pas celui d'un sujet, mais celui d'un langage, où la souffrance devient emblématique et normative. Par ce visage codifié, le religieux établit donc un pouvoir du visage comme lieu de projection et d'autorité.

1.1.3 — CODIFICATION CHRÉTIENNE : RÈGLES, MODÈLES, ICONOGRAPHIE

La figure fondatrice est convoquée dès l'introduction de l'ouvrage de Dominique Baqué:

« L'énigme d'une religion, le christianisme, qui seule aura conféré visagéité à Dieu le Père par le mystère de son Incarnation à travers Dieu le Fils, et il n'est pas anecdotique de rappeler ici, en cette première esquisse, ce que fut le visage pour l'Occident »⁵.

Elle ne nous raconte pas un événement religieux, mais un bouleversement culturel. Ce n'est pas tant d'avoir osé représenter Dieu que d'avoir rendu cette opération pensable, presque nécessaire. En donnant un visage humain à Dieu, l'Occident invente un espace nouveau, celui d'un divin visible.

⁵ Dominique Baqué, *op. cit.*

Un tel geste, spirituel en apparence, engage une dimension anthropologique. Donner un corps à l'invisible est une nécessité humaine, celle de représenter l'incompréhensible. Pourquoi vouloir voir le divin ? Pourquoi un visage là où rien ne devrait apparaître ? Le visage est ici le signe le plus habité, celui qui permet la projection, qui fait passer de l'abstrait à la présence partageable. La « visagité »⁶ dont parle Dominique Baqué n'est pas seulement théologique. Elle est une création symbolique, un appareil par lequel l'homme lit dans le divin ce qu'il y projette. Attribuer des caractéristiques à Dieu, c'est humaniser le mystère, lui prêter émotions, attentes, craintes. Le Christ n'est pas un homme, mais une fonction, un point d'articulation entre le visible et l'invisible.



Fig. 5. Anonyme, *Christ Pantocrator*, VI^e siècle, peinture à l'encaustique sur bois.

Dès les premiers siècles dans l'iconographie byzantine, le *Christ Pantocrator* domine les absides et les coupoles. Il impose un visage frontal chargé de sens. Ce visage n'y dit pas une psychologie, mais il fonctionne comme un porteur de message. En effet, contempler un Pantocrator⁷, c'est se trouver devant une autorité. Ce visage, avec ses traits codifiés et ce regard qui nous fixe, ne crie pas sa douleur ; il affirme avant tout sa puissance spirituelle. Le visage n'appartient donc plus

6 Dominique Baqué, *op. cit.*

7 Le terme *Pantocrator* (du grec *panto*, tout, et *kratein*, dominer) désigne une représentation iconographique du Christ en "Tout-Puissant".

à un individu, il est là pour incarner une fonction. L'exemple du *Christ Pantocrator* du monastère Sainte-Catherine du Sinaï (VI^e siècle) rend cette ambivalence lisible. Sous l'immobilité du visage, une dissymétrie imperceptible dérange le regard. Dans la rigidité du canon, une faiblesse finit pourtant par se montrer. Un œil un peu plus dur que l'autre, une bouche légèrement pincée ou une vibration presque imperceptible : le visage sacralisé n'efface jamais complètement l'humain, qui revient toujours à la charge.

Après le modèle du Pantocrator, où la symétrie parfaite servait à représenter une idée pure de la sacralité, d'autres modèles iconographiques apparaissent et viennent nuancer cette rigueur. C'est le cas du *Voile de Véronique*, aussi appelé *Sainte Face*, qui gagne une importance cruciale au cours du Moyen Âge, notamment à partir du XII^e siècle lorsqu'il devient l'une des reliques les plus vénérées de Rome. Selon la tradition chrétienne, ce linge aurait recueilli l'empreinte du visage du Christ pendant sa montée au Calvaire⁸ ; ce n'est donc pas une image peinte par l'homme, mais une trace directe du divin sur le tissu.

Cet exemple est particulièrement pertinent pour notre analyse car il introduit une rupture dans la manière de représenter le visage. Alors que l'icône classique cherchait la perfection géométrique, les innombrables représentations de ce voile imposent une symbolique de l'empreinte et du contact. Le visage n'est plus seulement une figure d'autorité que l'on contemple de loin, il devient une présence physique, presque tactile. Pour la représentation du visage, ce modèle est un tournant : il déplace le sacré de l'idéalité vers la trace humaine. Le visage devient ainsi le lieu d'une impression fragile, ouvrant la voie à une figuration qui accepte le trouble et la sin-

8 *La Montée au Calvaire, ou Portement de croix*, désigne l'épisode de la Passion où le Christ achemine le bois de son supplice vers le mont Golgotha. Dans l'iconographie, ce moment est marqué par des rencontres humaines fortes, comme celle de sainte Véronique qui essuie le visage du condamné.

gularité de l'existence. Avec le Voile, la trace du visgae devient un corps que l'on commence à ressentir. Cette humanité qui était jusque-là contenue, va bientôt finir par déborder. Elle s'apprête à sortir du cadre pour envahir la chair, les muscles et le regard.

1.1.4 — DU HIÉRATIQUE AU PATHOS BAROQUE : UNE EXPRESSIVITÉ QUI DÉBORDE

Retourner aux visages byzantins, c'est retourner à une forme de réserve quasi absolue. Le *Pantocrator*, frontal, immobile, maintient l'expression à distance. Le visage ne parle pas de soi, il parle d'une vérité commune. Mais dans cette fixité absolue, quelque chose se dessine déjà. Le regard du Christ est fixe, frontal, il s'adresse au spectateur. Rien n'évoque encore une émotion individuelle c'est plutôt comme si l'icône essayait de nous montrer une fragilité qu'elle n'arrive pas encore à exprimer.

Au fur et à mesure que l'on se dirige vers l'époque Baroque (1580–1750), la retenue perçue semble s'atténuer. Chez Gian Lorenzo Bernini, dit le Bernin, avec son chef-d'œuvre *L'Extase de sainte Thérèse* (1647-1652). Ici, on quitte la surface plane de la toile pour explorer le volume d'un groupe sculpté en marbre blanc, niché dans la chapelle Cornaro à Rome. Le Bernin utilise la pierre et le volume pour montrer quelque chose d'aussi palpable que le l'intériorité d'un individu. Quand on regarde le visage de la sainte, on est presque gêné : la tête est renversée en arrière, les yeux sont à demi-clos, la bouche est entrouverte, le visage hésite vraiment entre une souffrance extrême et une illumination totale. Ici, le sacré vacille parce qu'il emprunte les codes du plaisir humain pour dire l'extase divine. Dès lors, l'expression s'installe pour de bon : le visage n'est plus une idée figée, c'est une chair qui réagit, qui vit et qui

s'offre enfin de façon charnelle.

Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit Le Caravage (1571-1610) fait alors basculer le visage dans une humanité crue. Dans *La Mise au tombeau* (1603), le corps du Christ n'est plus idéal. Le visage a cette pesanteur des vivants. Autour de lui, les personnages ne sont plus des icônes. Marie est exsangue, Jean retient un geste, les corps se penchent avec une fragilité qui n'a plus rien d'abstrait. Ce ne sont plus des symboles, ce sont des êtres différents avec leurs propres caractéristiques.

Alors, le visage n'est plus une forme figée dans un rôle. Il montre une humanité plus fragile et l'expression passe ailleurs. Ce n'est pas encore la singularité moderne, mais un mouvement apparaît, une autre façon de représenter. Le visage s'épaissit, s'obscurcit, se rapproche. Il respire. Peut-on y déceler les prémices d'un visage à venir, qui ne serait plus celui de l'universel, mais celui de l'homme particulier ?



Fig. 6. Mattia Preti, *Sainte Véronique avec le voile*, vers 1655-1660, huile sur toile.

Fig. 7. Le Caravage, *La Mise au tombeau*, vers 1602-1604, huile sur toile.



1.2

LA RUPTURE ROMANTIQUE : DU VISAGE UNIVERSEL AU VISAGE SINGULIER

La modernité brise définitivement l'illusion d'un visage d'essence. Tant que le visage restait enfermé dans des formes et des fonctions symboliques, il pouvait sembler détenir une vérité universelle. Mais que se passe-t-il lorsque ces cadres se brisent ? Quand les grands récits s'effondrent et que l'ordre qu'ils garantissaient ne va plus de soi, le visage peut-il encore remplir le même rôle ? Que reste-t-il du visage, quand ce qu'il montrait à tous ne suffit plus ? Le regard ne se pose plus sur ce que le visage signifie pour un groupe, mais sur ce qu'il engage d'un individu. Ce n'est plus un signe ou un modèle fixe, mais le lieu d'une interrogation mouvante, où se lisent affects, doutes, expériences singulières. Les artistes des générations suivantes ressentent ce besoin de s'y mesurer pour exprimer ces émotions à travers leur art. Est-ce un besoin vital ou un geste pour se différencier ? L'autoportrait devient alors l'espace idéal pour explorer cette mise à l'épreuve du visage.

1.2.1 — L'INVENTION DE LA SINGULARITÉ MODERNE

Nous sommes au début du XIX^e siècle et c'est le tournant romantique : le visage n'est plus un lieu d'universalité. La tradition classique voulait un visage général, un idéal commun, presque abstrait. La modernité, elle, invente l'individu. Pour la première fois, ce qui se dit et se montre, ce n'est plus l'homme, mais l'expérience intérieure d'un sujet particulier. Les artistes du XIX^e siècle s'interrogent sur ce qui fuit, sur l'émotion qui déborde et sur la manière de la rendre. Cette transformation s'inscrit dans un mouvement de longue durée, entamé dès le XVIII^e siècle, siècle de l'émancipation intellectuelle, sensible et citoyenne. Les Lumières donnent une place nouvelle à l'individu, à son autonomie, à la valeur de son expérience. En littérature, Jean-Jacques Rousseau est le précurseur du romantisme. Il réclame une écriture qui assume l'émotion et l'expression de soi. Avec lui, la vérité devient une question d'intériorité et surtout de sentiments. Le visage est le lieu de cette révolution : parce qu'il est la partie la plus lisible du corps, il devient la zone où l'on croit lire l'âme. On ressort alors la vieille idée de Cicéron : (dans *Tusculanes*) : « Car si le visage est le miroir de l'âme, les yeux en sont les interprètes »⁹. L'homme change de statut. Et l'art ne peint plus un type, mais cette tension spécifique qui anime un être.

Il faut donc saisir le visage comme un espace contradictoire au XIX^e siècle. C'est le temps des foules anonymes, aspirées par l'industrie, et celui où, en retour, l'expression de soi explose. Le portrait romantique émerge dans cet espace. Il devient question de valoriser un thème, une vie, et non une règle. C'est cette démarche que des oeuvres comme *Le Désespéré* de Gustave Courbet (1843-1845) vont pousser à son paroxysme. Le visage est un barrage qui cède sous la pression de l'âme.

9 Cicéron, *Tusculanes*, Livre III, 15

1.2.2 — LE VISAGE COMME SURFACE ÉMOTIONNELLE ET PSYCHOLOGIQUE

Il est vrai que l'intérêt pour l'individu change la façon de peindre le visage. À l'ère du romantisme, le portrait n'est plus seulement ressemblance ni illustration d'un type mais devient le lieu d'une intensité intérieure. Le visage cesse d'être une apparence stable pour s'affirmer comme une surface sensible, traversée par des états, des tensions, des émotions difficiles à contenir. Ce qui compte désormais, ce n'est plus la consistance d'un caractère, mais ce qui le déborde, ce qui échappe à toute fixation. Le visage semble plus habité, cette densité le rend plus fragile et donc plus vivant pour beaucoup.

Charles Baudelaire, écrit sur cette transformation. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, il décrit la modernité comme « le transitoire, le fugitif, le contingent »¹⁰, soulignant la nécessité de l'art de capturer ce qui n'est pas idéalisé et permanent. Le visage contemporain participe à ce régime vacillant du visible. Il ne renvoie plus à une essence éternelle, mais à une expérience contextualisée, menacée par le temps, par la foule et par l'exposition. Dans les *Salons*, Baudelaire plaide pour un regard qui préfère la force à la règle, l'imagination à la convention. Il apprécie les artistes qui font surgir une vérité sensible plutôt que des formes parfaites. Le visage devient alors un des lieux où se nouent les tensions du sujet moderne, entre intériorité et regard social. Eugène Delacroix (1798-1863), que Baudelaire érige en figure emblématique de la sensibilité romantique incarne cette nouvelle vision. Contrairement à Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) qui recherche encore la pureté de la ligne et la perfection de la forme, Delacroix revendique le déséquilibre, le doute et l'inachevé. La série *L'Armée des romantiques*

10 BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

rend bien sensible cette dimension de son œuvre. Elle raconte les relations entre les personnages majeurs des années romantiques, explorant aussi bien leur vie personnelle que leurs pensées et leurs connexions. On y voit combien la création de Delacroix est solitaire, recueillie. Le peintre est pris d'une angoisse créatrice, qu'il formule lui-même dans son Journal : « À soixante-et-un ans, je me dis chaque jour que je ne sais pas mon métier »¹¹. Le métier de peintre, Delacroix le connaît par cœur, mais il se sent perdu parce qu'il change de cible. Il ne veut plus peindre un visage "modèle" ou un type idéal (le commun), il cherche à capturer la vérité d'un individu (le vrai).

Il ne peut plus s'appuyer sur des recettes toutes faites. C'est là que l'homme et l'œuvre se rejoignent, ses tourmentes de peintre deviennent le sujet même de son travail.

11 HARRAULT Amélie (Réal.), *L'Armée des romantiques, épisode 4/4 : « L'ère de l'émancipation (1855-1874) »*, ARTE, 2023, document consultable, URL de référence : <https://www.arte.tv/fr/videos/080150-001-A/l-armee-des-romantiques-1-4/>.



Fig. 8. Albrecht Dürer, *Autoportrait à la fourrure*, 1500. Huile sur panneau.



Fig. 9. Gustave Courbet, *Le Désespéré*, 1843-1845. Huile sur toile.

Dans cette même lignée, Gustave Courbet atteint le nirvana de cette recherche avec *Le Désespéré*. Il y capture le mystère du visage dans ce qu'il a de plus brut : le désespoir d'un homme saisi sur le vif. Le tableau présente un visage de face, presque à bout portant, les mains serrées autour de la tête, les yeux écarquillés. Il ne s'agit pas de peindre le réel, mais de figurer une angoisse intérieure portée à son comble. Le visage est ici le lieu d'un moi offert, d'un effroi. Plus qu'un portrait, l'image montre un état, une tension psychique visible. Cette focalisation sur le visage comme lieu d'intériorité s'inscrit cependant dans une histoire plus ancienne du portrait et de l'autoportrait. Dès la Renaissance, des artistes comme Albrecht Dürer (1471-1528) questionnaient déjà le lien entre visage,

identité et sacralité, jusqu'à se représenter dans des poses et des compositions évoquant l'iconographie christique.

Chez Rembrandt van Rijn (1606-1669), l'autoportrait est un lieu d'introspection, le visage se fait le livre de l'expérience. Le romantisme n'invente donc pas, mais radicalise une tension ancienne : faire du visage non plus un signe fixe ou idéalisé, mais le lieu précaire où s'écrit l'histoire d'un sujet. Par ces figures, le visage romantique se dessine comme un lieu instable, émotionnel et intérieur, vu selon celui qui le peint, donc subjectif. Il n'est plus une forme parfaite et pérenne mais un espace de transit, de doute, d'exposition. Ce mouvement en préfigure un autre, plus radical encore : le visage ne sera bientôt plus seulement le reflet d'une intériorité à dévoiler, mais un champ de crise, où l'identité elle-même se met à trembler.

1.2.3 — VAN GOGH : LE POINT CULMINANT DE LA SINGULARITÉ SOUFFRANTE

Vincent Van Gogh pousse à son paroxysme cette nouvelle façon de faire du visage le lieu d'une vérité intérieure. À la fin des années 1880, ses autoportraits ne sont plus de simples images de soi, mais les traces directes de ses crises identitaires. L'historien de l'art Meyer Schapiro (1904-1996), pionnier dans l'étude psychologique des formes, montre que chez Van Gogh, la matière et la touche ne servent plus à recopier la réalité, mais deviennent le support d'un séisme intérieur. Les autoportraits sont donc un laboratoire où le peintre se confronte à sa propre cohérence, où le visage n'est plus une ressemblance mais la surface d'une intensité instable. C'est ainsi que *L'Autoportrait à l'oreille bandée* (1889) voit le jour. Van Gogh en peint deux versions à quelques semaines d'intervalle. La seconde, *L'Autoportrait à l'oreille bandée et à la pipe* nous intéresse ici. Car ce doublon n'est pas anodin. Il marque la tentative du peintre de fixer

une image de lui-même après la crise. Le 23 décembre 1888, à Arles, il se dispute avec Paul Gauguin. Et, délirant, se coupe l'oreille gauche et est interné. Ce geste, ce n'est pas juste du spectacle, il montre que pour Van Gogh, son visage n'est plus seulement un sujet à peindre, c'est devenu son terrain de lutte. L'autoportrait ne montre pas seulement un homme blessé, mais la tentative fragile de rester debout après la rupture.

Une lecture plus clinique vient éclairer ce passage. Dans *Maux d'artistes*, Sébastien Dieguez rappelle que l'auto-mutilation de Van Gogh « n'est pas un acte isolé »¹², mais le résultat d'une période d'angoisse. Il écrit que Van Gogh avait des crises, des accès de méfiance quasi délirante. Il parle d'un homme hypersensible, passant de l'agitation à l'abattement silencieux, qui stabilise mal ses émotions.

Cette dimension psychique, Van Gogh ne l'évoque jamais directement dans sa peinture, mais elle transparaît partout. Le théoricien de l'image Georges Roque explique que cette tension s'inscrit dans la composition même : le bandage blanc, épais, évoque le drame récent, alors que la pipe encore fumante suggère une continuité précaire. Le visage peint semble vouloir rester debout malgré tout : la rigidité du corps et la fixité du regard ne sont plus seulement des détails, ils font office de symptômes. Le tableau montre le travail du corps et de l'esprit pour survivre à l'acte.

Le visage n'est plus une forme. C'est ce que révèlent les lettres qu'il adresse à son frère Théo. On y voit ses changements d'humeur qui rajoutent une couche d'instabilité à son image. Ses mots donnent accès à ce que le tableau ne disait pas directement : l'urgence de peindre pour tenir, la peur de tout perdre, la nécessité physique de se recomposer, même fragile. Van Gogh écrit : « Eh bien, une toile que je barbouille vaut

12 DIEGUEZ Sébastien, *Maux d'artistes*, Paris, Belin, coll. « Bibliothèque scientifique », 2013

plus qu'une toile blanche [...] Mon droit de peindre, ma raison de peindre, pardi, mais je l'ai ! »¹³, revendiquant la peinture comme un acte de vie plutôt que comme une œuvre. Ailleurs, il avoue à son frère son épuisement et la menace d'effondrement : « Je vais crever sous le poids »¹⁴. Ces aveux ne donnent pas une clef psychologique de l'œuvre, mais permettent de saisir la tension extrême dans laquelle s'inscrit l'autoportrait. Le visage ici n'y est plus le reflet de l'âme. Il est le théâtre d'un combat invisible, peindre est une manière de tenir debout.

Le portrait ne sert plus à assurer la pose ou l'identité. À travers ses autoportraits, Van Gogh tente de reprendre le contrôle sur son propre visage, de "rattraper" ce qui lui échappe. On touche ici au lien direct entre l'homme qui traverse un séisme et la nécessité de créer : la fragilité est ce qui permet d'amorcer une vérité, de laisser enfin transparaître les émotions derrière la forme. En parvenant à visualiser ainsi son intériorité, Van Gogh transforme le visage en une surface à analyser, une preuve sensible de son existence.

Le visage n'est plus seulement le siège de l'intériorité romantique, il devient un objet que l'on questionne. En exposant sa propre vulnérabilité, Van Gogh force chaque spectateur à puiser dans sa propre sensibilité. Au-delà de l'être, le visage devient le terrain d'une expérience partagée. Mais cette émotion est-elle purement visuelle ? On peut se demander si l'oreille bandée nous toucherait autant sans la connaissance de son histoire personnelle. C'est le récit de son trouble psychologique qui fait écho en nous et active notre empathie : le spectateur ne regarde pas seulement une image, il projette son propre rapport à la souffrance sur le visage de l'autre.

13 Vincent van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, trad. fr., éd. Gallimard, coll. « Folio Essais », lettres de 1882–1889.

14 *Ibid.*

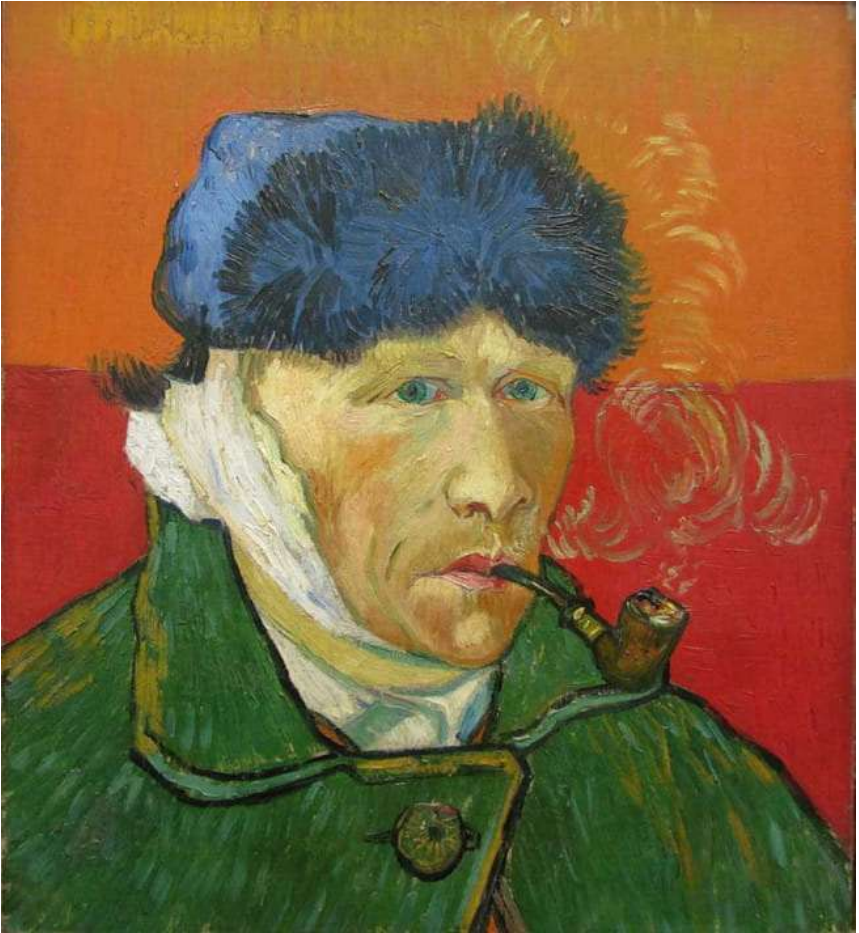


Fig. 10. Vincent van Gogh, *Autoportrait à l'oreille bandée et à la pipe*, 1889, huile sur toile.

« d'homme à homme, d'emblée un lien se noue, un effet de reconnaissance, aussi ténu soit-il, parvient à se mettre en place, qui articule le Même et l'Autre »¹⁵.

¹⁵ BAQUÉ Dominique, *Visages*, *op. cit.*, p. 10. L'auteure résume ici la pensée d'Emmanuel LÉVINAS développée dans *Totalité et Infini : essai sur l'extériorité* (1961).

1.3

BASCULE ANTHROPOLOGIQUE : QUAND LE VISAGE DEVIENT UN DISPOSITIF

Si le visage peut être le lieu d'une telle instabilité, s'il peut trembler au point de ne plus assurer l'unité d'un sujet, d'où vient cette fragilité ? Est-elle uniquement liée à l'expérience personnelle d'un individu ou nous dit-elle quelque chose de plus fondamental sur la façon dont nous pensons et lisons les visages ? Dès lors, le visage ne peut plus être pensé comme une évidence objective, un simple miroir. Il invite à une autre lecture, soucieuse de ses conditions d'émergence, de ses usages et des cadres symboliques qui le construisent. On quitte ici le champ de l'émotion pure pour entrer dans celui de la fabrication du sens : comment notre regard "produit" le visage de l'autre.

1.3.1 — LA FAUSSE EVIDENCE : LE VISAGE COMME CONSTRUCTION CULTURELLE ET SYMBOLIQUE

Le visage se présente comme une réalité fragile, soumise à des lectures et à des cadres qui en conditionnent la perception. Pour saisir cette transformation, quitter un instant la surface fixe de la peinture devient nécessaire afin de se tourner vers un autre médium. Le cinéma, premier art à exposer des visages en mouvement, confronte le regard à la durée et au tremblement, mettant en question l'idée d'un visage immédiatement lisible.

Si l'on prend l'exemple de « *La Passion de Jeanne d'Arc* » (1928), en faisant une parenthèse sur la photographie; le cinéma impose aussi une nouvelle grammaire du visage. Ce passage de la peinture au film est crucial car le mouvement permet de saisir l'instabilité de l'expression en temps réel. Carl Theodor Dreyer y filme Renée Jeanne Falconetti dite Maria Falconetti (1892-1946) de très près, dans un gros plan qui devient le cœur même de l'œuvre. Le visage de l'actrice tremble et elle se décompose. Son visage ne figure plus une sainte, mais se montre dans sa réalité brute. Le spectateur n'est plus face à une icône, mais face à une fragilité. Ici, le jeu d'acteur montre un écart immense entre l'image de Maria Falconetti, star du boulevard parisien habituée aux rôles mondains, et l'humain créé par l'œil de Dreyer. Pour ce rôle, elle se débarrasse de ses artifices et de son maquillage. On ne sait plus si l'on regarde la piété de la sainte ou la douleur véritable de l'actrice qu'elle puise pour exprimer son rôle. C'est cette rencontre entre la réalité de l'Homme et la fiction du personnage qui fait du visage une surface de vérité.

C'est précisément ce que Dominique Baqué analyse

lorsqu'elle affirme que le visage est une « fausse évidence »¹⁶. Autrement dit, le visage n'est pas un livre ouvert : il ne nous est pas donné tel quel, il fonctionne comme un lieu où l'on projette des codes et des normes. Pour étayer cette idée, Baqué s'appuie sur les travaux de Françoise Frontisi-Ducroux, dont l'étude du monde grec révèle un fait frappant : dans la Grèce ancienne, on ne faisait aucune distinction entre le visage et le masque. Les deux étaient désignés par un même terme : *pro-sopon*, désignant « designant simultanément le visage [...] et ce qui le recouvre »¹⁷. C'est une nuance capitale : le visage n'était pas pensé comme une intériorité qui se dévoile, mais comme une réalité sociale. Pour les Grecs, on ne se découvre pas en regardant au fond de soi, l'Homme se reconnaît « d'abord du dehors, par le regard que les autres portent sur lui »¹⁸.

C'est à partir de ce constat que Dominique Baqué prolonge sa réflexion en isolant une pensée de Socrate, tirée des *Mémorables* de Xénophon. Le philosophe y affirme que « dans le bonheur, c'est la joie ; dans le malheur, c'est la tristesse »¹⁹. Autrement dit, Socrate exprime ici une idée qui peut sembler naïve : une situation vécue mènerait automatiquement à une émotion visible. Cela confirme que, pour la pensée grecque, le lien entre l'intériorité et la face est indiscutable. Dominique Baqué utilise d'ailleurs une formule très précise pour décrire cette vision : « magnifique loi d'équivalence ». Par cette expression, elle souligne que dans le monde grec, le visage est perçu comme « un cristal transparent »²⁰. On comprend alors que pour eux, le visage n'est pas un masque, mais un canal direct qui laisse passer la vérité de l'âme sans aucun filtre.

16 Dominique Baqué, *Visages*, op. cit.

17 FRONTISI-DUCROUX Françoise, « Jeux de masques, jeux de visages », *À visage découvert*, cat. cit., p. 59 et sq., cité par BAQUÉ Dominique, *Visages*, op. cit., p. 27.

18 *Ibid.*, p. 27.

19 XÉNOPHON, *Mémorables*, III, 10, 5, cité par BAQUÉ Dominique, *Visages*, op. cit., p. 27.

20 Dominique Baqué, *Visages*, op. cit., p. 27.



Fig. 11. Carl Theodor Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928. Photogramme du film (interprété par Renée Falconetti).

Pourtant, cette illusion de transparence va vite voler en éclats. C'est là tout l'intérêt du passage à l'époque romaine. Le langage et la culture y introduisent une distinction décisive entre deux termes : la « *persona* » (le masque) et le « *vultus* »²¹ (le visage expressif). Autrement dit, on commence à séparer le rôle social du sentiment réel. Le visage cesse d'être un miroir automatique de l'âme : il devient un espace où l'on peut tricher. On ne montre plus ce qu'on est, on crée ce qu'on veut montrer. Le visage n'est plus une réalité subie, c'est une image que l'on contrôle.

1.3.2 — LE VISAGE COMME MASQUE : CODIFICATION, RÔLE ET VISAGÉITÉ

Si on maîtrise son image, c'est qu'on a appris à la manier comme un langage. Il faut donc penser le visage autrement que comme une surface plane, une belle gueule (ou non) que l'on contemplerait. On saisit alors que cette tête est attachée à un corps, à une histoire, et que pour devenir masque ou outil, le visage doit être analysé, disséqué.

C'est ici que le concept de *grammatisation*²², développé par Sylvain Auroux et repris par Bernard Stiegler, devient essentiel pour comprendre cette bascule. La *grammatisation* est le processus qui consiste à prendre une réalité fluide et continue, comme la parole ou un geste, pour la découper en petites unités distinctes, fixes et reproductibles. Comme l'explique

21 FRONTISI-DUCROUX Françoise, *op. cit.*, p.27.

22 AUROUX Sylvain, *La révolution technologique de la grammatisation*, Liège, Mardaga, 1994 ; STIEGLER Bernard; *La technique et le temps*, Paris, Galilée, 1994-2001.

Clara Rebillard dans son mémoire *Visages*²³, ce principe se retrouve partout : dans l'alphabet qui découpe les sons, ou dans la machine industrielle qui découpe les gestes ouvriers. Dans tous les cas, il s'agit de détacher un élément de son flux naturel pour le transformer en une donnée manipulable. Une telle approche amène nécessairement à s'interroger sur le statut du visage : peut-il être "grammatisé" lui aussi ? Peut-il se muer en un ensemble de traits identifiables, en repères ou en indices mesurables que la technique peut enregistrer, classer, comparer ?

L'extension de cette logique au visage se traduit par des pratiques d'identification pré-photographiques. Les personnes y sont identifiées à partir de signalements descriptifs qui morcellent le visage : front, nez, bouche, taille, chevelure, regard. Le visage devient alors langage, réductible à un faisceau d'indices censés être fixes et identifiables. De même, le portrait de face ou de profil impose un cadrage, une orientation, une lecture normée. Dans ces dispositifs, le visage fonctionne déjà comme un système de signes analogues et transmissibles, partiellement séparé de la présence vivante de la personne.

Ce processus prépare la conversion du visage en donnée. Photographié, fiché, archivé, il s'éloigne de la présence pour entrer dans des dispositifs de traitement et de comparaison.

La grammatisation explique comment on découpe le visage, mais elle ne dit pas tout de ce basculement. Une autre voie s'ouvre, explorée dans un registre tout différent par Gilles Deleuze et Félix Guattari avec la notion de « visagité »²⁴. Dans *Mille Plateaux*, pour eux, le visage n'est pas une partie

23 REBILLARD Clara, *Visages*, mémoire de fin d'études dirigé par Julien Verhaeghe, Paris, École Camondo Paris, 2022.

24 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

du corps, c'est une « machine abstraite »²⁵ : un opérateur social qui ne sert pas à dire qui on est, mais à nous donner un rôle.

Le visage opère alors comme un dispositif « mur blanc [...] trous noirs »²⁶ : il n'est pas un miroir, mais un filtre. La société projette sur ce « mur blanc » ce qu'elle attend de nous, les « trous noirs » du regard fixent notre identité. Le visage ne dit donc pas « qui l'on est », il prescrit « comment on doit être vu » pour être acceptable. Alors il est un mécanisme de pouvoir qui nous donne une place, on est juge, ouvrier ou écolier. Plus cette interface se codifie, plus elle risque d'écraser l'individu sous son rôle. Le masque n'est donc plus ce qui dissimule : il est ce qui dévoile la fonction sociale que nous remplissons à notre insu.

Le visage ne se pense donc plus sans les codes qui le traversent. Mais s'il y a code, que devient l'homme derrière la façade ? S'il est machine, comment y chercher encore la vérité d'un être ? La lecture des images du visage tout médiums confondus s'en trouve transformée. Notre œil est pris au piège : entre le code et la chair, entre la règle et l'exception.

25 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *op. cit.*

26 *Ibid.*

1.3.3 — L'ÉPREUVE DU RÉEL : QUAND LE VISAGE DEVIENT INDICE

Si le visage peut être codé par la grammatisation ou agencé comme un dispositif par la visagéité. Au XIX^e siècle. Le visage n'est plus un lieu d'apparence, il est une preuve. On veut savoir non plus ce qui dit, mais ce qu'il peut nous apprendre. Non plus ce qui se voit, mais ce qui se lit, s'écrit, se garde. Le visage sort peu à peu de l'expérience pour devenir document. Il n'est plus tout à fait de la personne. Il devient objet d'inscription.

Le regard sur les visages se modifie au fur et à mesure de l'évolution des sciences, des techniques d'observation et des instruments de classement. Médecins, policiers, anthropologues traitent désormais le visage comme une surface d'information. Ils y traquent des anomalies, des indices, parfois des appartenances. Le visage n'est plus seulement l'identité d'une personne : c'est un signe à déchiffrer. Les premiers portraits médicaux sont ceux de la *Salpêtrière*. La photographie n'est plus l'expression d'une intériorité, d'une individualité. Elle vise à rendre visible un trouble. La photographie psychiatrique se veut scientifique, objective, mais elle enferme les patientes dans des poses, des rôles, des catégories.

Le visage devient une preuve mise en scène par le dispositif même qui prétend l'enregistrer. La même logique se retrouve dans les pratiques anthropométriques du XIX^e siècle. Mesurer les crânes, comparer les profils, photographier des types : autant de gestes qui font du visage une donnée manipulable. Le visage est compté. Il est comparé. Il est classé. Cette transition s'opère dans un contexte de révolution industrielle où l'émergence de la photographie vient combler un besoin pressant de nouvelles formes de représentation. En fixant le visage avec une exactitude sans précédent, la photographie lui

confère un statut incertain. Elle fait croire à une réalité, alors qu'elle ne prend qu'un instant, un angle, un cadrage et donc une interprétation. Le visage est champ d'investigation. Il ne parle plus de qui vous êtes mais de ce qu'il faut savoir sur vous.

Dans ce nouveau régime, la société n'attend plus du visage qu'il traduise une intériorité ; elle exige de lui des preuves. Mais peut-on encore rencontrer quelqu'un lorsque son visage est d'emblée appréhendé comme une simple information ? Que devient la rencontre quand le visage est déjà lu à travers des grilles de lecture et des catégories qui précèdent toute relation ? Le visage n'est plus masque ; il devient archive, matière à interpréter. Ce régime du visible engendre une hyper-exposition et une hyper-vulnérabilité : le visage est désormais pris entre deux logiques, celle d'être vu et celle d'être lu. Avec la photographie, c'est la rencontre elle-même qui est déportée, soumise au jugement avant l'expérience. C'est cette tension qui nous amène à interroger le médium qui se dit fixer les visages : la photographie.

« Si la photographie fait quantitativement plus voir,
elle permet surtout de voir autre chose qu'avec le dessin.
Elle produit de nouvelles visibilitées, ouvre les choses, en extrait des
évidences inouïes. »

Gilles Deleuze, cité par André Rouillé,
La Photographie



Fig.12. Anonyme, *Daguerrotype d'une ballerine de l'école bolera*, circa 1850, Madrid.

LE NOUVEAU RÉGIME DE L'IMAGE :
DE L'INTERPRÉTATION PICTURALE À LA
TRACE PHOTOGRAPHIQUE

2.1

LA RÉVOLUTION DU SUPPORT : POURQUOI LA PHOTOGRAPHIE ?

Si le visage est devenu une surface lue et classée, quel rôle joue le médium qui prétend en fixer la trace objective ? Jusqu'ici, le visage était une construction médiée par la main de l'artiste. Avec l'invention de la photographie, le paradigme bascule : en effaçant la trace de l'homme au profit de la machine, ce nouveau support impose une illusion de réalité absolue. C'est un outil que nous pratiquons tous, créant une connivence immédiate avec l'image, mais comme le soulignait Marshall McLuhan, « le médium est le message »²⁷ : l'appareil n'est jamais neutre, il transforme ce qu'il capture. Après avoir exploré l'histoire du visage, il s'agit de comprendre comment ce passage de la main à la machine a radicalement redéfini notre manière de représenter l'autre et de ressentir l'émotion.

27 MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1968

2.1.1 — L'APPARITION D'UN NOUVEAU REGARD : L'IMAGE-TRACE



Fig.13. John Jabez Edwin Mayall, *Portrait de Louis Jacques Mandé Daguerre*, 1846 (tirage de 1847). Daguerriotype, Londres.

L'avènement de la photographie change radicalement la donne. Jusqu'au XIX^e siècle, le portrait était l'affaire de la main : il impliquait une interprétation, un temps long, et prolongeait l'idée d'un visage qui laisse transparaître une âme. Mais ce système bascule avec l'ère industrielle. Le geste créateur, cette « intelligence de la main »²⁸ se voit soudain concurrencé par un outil mécanique. Si les appareils plus anciens (comme la camera obscura, camera lucida) guidaient l'œil, ils ne fabriquaient pas l'image. Avec Niépce ou Da-

guerre, l'appareil ne se contente plus d'aider à voir ; il produit. André Rouillé analyse ce moment charnière où l'image n'est plus le fruit d'un geste artiste, mais d'une machine. Il nous explique que la photographie inaugure une image-machine, où l'enregistrement supplante l'interprétation. Dès lors, le visage change de statut : il devient une surface sensible qui doit se plier au protocole optique.

On finit par tomber dans le piège car on se persuade que si c'est la machine, et non plus la main, qui enregistre la lumière, alors ce qu'on a sous les yeux est forcément vrai

28 ROUILLÉ André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

non? C'est ce que Roland Barthes nomme dans *La Chambre claire* avec le « ça-a-été »²⁹ : « Dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là ». C'est un certificat de présence. Le visage photographié n'est plus seulement celui d'un sujet représenté ; il devient la preuve minimale d'une existence. Mais cette certitude, purement physique, ne nous dit rien sur « qui » est la personne. Elle établit un constat de présence, une trace brute, sans encore ouvrir la porte à l'âme.

Finalement, la photographie nous place face à une situation étrange : elle nous livre un corps, une présence physique incontestable, mais elle semble couper le fil de la rencontre. L'appareil atteste que ce visage a existé, mais il le fait sans l'interpréter, comme une preuve brute déposée là. C'est dans ce décalage entre ce que la machine nous garantit (l'existence) et ce qu'elle nous retire (le mouvement de la vie) que s'installe notre nouveau regard. L'autre est là, figé, mais sa vérité nous échappe, filtrée par la froideur de la technique.

2.1.2 — LE CORPS À L'ÉPREUVE DU DISPOSITIF : FIGER POUR VOIR

La photographie, bien qu'elle enregistre, modifie la vision du sujet. Dans les arts du geste - peinture, dessin, sculpture - le visage se fait dans le temps : la pose, la respiration, le geste de l'artiste se déploient dans le temps. Avec la photo, cette temporalité est compressée. Même aux temps de pose du XIX^e siècle, la logique avait déjà basculé : il ne s'agissait plus d'être témoin de la construction d'un visage, mais de le figer.

29 BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.



Fig. 14. Anonyme, *Sketches in Newgate: Taking prisoners' photographs*, gravure parue dans *The Illustrated London News*, 22 mars 1873.

La photographie rend le sujet autre en figeant son visage dans l'image. Le sujet n'interroge plus : il est interrogé. Le corps figé, le regard rivé sur un objectif qui ne cille jamais. Les premiers studios en sont la preuve : des têtes d'appui maintenaient littéralement le visage pour éviter le flou. Ce détail matériel en dit long : pour exister, le visage doit se plier au dispositif. Il est surface d'exposition avant d'être expression. Se faire photographier induit un choc photographique, ressenti sans être traumatisant. Quand on est pris en photo, on a l'impression qu'on nous vole un morceau de nous. Roland Barthes l'exprime bien : « Je suis blessé, pointé par la Photographie »³⁰. Être photographié, c'est pour lui être regardé sans pouvoir répliquer, devenir la cible d'un regard qui ne cille pas. À ce trouble s'ajoute une violence douce. Rien n'agresse le sujet : l'appareil est silencieux, stable, presque neutre. Mais il de-

30 BARTHES Roland,, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit..

mande au corps l'impossible : être naturel dans l'artificiel. Le dispositif impose l'immobilité du sujet et la lisibilité du visage. Une présence doit être donnée, que le sujet le désire ou non. André Rouillé l'illustre lorsqu'il écrit que « le sujet photographié est pris dans un réseau de contraintes qui le dépassent »³¹. Une apparition n'est jamais nue : elle est conditionnée, façonnée, orientée par les impératifs techniques du médium. Enfin, ce trouble ne se résume pas à la technique de la pose. Il tient à une structure plus profonde de l'image. Georges Didi-Huberman nous rappelle que toute image creuse un écart entre ce que l'on voit et ce qui insiste derrière le visible : « Une image ne se livre jamais toute ; elle creuse un écart entre le visible et ce qui insiste »³². Dans le portrait photographique, la frontalité exige une présence, mais elle est déjà arrachée au sujet qui la porte.

La photographie montre un visage, mais elle coupe ce visage de la personne vivante qui lui donnait sens. Elle donne l'illusion d'une présence, tout en empêchant la rencontre. Lorsque le visage devient image, indépendante de la personne, on se demande ce qu'on en fait, comment on le regarde, le juge ou l'exploite. De cette rupture vont découler les enjeux éthiques du visage photographié.

2.1.3 — UNE PROMESSE IMPOSSIBLE : CAPTURER L'ESSENCE ?

La photographie fait basculer le rapport au visage dans un statut : celui d'une apparition d'emblée vraie. Ce qui dé-

31 ROUILLÉ André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, op. cit..

32 DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

range dans l'image photographique, ce n'est pas seulement la frontalité ou l'immobilité évoquées plus haut ; c'est l'idée, très moderne, qu'un visage capturé par une machine pourrait révéler une vérité intérieure. Comment ce fragment figé, soustrait au mouvement et à la parole, peut-il être un témoignage de l'être ?

André Rouillé démontre que la qualité documentaire de la photographie n'est pas dû à une fidélité du médium, mais à une construction culturelle du vraisemblable. Il écrit : « Le vrai-semblable logique de l'empreinte (réputée plus « vraie » que « semblable ») vient se combiner au vrai-semblable esthétique de l'icône (plus « semblable » et « probable » que « vraie ») »³³. En d'autres termes, si la photographie est crédible, ce n'est pas parce qu'elle dévoile le monde, mais parce qu'elle en offre un substitut plausible. Elle ne dit pas le vrai ; elle met en forme le vrai. Cette citation peut éclairer nos questions autour de la représentation du visage. Contempler un portrait, c'est toujours une façon d'aborder l'autre : le cadrer, l'agencer, choisir son apparition. Chaque époque projette donc sa propre vision de ce qui doit être visible. « La mécanisation, l'enregistrement, l'empreinte ne sont facteurs de vérité qu'en vertu de cette croyance moderne qui veut que la vérité croisse à mesure que la part de l'homme diminue dans l'image »³⁴. En d'autres termes ce que nous dit André Rouillé ici c'est que moins il y a de gestes, plus l'image paraît fiable alors qu'avant c'était l'inverse. Plus le visage devient trace, plus il semble objectif. Pourtant, cette croyance vacille dès les premières décennies du médium. Les photographes de la guerre de Sécession réarrangent des corps avant de les photographier, fabriquant une réalité crédible tout en la manipulant. Avec *Le Noyé* (1840), Hippolyte Bayard produit l'un des premiers faux documentaires. L'analyse d'André Gun-

33 ROUILLÉ André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, op. cit. p. 75.

34 *Ibid*, p. 75.

thert³⁵ révèle les coulisses de cette mise en scène : à l'origine, il s'agirait d'un essai raté d'autoportrait à l'antique inspiré du mythe d'Endymion. Ce sont les contraintes techniques du procédé : un temps de pose d'environ dix minutes imposant de garder les yeux fermés et le bronzage trop sombre des mains de l'inventeur ; qui ont donné au visage cet aspect cadavérique. Bayard décide alors de détourner cet échec parodiquement en inventant la légende du suicide. Le mensonge est donc littéralement inscrit dans les défauts de la machine.

Pour Roland Barthes, le verdict est sans appel : la photographie ne dévoile aucune intériorité, elle constate simplement qu'un visage a un jour rencontré la lumière de l'objectif.

Elle répète à l'infini ce qui n'a eu lieu qu'une fois. Le visage photographié vit donc dans un décalage constant : on le scrute pour y déceler une âme, il ne nous livre qu'une archive. Plus l'image est nette et « objective »³⁶, plus elle semble paradoxalement s'éloigner du vivant. Comment une photo peut-elle nous dire *qui* est vraiment la personne, alors que pour réussir la photographie, on a dû supprimer tout ce qui rend la personne humaine (son mouvement, ses expressions, le choix de l'artiste) ?



Fig.15. **Hippolyte Bayard**, *Autoportrait en noyé* (2e version), 18 octobre 1840. Daguerréotype (positif direct sur papier).

35 GUNTHERT André, « Aux sources du Noyé », document consultable, URL de référence : <https://imagesociale.fr/4435>.

36 BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 49.



Fig.16. **Hippolyte Bayard**, *Autoportrait en noyé* (2e version), 18 octobre 1840. Daguerreotype (positif direct sur papier), contraste renforcé.

2.2

CADRER, C'EST ORGANISER LE VISIBLE : UNE LECTURE CONSTRUITE DU VISAGE

La présence d'un visage photographié n'est jamais innocente : elle est toujours le produit d'un ensemble d'opérations techniques qui structurent, hiérarchisent et dirigent le regard. Nous allons donc voir comment le cadrage est un dispositif à la fois technique, mais aussi d'interprétation et, pour certains, une institution.



Fig.17. **Atelier Nadar**, Honoré de Balzac, [photographie, tirage de démonstration], 1890-1910 (d'après un daguerréotype de 1842). Tirage gélantino-argentique.

2.2.1 — LE CADRAGE COMME DISPOSITIF TECHNIQUE : DÉCOUPER, EXCLURE, RENDRE LISIBLE

Si la photographie a changé notre rapport au réel en y introduisant la trace, elle a aussi modifié la façon dont un visage se donne à voir. Le cadrage est, avant d'être un choix esthétique, une opération technique qui choisit et organise. Photographier un visage, c'est isoler la part du monde qui aura le droit d'entrer dans l'image : une part est gardée, une autre s'efface. Comme le souligne André Rouillé, la photographie « découpe et redistribue le réel »³⁷. Elle réécrit plus qu'elle ne reflète. Dans le portrait, cette redistribution s'opère selon des codes vite fixés : frontalité, axe médian, éclairage uniforme, distance normalisée. Le visage doit être lisible pour entrer dans le champ photographique. Par ce quadrillage, la technique cesse d'être neutre pour devenir le moule même de l'apparition : elle façonne déjà la lecture possible du visage.

Le hors-champ accentue ce basculement. La photographie gomme le contexte, les gestes préparatoires, les hésitations. Elle ne conserve qu'un fragment détaché de la continuité où il s'insérerait. L'image devient alors la seule trace de ce qui faisait partie d'une situation plus large.

Comment lire un visage dont on a retiré presque tout le contexte ? C'est dans cette optique qu'il est nécessaire de convoquer Rosalind Krauss, théoricienne américaine majeure qui a révolutionné l'approche du médium en analysant l'ontologie de l'image. Pour étayer sa thèse, Krauss s'appuie sur le travail de Nadar, figure centrale du portrait photographique du XIX^e siècle. Elle démontre que chez lui, le portrait ne cherche pas seulement à ressembler au modèle, mais fonctionne comme

37 ROUILLÉ André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, op. cit.

une preuve physique. Elle rappelle ainsi que la marque photographique n'est pas une simple imitation, mais un signe « dont le lien avec la chose qu'il représente est d'avoir été physiquement produit par son référent »³⁸. Autrement dit, l'image est une trace, un index physique du réel : elle n'existe que parce que la lumière a physiquement touché le visage pour venir frapper le capteur, comme une empreinte de pas dans le sable.

Cette pensée fait écho aux travaux de Philippe Dubois, qui prolonge la logique de Krauss en définissant l'acte photographique comme un « prélèvement »³⁹. Pour lui, le cadrage est une découpe brutale qui isole un fragment du monde. On comprend alors que le cadre n'est pas neutre : c'est l'outil qui vient sectionner la continuité du réel pour n'en garder qu'une preuve isolée. Par ce geste, le cadrage transforme le visage en une entité visuelle autonome, un artefact déjà structuré avant même d'être interprété. Il fonde l'espace où l'autre apparaît et détermine la façon dont ce visage sera rencontré ou réduit à une donnée technique.

2.2.2 — LE CADRAGE COMME INTERPRÉTATION CULTURELLE : LE SENS N'EST JAMAIS DONNÉ

En effet, le cadrage ne fait pas seulement entrer des choses dans l'image, il sélectionne. Le portrait, appliquant cette logique ne donne pas seulement un visage, il en propose déjà une lecture, prise dans des codes visuels et une culture

38 KRAUSS Rosalind, « *Sur les traces de Nadar* » dans *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. de l'anglais par Marc Bloch et Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1990, p. 22.

39 DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1990 ; cité par SCHNELLER Katia, « *Sur les traces de Rosalind Krauss* », *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007

du regard. Roland Barthes différencie deux façons de lire une photographie : le *studium* et le *punctum*⁴⁰. Le *studium*, c'est ce que l'on saisit d'emblée : les codes culturels, la frontalité attendue, une attitude lisible, une expression neutre. Tout ce qui rend une image reconnaissable. Le *punctum*, lui, arrive à l'improviste. C'est un accident, un hors-champ, un parasite de la lecture. Cette différence prouve que, même quand un visage est bien ordonné par le dispositif photographique, quelque chose résiste. Une part déborde, échappe au cadre, au contrôle, à la norme. Le cadrage n'est donc pas qu'un choix formel : il rend possible l'émergence d'un visage. François Soulages dit de la photographie comme événement de visibilité⁴¹ : elle ne montre pas, elle met en scène quelque chose qui devient visible. Les choix techniques comme la distance, la lumière ou un fond neutre, guident la lecture du visage avant même que le regard n'intervienne consciemment.

Avec Alphonse Bertillon au XIX^e siècle le portrait photographique devient un instrument de classement. Frontalité rigide, expression neutre, format uniforme. Le visage n'est plus perçu comme une individualité, mais comme une information à décoder. Le cadrage devient alors politique : il génère une visibilité conçue pour le contrôle social. Ces pratiques permettent de comprendre un point essentiel : le cadrage travaille à la fois sur ce qui est visible et sur la façon dont cela doit être interprété. Ce qui semble naturel est en réalité le produit de choix techniques et culturels qui guident la rencontre à notre insu. Le visage arrive déjà agencé par la grammaire du visible. Alors, comment rencontrer un visage déjà prêt à être lu ? Avant même le regard, le cadrage a décidé de son apparition. Il prépare le terrain où l'altérité devra s'inscrire.

40 BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit.

41 SOULAGES François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université », 1998.



Fig.18. **Alphonse Bertillon**, *Tableaux synoptiques et planches (détail des oreilles)*, fin XIXe siècle.

N° _____ Nom et prénoms : *M. Bertillon Alphonse*

Surnoms et pseudonymes : _____

Né le *22 Oct 1832* à *Paris* cont. *1 m 72* age _____

Fils de *Charles Louis* *Charles* *Marie* *Luc* *Guillaume* Profession : _____

Antécédents : _____ Motif de la détention : _____

Marques particulières et cicatrices.

I.	III.
II.	IV.
	V.
	VI.

Mais gauche

Mais droite

Profil gauche

Profil droit

Relevés signalétiques :

Taille en <i>1 m 72</i>	Long. <i>19.4</i>	Pied <i>27.4</i>	Age réel <i>59</i>	Age fictif <i>59</i>	Age en <i>59.52</i>
Voies <i>1.6.4</i>	Muscle <i>1.1.0</i>	oreille <i>1.1.0</i>	oreille <i>1.1.0</i>	oreille <i>1.1.0</i>	oreille <i>1.1.0</i>
oreille <i>1.1.0</i>	oreille <i>1.1.0</i>	oreille <i>1.1.0</i>	oreille <i>1.1.0</i>	oreille <i>1.1.0</i>	oreille <i>1.1.0</i>
oreille <i>1.1.0</i>	oreille <i>1.1.0</i>	oreille <i>1.1.0</i>	oreille <i>1.1.0</i>	oreille <i>1.1.0</i>	oreille <i>1.1.0</i>

Relevés signalétiques :

Profil gauche	Profil droit
Profil gauche	Profil droit
Profil gauche	Profil droit
Profil gauche	Profil droit

Relevés signalétiques :

Profil gauche	Profil droit
Profil gauche	Profil droit
Profil gauche	Profil droit
Profil gauche	Profil droit

Fig.19. Alphonse Bertillon, Fiche anthropométrique. Photographie et relevés signalétiques, 1912.

2.2.3 — LE CADRAGE COMME INSTITUTION : ROSALIND KRAUSS ET LE CADRE DISCURSIF

Si le cadrage décide de ce qui entre dans l'image et si la culture du regard organise la lisibilité d'un visage, un troisième niveau intervient de manière plus discrète : l'espace dans lequel la photographie circule. Avec Rosalind Krauss, la photographie cesse d'être envisagée comme un objet autonome pour être comprise comme une image prise dans un ensemble de discours, de lieux et d'usages qui participent à sa signification. Elle démontre que le sens d'une image n'est pas une propriété interne, mais qu'il est déterminé par son appartenance à un système de classement. Krauss explique ainsi que pour la photographie du XIX^e siècle :

« Le lieu où l'on conservait les « vues » était en effet toujours un meuble dans les tiroirs duquel était archivé et catalogué tout un système géographique total »⁴².

Elle précise que ces images n'étaient pas perçues comme de l'art, mais comme des éléments d'un système de connaissances donné. Une image peut donc rester strictement identique tout en produisant des effets de sens très différents selon l'espace dans lequel elle apparaît. Le sens du portrait est alors « captif »⁴³ de son cadre institutionnel. Appliquée au visage, cette idée nous fait comprendre que ce que nous croyons reconnaître d'un visage dépend aussi du dispositif qui le présente. C'est pourquoi Krauss souligne le rôle crucial de l'institution muséale :

42 KRAUSS Rosalind, « Les espaces discursifs de la photographie », *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. par M. Bloch et J. Kempf, Paris, Macula, 1990, p. 45.

43 *Ibid.*, p. 40.

« Étant donné sa fonction de support matériel de l'exposition, le mur de la galerie devient le signifiant d'inclusion et peut donc être considéré comme étant, par lui-même, une représentation »⁴⁴.

De cette façon on comprend qu'un portrait est orienté par l'usage, la fonction et les attentes du lieu où il apparaît. L'image devient une représentation de l'institution elle-même.

L'exposition *Faces Now*⁴⁵ (Bozar, Bruxelles, 2015) permet de saisir concrètement cette logique de l'œuvre. Pensée par son commissaire Frits Gierstberg comme une exploration du portrait photographique européen depuis les années 1990, elle invite à interroger l'identité, la pose et l'expression à l'ère numérique et mondialisée. Le parcours ne propose pas une simple galerie de visages, mais une succession de situations de regard. Le visage n'y est jamais donné d'un seul tenant. Le regard du visiteur circule : il s'attarde, se rapproche, s'éloigne, isole un fragment, observe une surface. Certaines images imposent une proximité presque excessive ; d'autres maintiennent une distance qui empêche toute familiarité.

Une hésitation s'installe alors : où se placer ? À quelle distance regarder sans devenir intrusif ? À partir de quand l'attention se transforme-t-elle en curiosité déplacée ? La réception critique de l'exposition l'a souligné : *Faces Now* ne cherche pas à révéler une psychologie, mais à interroger la construction sociale du visage, pris entre sphère privée et espace public, entre individu singulier et figure exposée. Le sens du visage ne tient donc pas uniquement à ce qu'il montre, mais à l'espace dans lequel il est donné à voir.

44 KRAUSS Rosalind, *op. cit.*, p. 39

45 GIERSTBERG Frits (dir.), *Faces Now. Portrait photographique européen depuis 1990*, Bruxelles, Bozar Books / Fonds Mercator, 2015.



Fig.20. Thomas Ruff, série *Portraits*, exposition au MAMC+ (Saint-Étienne), 2022.

Cette expérience est d'autant plus sensible face aux grands formats de Thomas Ruff. Certaines séries de *Portraits* sont tirées à une échelle monumentale : 2,10 m de haut sur 1,65 m de large. À cette échelle, le visage n'est plus à hauteur d'échange. Il occupe l'espace, il l'écrase. L'œil ne peut plus l'embrasser d'un seul coup. Il se tourne, il monte, il descend, il revient. Il dissèque. Chaque pore, chaque ride, chaque nuance de la peau se lit, parfois jusqu'à l'inconfort. Ruff exige de ses modèles une pose neutre et élimine toute expressivité. Le visage devient une surface lisible par convention. L'espace d'exposition renforce encore cet effet une grande salle aseptisée, un écart entre les portraits maîtrisé. On le voit bien maintenant, le même visage, transporté ailleurs, change de statut. Dans un album de famille, il est le souvenir d'un lien, d'un instant. Présenté dans un musée, il s'inscrit dans une histoire de l'art et se soumet à une lecture. *Faces Now* fait éprouver une chose simple : regarder un visage n'est plus seulement rencontrer quelqu'un. C'est aussi réaliser le cadre qui permet cette apparition. Le visage ne vient jamais seul. Il arrive déjà avec un contexte, un usage, une attente. Et tout cela colore, sans qu'il s'en aperçoive, la façon dont on le regarde.



Fig.21. **Thomas Ruff**, *Portrait* (S. Jünger), 1981, 24 x 18 cm.

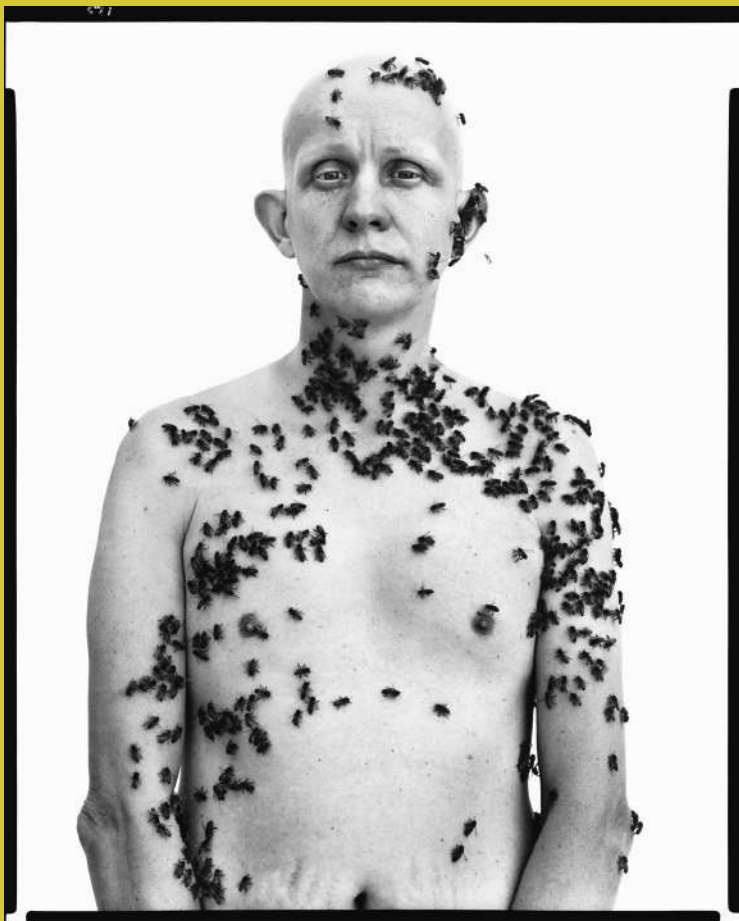


Fig. 22. **Richard Avedon**, *Ronald Fischer, apiculteur*, Davis, Californie, 9 mai 1981, série *In the American West*, 1981. Tirage argentique à la gélatine.

2.3

VERS UNE ÉTHIQUE DU REGARD : CE QUE RÉVÈLE L'APPARITION PHOTOGRAPHIQUE

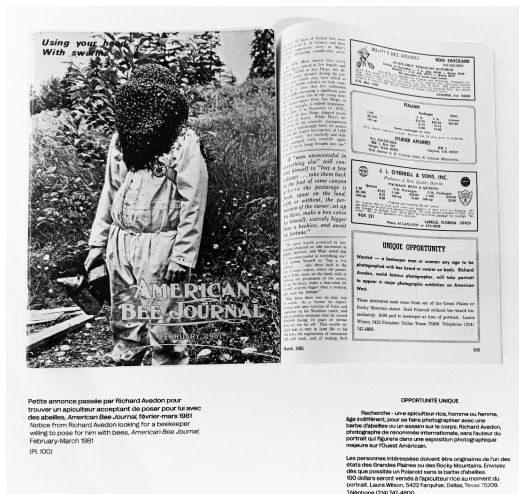
Maintenant que nous avons compris comment ce visage photographié parvient à nous transmettre une telle force, il nous faut interroger ce que ce dispositif (entre cadrage rigide et prétention à l'objectivité) produit réellement sur nous. C'est ici que surgit la question de l'éthique. Face à cette "vérité" technique, nous nous retrouvons devant l'essence dupliquée d'un être, autorisés à le disséquer du regard sans qu'il puisse nous répondre. Quelle curiosité nous habite alors ? Est-il naturel de scruter ainsi l'intimité d'un autre devenu objet d'étude ? Avant de juger ce qui nous fait face, peut-être devrions-nous nous regarder dans un miroir ? Enfin ce désir de voir est-il une pulsion nécessaire ou une intrusion déplacée ?

2.3.1 — VOIR, C'EST INTERPRÉTER : LE DISPOSITIF COMME PROJECTION

Nous avons vu que le visible ne nous est jamais offert à l'état brut. Devant une photo, on ne croise pas un visage : on pénètre dans l'univers du photographe. Roland Barthes dans *Mythologies* lorsqu'il définit le mythe comme « un système de communication »⁴⁶. La photographie, c'est pareil. Elle ne livre pas un fragment du monde ; elle le traduit dans un langage commun. Une image, même banale, interroge nos attentes et les stéréotypes que nous avons, de façon inconsciente. Le visage se présente d'emblée comme une forme non neutre.

Le portrait photographique peut être un espace de projection. On y lit de la douceur, de la dureté, de la fragilité ou des tourments, comme si ces traits étaient inscrits sur le visage lui-même. Or ces lectures ne sont jamais naturelles : elles s'appuient sur des codes, des habitudes de regard et de lecture. On lit un visage sans voir que ce sens n'est pas donné, mais construit. Par exemple le travail de la photographe Diane Arbus que nous expliciterons plus tard dans ces pages ; nous éclaire sur ce face-à-face qui ne flatte ni ne situe. Dans la frontalité de ses portraits, le visage nous est offert sans artifice, engageant directement notre regard : il engage le nous, face à l'Autre. Devant l'objectif, l'autre semble exister pour être regardé, scruté, voire interprété. Dès lors il ne s'agit plus seulement de la production technique de la photographie, mais de la responsabilité du regardeur.

46 BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1957.



Ronald Fischer, épreuve gélatino-argentique alternative de Richard Avedon, 1981
Ronald Fischer, alternative gelatin silver print by Richard Avedon, 1981
(Pl. 100)

Fig. 23 & 24. Richard Avedon. Documents préparatoires pour le portrait de Ronald Fischer (*The Bee Man*). Vue de l'installation, exposition Richard Avedon : *In the American West*, Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris, 2025. Source personnelle.

2.3.2 — UNE PRÉSENCE PARADOXALE : TRACE, ABSENCE, APPARITION

La photographie transforme la présence au monde d'un visage. Elle garde une empreinte, celle d'un moment vécu mais elle enlève ce qui rendait la relation vivante : le mouvement, la voix, la possibilité d'une réponse. Le portrait maintient une présence, mais il en abolit l'échange : le visage reste mais la rencontre s'en va. La photo rapproche, la photo éloigne. Le travail de Richard Avedon en est un exemple. Dans *In the American West* (1981-1985), les sujets sont presque toujours pris sur fond blanc. Le décor s'efface. On ne connaît ni l'endroit, ni l'heure, ni ce qui entourait la personne. L'image détache le visage de toute expérience. Elle conserve, mais elle enlève le contexte qui lui donnait du sens.

Le portrait du *Bee Man* qui a été exposé entre autres à la Fondation Henri Cartier-Bresson à Paris, était accompagné de documents préparatoires essais Polaroid et annotations qui laissent entrevoir la méthode rigoureuse d'Avedon. Avant la séance, le photographe publie une annonce dans l'*American Bee Journal* pour trouver un apiculteur qui accepte de poser avec une barbe d'abeilles. La technique est rigoureuse : repérages, Polaroids d'essai, annotations sur les tirages pour corriger la position et la densité des abeilles. Le visage est éclairé de face, détaché de tout contexte. L'homme est là, figé, recouvert d'abeilles, mais son visage reste illisible. De cette image on perd la rencontre, la relation avec cet apiculteur car on est seul face à lui et lui est coincé dans l'objectif comme le disait Barthes, sans possibilité de s'exprimer. Le regard attend un signe, une réponse ? Rien ne vient. L'image montre tout, mais ne rend presque rien de ce qui fait vivre la personne. Elle fixe dans un moment, une seconde, une mise en scène d'une vie ir-réelle.

D'autres artistes ont cherché à montrer cette même absence de l'intériorité. Chez Rineke Dijkstra, un ado photographié au bord de la mer tient son corps raide, comme s'il se battait contre quelque chose. L'image semble simple, presque limpide, mais elle laisse un silence. Le visage est lisible, mais illisible. Ces portraits sont émouvants sans faire vivre le personnage. Ils donnent accès à une émotion recherchée mais ils coupent l'échange potentielle ou la libre interprétation. Le visage est présent, mais il ne peut plus répondre. Lire un visage dans ces conditions est un geste fragile : que fait-on de l'autre quand on lit ce qui ne peut plus se nuancer ni se défendre ? L'image photographique donne à voir un visage, mais prive l'autre de toute réplique. Elle oppose alors le regard à une présence silencieuse, dont le sens ne peut plus être rectifié.



Fig.25. **Rineke Dijkstra**, *série Beach Portraits* Jalta, Ukraine, 29 juillet 1993. Tirage chromogène.

2.3.3— LA LIMITE DU MÉDIUM : CE QUE LA PHOTOGRAPHIE NE PEUT PAS DIRE DU VISAGE

La photographie peut donc produire une image très précise d'un visage, mais cette précision concerne avant tout la surface. Elle retient ce qui s'est offert à l'instant de la prise de vue, tout en laissant disparaître ce qui faisait la relation vivante : un mouvement, une modulation, une réponse possible. Le portrait conserve une forme visible, mais il suspend ce qui animait le visage avant et après l'image. Cette limite se manifeste dans certaines esthétiques de studio où le dispositif cherche à rendre les visages immédiatement lisibles. Le *studio Harcourt* par exemple montre des portraits avec une lumière travaillée, des retouches qui gomment l'individu. L'image y gagne en équilibre, mais cet équilibre peut aussi estomper ce qui, dans la présence, tenait de l'instable, du tendu, de l'accidentel.

Ce décalage entre l'essence d'un être et sa duplication technique trouve une illustration frappante dans les portraits de la tragédienne Maria Casarès. Dans son autobiographie, *Résidente privilégiée* (1980), l'actrice raconte une existence marquée par l'exil et une intensité scénique dont l'énergie ne pouvait s'épanouir que dans le mouvement et le souffle. Or, le portrait photographique de studio donne la pleine mesure de cet écart entre l'image et la vie. Le portrait conserve une image gracieuse, une icône de la tragédie, mais il exclut cette présence exilée et vibrante. L'image devient alors l'icône d'un visage, mais elle n'est plus la trace de ce qui le traverse. On retrouve cette même déperdition dans les portraits de Jacques Brel, souvent capturés selon les mêmes codes. Le visage est net, la lumière souligne les traits, le regard est paisible. Or, Brel, c'était avant tout l'impulsion du corps, la tension du geste, l'engagement total de la voix. Rien de cette force ne passe en

entier dans l'image statique. On nous présente un visage, oui il était là, mais il ne rend pas la façon dont ce visage s'inscrivait dans l'adresse à l'autre, dans la sueur et la ferveur de la scène.

...

Au fond, ces exemples nous montrent qu'il est terriblement facile de faire dire ce que l'on veut à un visage. La photographie bénéficie d'une telle présomption de vérité, que le sujet se retrouve désarmé : il ne peut pas se défendre. On lui rétorque facilement : ont'apris comme ça, tu étais comme ça à ce moment-là, tu ne peux pas mentir, non ? L'image est une preuve sans appel.

On peut alors se demander : était-ce la même chose avec la peinture ? Probablement, dans une certaine mesure. On allait faire faire son portrait par un peintre dont on aimait le travail, et on acceptait, de fait, d'être lu à travers ses yeux. C'est la même démarche aujourd'hui quand on choisit un photographe pour son style ou sa mise en scène. Mais il reste ce paradoxe qui dit que malgré le regard du photographe, malgré la mise en scène évidente, c'est cette réputation de témoignage de la vraie essence qui fait de photographie ce qu'elle est. C'est là que le piège se referme : la photo fige un trait, mais elle tue la nuance, et le sujet, prisonnier du cliché, n'a plus d'espace pour expliquer qui il est vraiment.

INTRODUCTION AU 3. LE REGARD À L'ÉPREUVE DE L'AUTRE

Arrivés à ce point de notre réflexion, une pause s'impose. Nous avons traversé le XIXe siècle, celui de la douleur romantisée de Van Gogh et de la résistance de Baudelaire face au progrès. Nous avons ensuite décortiqué la « machine à voir »⁴⁷ cette photographie qui promettait la vérité mais qui, par sa nature même de dispositif, a fini par *grammatiser* le vivant, transformant le visage en une donnée froide, en une trace archivée sous le poids du contrôle social et policier.

Mais que reste-t-il de l'homme derrière la fiche ? Que devient cette part indicible dont nous parlions au début ?

Si, dans cette dernière étape, je me suis penchée sur des figures telles que Diane Arbus, Nan Goldin ou Francesca Woodman, ce n'est pas uniquement pour la puissance de leurs images. C'est aussi que leur parcours de vie, leur existence, leur pas de côté résonnent avec cette figure de l'artiste maudit que nous avons rencontrée chez les romantiques. Comme Van Gogh l'écrivait dans ses lettres, l'art est une tentative de capturer l'invisible. En photographie, ce combat se déplace : comment le « vrai photographique »⁴⁸ le « ça a été »⁴⁹ peut-il devenir une véritable rencontre, respectueuse et humaine ?

Pour mettre à l'épreuve les notions de cadrage et de pouvoir, il nous faut un terrain d'expérimentation : celui de l'altérité absolue. Il s'agit de nous mettre face à ces « freaks »⁵⁰

47 ROUILLE André *La Photographie. Entre document et art contemporain*, op. cit.

48 ROUILLE André, « Le vrai photographique » dans *La Photographie. Entre document et art contemporain*, op. cit.

49 BARTHES Roland, *La Chambre claire*, op. cit.

50 ARBUS Diane, *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, New York, Aperture, 1972.

pour reprendre le mot célèbre et polémique de Diane Arbus. Ce n'est pas le sensationnel que l'on cherche ; c'est parce que ces personnages sont le reflet parfait de notre propre regard.

Évoquer Diane Arbus, Nan Goldin ou Francesca Woodman, c'est accepter la rencontre frontale là où elle est la plus rude. C'est se demander si, devant un portrait qui ne nous offre aucun mode d'emploi, nous savons sortir de la catégorisation pour entrer en relation. Nous allons voir comment ces artistes, par leurs propres fêlures et leurs pratiques radicales, tentent de redonner au visage sa dignité, en faisant du manque et du silence le lieu même de la rencontre.

Arbus utilise le terme *freaks* pour désigner ses sujets non comme des êtres monstrueux, mais comme des figures ayant déjà traversé l'épreuve du regard social. Elle écrit :

« Most people go through life dreading they'll have a traumatic experience. "Freaks" were born with their trauma. They've already passed their test in life. They're aristocrats ».⁵¹

51 Traduction : « La plupart des gens passent leur vie à redouter de vivre une expérience traumatisante. Les « tarés » sont nés avec leur traumatisme. Ils ont déjà passé leur test dans la vie. Ce sont des aristocrates ».

**LE REGARD À L'ÉPREUVE DE L'AUTRE :
ESTHÉTIQUES DE LA CONFRONTATION ET
DE LA RESPONSABILITÉ**

3.1

DIANE ARBUS : LE VISAGE EXPOSÉ, LE TRI DU CADRE ET LA RENCONTRE FRONTALE

Le visage photographié observe ce qui, dans la vie, se transforme sans cesse. Mais quand l'image ne répond plus, elle nous force à écouter les silences et les tremblements. C'est dans cet écart que se joue le travail de Diane Arbus.

Née dans une famille aisée de New York, elle passe plus de dix ans à façonner le luxe glacé de la mode pour des magazines comme *Vogue*, avant de rompre radicalement avec cet artifice. Dans les années 1960, elle quitte les studios pour se confronter au réel des rues new-yorkaises. Là où l'institution cherchait une identité stable (Alphonse Bertillon) ou une pathologie lisible (Jean-Martin Charcot), Arbus utilise la frontalité pour créer l'inverse : une indétermination totale. Nous choisissons d'étudier son œuvre car elle marque le moment où le visage n'est plus un document de contrôle, mais une apparition qui déjoue nos catégories sociales.



Fig.26. **Diane Arbus**, *Identical Twins*, Roselle, N.J., 1967. Épreuve gélatino-argentique, 38,1 x 37,1 cm.

3.1.1 - L'ESTHÉTIQUE DE LA CONFRONTATION : DU MALAISE À LA PRÉSENCE NUE

Dans ses portraits, Arbus codifie un protocole de la confrontation : cadrage frontal, fond neutre et lumière crue du flash. Dans *Identical Twins* (1967), cette simplicité est désarmante. Devant ces deux fillettes, l'œil cherche désespérément la faille pour les distinguer et se rassurer, mais l'interprétation s'essouffle. Cette vision du double, rendue « fantomatique »⁵² par la rigueur de la pose, semble transformer les enfants en une métamorphose de l'œuvre elle-même. Comme le soulignait le père des jumelles, ce n'est pas tant leur ressemblance qui frappe que cette aura étrange qui s'en dégage une fois fixée sur le papier.

Les fillettes semblent être « au garde-à-vous »⁵³. Cette raideur suggère que l'image n'est pas une capture du naturel, mais le résultat d'un effort. C'est ici que prend tout son sens la pensée d'Arbus : « la volonté des gens de ressembler à un modèle social préétabli les prive de leur personnalité »⁵⁴. Dans cette symétrie forcée, l'individualité de chaque enfant s'efface derrière la mission d'être des jumelles parfaites. Le malaise que nous ressentons vient de là : nous ne voyons pas deux êtres, mais deux silhouettes luttant pour se conformer à un idéal social, au prix de leur propre spontanéité.

À cet instant, le visage n'est plus un lieu d'expression ; il devient le théâtre d'une tension entre l'être et son rôle. En iso-

52 KONBINI, « L'histoire derrière la photo iconique des jumelles identiques de Diane Arbus », document consultable, URL de référence : <https://www.konbini.com/arts/lhistoire-derriere-la-photo-iconique-des-jumelles-identiques-de-diane-arbus/>.

53 BNF, « Diane Arbus (Diane Nemerov) », document consultable, URL de référence : <https://classes.bnf.fr/portrait/grande/phn8.htm>.

54 *Ibid.*

lant ces modèles, Arbus met en œuvre une *grammaire du visible* pour reprendre les termes de Gilles Deleuze qui nous oblige à un tri muet entre le normal et le marginal. Le malaise n'est pas tant dans l'image que dans la façon dont nous l'ordonnons. Comme l'écrivait Georges Didi-Huberman, l'image produit un « écart »⁵⁵ entre ce que le regard croit identifier (un archétype, le fameux *freak*) et ce qui lui est réellement donné à voir. Le portrait devient alors une épreuve éthique et il ne met pas l'autre à nu, il met à nu notre propre regard.

3.1.2 — PROJECTION, RESPONSABILITÉ ET ÉTHIQUE DU REGARD

Une fois les projections sociales identifiées à savoir ces étiquettes que l'on pose, le problème éthique persiste : il n'existe pas de sens stabilisable dans l'œuvre d'Arbus. Si on ne connaît pas les dessous de l'œuvre, ne permet de savoir si le sujet s'amuse ou s'il est victime de l'exposition. Le visage est livré encore sans mode d'emploi, transformant l'image en un acte qui engage directement le spectateur.

Dans *A Jewish Giant at Home with His Parents* (1970), la disproportion des corps et l'exiguïté du salon créent une gêne qui ne vient pas du sujet, mais de notre propre intrusion. Pourquoi ces images choquent-elles ? Est-ce par l'étrangeté des visages, ou parce qu'elles dévoilent un regard qui condamne avant de comprendre ? Ou encore de comprendre la volonté de l'œuvre, et aussi on peut s'interroger sur le fait que parfois il n'y ai pas de but ?

Aborder l'œuvre d'Arbus, c'est d'abord se confron-

55 DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

ter à nos propres projections sociales. Ces projections sont les étiquettes que l'on plaque sur l'autre sans même y réfléchir : c'est un marginal, c'est un enfant, c'est un monstre ou c'est un riche. Ce sont des catégories rassurantes qui nous permettent de croire qu'on a compris qui est l'autre avant même de lui avoir parlé. Arbus utilise le mot « freaks » pour désigner ses sujets, non comme une nature, mais comme une position créée par ce regard social et ses stigmates.

Cette soif de vérité crue, Arbus la puise dans une urgence intérieure. Elle confie dans ses écrits rassemblés dans *Revelations* vouloir atteindre la « substance des choses »⁵⁶. Pour elle, la photographie n'est pas un simple exercice de style, mais une recherche de conviction profonde. Elle cherche ce qui est ineffaçable chez l'être humain, cette part d'ombre ou de vérité que la politesse sociale cherche d'ordinaire à masquer. C'est une rupture radicale avec le mensonge de l'image lisse qu'elle a longtemps pratiquée dans la mode.

Elle ne se contente plus de la surface ; elle cherche ce qui insiste derrière le visage. C'est pourquoi elle qualifie ses sujets d'*aristocrates* : contrairement à nous qui vivons dans la peur constante de perdre notre image ou de voir notre masque s'effriter, ses modèles ont déjà traversé l'épreuve de leur propre apparence. Ils possèdent une force et une finitude que l'artifice ne pourra jamais égaler. Photographier devient alors un acte de foi, une manière de rendre au visage sa densité humaine.

C'est précisément cette zone d'incertitude que les lectures narratives, comme le film *Für* (2006), tentent d'effacer. En cherchant à donner des raisons psychologiques à ses rencontres, la fiction referme le sens et apaise les tourments. Or, les images d'Arbus ne disent pas comment regarder, elles

56 ARBUS Doon et ISRAEL Marvin (Dir.), *Diane Arbus: Revelations*, New York, Random House, 2003.

nous rappellent que l'acte de voir est une responsabilité que l'explication ne pourra jamais totalement résoudre. Susan disait du travail d'Arbus qu'il mettait fin à l'innocence du spectateur⁵⁷. En prenant conscience de ce qu'il projette, le regardeur n'est plus un observateur souverain, mais le complice d'une rencontre qui le dépasse.



Fig.27. Diane Arbus, *A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y., 1970*.

57 SONTAG Susan, *La Photographie*, Paris, Christian Bourgois, 1979. Sontag y développe une critique de l'œuvre d'Arbus sur la responsabilité du regardeur.



Fig.28. **Diane Arbus**, A young man in curlers at home on West 20th Street, NYC., 1966.
Épreuve gélatino-argentique, 23,16 × 21,89 cm.



Fig.29. **Stephen Frank**, Diane Arbus avec sa photographie « Une famille sur leur pelouse un dimanche à Westchester, N.Y. 1968 », lors d'une conférence à la Rhode Island School of Design en 1970.



3.2

FRANCESCA WOODMAN : LE VISAGE QUI SE DÉROBE

Si Diane Arbus nous forçait à affronter le visage dans une clarté crue, Francesca Woodman nous place devant l'expérience opposée : la disparition.

Née au sein d'une famille d'artistes, elle commence très tôt, entre Providence et Rome, à hanter des bâtiments en ruine pour y créer ses images. Woodman a produit une œuvre fulgurante avant de mettre fin à ses jours à 22 ans. Son travail n'est pas une simple série d'autoportraits ; c'est un laboratoire où elle teste la résistance de son corps face à l'appareil. Elle offre ainsi la réponse la plus radicale à cette volonté de nous fixer dans une identité stable, celle des fiches et des normes : Woodman choisit la liberté du flou et l'exploration du corps comme « cariatide »⁵⁸ ou fragment d'espace.

58 WOODMAN Francesca, *Communiqué de presse de l'exposition*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2012.



self portrait talking to vince

Fig. 30. **Francesca Woodman**, *Autoportrait parlant à Vince*, Providence, Rhode Island, 1977

3.2.1 — UN VISAGE EN RETRAIT : FLOU, MOUVEMENT, EFFACEMENT

Avec Woodman, le visage cesse d'être un point d'arrêt. Il se fragilise et se défait, refusant de soutenir durablement le regard. Dans *Autoportrait parlant à Vince* (1976), il est saisi dans un mouvement qui interdit toute fixation. L'œil cherche une expression, un signe, et ne les trouve pas. Ce flou n'est pas un accident, il est la condition même du visible : le mouvement empêche la capture. Autrement, *House Series* (1976), *Maison #3*, ici le corps se fond dans les murs délabrés et s'efface derrière les papiers peints. Là où, chez Arbus, le visage s'imposait par un excès de visibilité, la difficulté se déplace ici vers un retrait silencieux. Voir n'est plus lire une présence, mais composer avec une absence partielle.

Cette instabilité engage une autre manière d'entrer en relation. On se retrouve face à une proximité intense, mais qui ne donne aucun accès. Dans ses images de *Rome* (1977-1978), le corps est littéralement collé à l'architecture ; le visage est absorbé par la matière et la poussière. Le mur devient un complice qui aide le sujet à s'échapper. L'intime n'est plus un dévoilement, c'est une zone de défense. En s'appuyant sur les réflexions de Georges Didi-Huberman, on peut y voir une forme de visibilité qui fonctionne par retrait : ce qui est montré ne vient jamais combler l'attente du spectateur. Woodman nous force ainsi à abandonner notre volonté de maîtrise. On sort ici du portrait-document : l'artiste ne pose pas, elle s'échappe. Son visage n'est plus une cible pour l'objectif, mais une présence qui refuse d'être fixée.



Fig.31.



Fig.32.



Fig.33.

Fig.31. **Francesca Woodman**, *Espace**, Providence, Rhode Island, 1976. Fig.32. **Francesca Woodman**, *Sans titre*, Rome, Italie, 1977-78. Fig.33. **Francesca Woodman**, *Maison #3*, Providence, Rhode Island, 1976. Fig.34. **Francesca Woodman**, *série From Angels*, Rome, Italie, 1977. Fig.35. **Francesca Woodman**, *Autoportrait à treize ans*, Antella, Italie, 1972



Fig.34.



Fig.35.

3.2.2 — L'ÉTHIQUE DU RETRAIT : NE PAS TROP DEMANDER À L'IMAGE

À force de croiser ces visages fuyants, le regard finit par changer de régime. Chez Woodman, l'image nous met une limite : elle nous rappelle brutalement que tout ne peut pas être saisi ou possédé. Ce qui nous semblait être un défaut technique (le bougé) devient en réalité une barrière de protection. Comme l'a souligné Corey Keller, commissaire de la rétrospective de 2011, cette expérience nous laisse dans une « attention sans prise »⁵⁹. C'est un constat physique : s'obstiner à vouloir « trop voir » revient à perdre l'essentiel. Le retrait du visage prend alors une valeur humaine et éthique. Il empêche le spectateur de s'appropriier l'autre. Le visage n'est plus une surface à lire, mais une présence fragile que nos interprétations risqueraient d'étouffer.

Regarder demande désormais une retenue. Il faut accepter de ne pas conclure, de ne pas enfermer l'autre dans une définition stable. Là où la police ou la médecine de la Partie II exigeaient des preuves et des mesures, Woodman impose un seuil. Ne pas trop demander à l'image devient la condition même de la rencontre : une relation fondée non sur la possession, mais sur le simple fait d'être là, ensemble.

59 KELLER Corey (dir.), *Francesca Woodman*, San Francisco Museum of Modern Art / Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2011.

« Je veux montrer exactement à quoi mon monde ressemble,
sans glamour, sans glorification »⁶⁰

60 MEP, « *Nan Goldin* », document consultable, URL de référence : <https://www.mep-fr.org/les-collections/nan-goldin/>.

3.3

NAN GOLDIN : LE VISAGE COMME JOURNAL ET L'ÉTHIQUE DE LA SURVIE

Après la frontalité d'Arbus et l'effacement de Woodman, Nan Goldin propose une troisième voie : l'immersion. Née en 1953 à Washington, elle devient une figure centrale du New York des années 70-80. Elle ne photographie pas des sujets, mais sa propre famille élective : sa « tribu »⁶¹.

L'artiste n'utilise pas l'appareil comme outil pour observer la marge de l'extérieur, mais comme un moyen pour s'y maintenir. Photographier sa propre vie revient à produire un enregistrement que personne ne pourra réduire à une simple donnée statistique. Chez elle, le visage ne cherche plus à résister au dispositif : il l'absorbe pour ne pas mourir. Traverser une période de souffrance conduit à se photographier pour trouver le *terrain* où se *tenir*, surtout lorsque le corps se sent déplacé ou que l'existence vacille.

61 Le terme de « tribu » renvoie ici à la famille élective que Nan Goldin s'est construite à New York. Dans *The Ballad of Sexual Dependency*, elle précise que ces liens d'amitié et d'amour sont plus réels et protecteurs pour elle que les structures familiales traditionnelles.

3.3.1— *TENIR* : L'IMAGE , UNE NÉCESSITÉ ET UN REFUS DU VISAGE DOCUMENT

Le verbe « Tenir », chez Nan Goldin, désigne moins une posture physique qu'une nécessité vitale face à la disparition. Elle l'explique dans la préface de son ouvrage majeur : « Je photographie pour retenir les gens, pour ne pas perdre leur trace, pour ne pas qu'ils s'effacent de ma mémoire »⁶². Ce verbe devient une éthique : l'image n'est plus une simple fiche, elle est ce qui permet de rester debout et de maintenir un lien avec ceux qui s'en vont.

La réflexion de Marshall McLuhan sur le *médium* est ici essentielle : le message d'une œuvre ne réside pas seulement dans son contenu, mais dans l'outil utilisé pour le transmettre. Goldin se saisit de la photographie pour bousculer le regard et le rendre responsable, nous forçant à sortir du confort des fiches préétablies. En se revendiquant d'une culture de la marge, elle transforme l'appareil en une véritable arme de réappropriation. Dans des œuvres comme *Nan one month after being battered* (1984), elle impose un régime de vérité brut. La blessure sur son visage montre que l'autoportrait est un acte de protection. Quand elle photographie son visage marqué par les coups, elle utilise la lumière de l'appareil pour graver ce qu'elle traverse. C'est ce qui l'empêche de « partir en morceaux ». Helmut Newton soulignait d'ailleurs son absence totale de narcissisme : elle ne se filme pas pour s'admirer, mais pour ne pas se dissoudre dans la douleur.

Comme l'énonce le projet *I'll Be Your Mirror*, la matière photographique devient une « chronique du deuil »⁶³. Elle montre que si la photo est impuissante à conserver physiquement les êtres, elle produit une trace qui ne ment pas. « Tenir

62 GOLDIN Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*, op. cit., p. 6.

63 GOLDIN Nan, *I'll Be Your Mirror*, New York, Whitney Museum of American Art, 1996.

», ici, ne signifie pas garder le visage intact, mais continuer à faire signe malgré la fragilité de la vie.



Fig. 36. **Nan Goldin**, *Nan one month after being battered*, 1984. Épreuve Cibachrome, 76,2 x 101,6 cm. Collection Fotomuseum Winterthur.



Fig. 37. **Nan Goldin**, *Gotscho embrassant Gilles*, Paris 1993

3.3.2— ACCUMULER : LA BALLADE COMME RESPONSABILITÉ DU REGARD

Il est vrai que face aux artistes de sa génération, Nan Goldin se distingue par un refus radical de l'artifice. C'est le cas face à Cindy Sherman, figure majeure de la photographie conceptuelle américaine qui, dès la fin des années 1970 avec ses *Untitled Film Stills*, utilise son propre visage comme une surface de fiction. En se mettant en scène dans des rôles stéréotypés issus du cinéma, Sherman montre que le visage peut être un masque, une construction sociale. En comparant ces deux approches, on mesure à quel point la pratique de Goldin est une opération de sauvetage : là où Sherman construit une image, Goldin opère une mise à nu. Elle ne ment jamais, ne recourt à aucune mise en scène ou "mensonge" de post-production. Son art est aussi sa thérapie ; elle capture l'essence du moment pour l'extraire de sa mémoire et canaliser ses tourments, un peu comme on jetterait ses angoisses sur un carnet pour ne pas sombrer.

Cette volonté de faire face, sans filtre, contraste également avec les recherches plus tardives d'Antoine d'Agata, photographe français de l'errance et de l'excès. Chez lui, une autre nuance apparaît : d'Agata pousse l'image jusqu'à une forme d'autodestruction, où les visages se perdent dans un flou expressionniste et une obscurité totale, devenant des apparitions fantomatiques. Si chez d'Agata la violence est une performance visuelle extrême, Goldin maintient une ligne plus fragile car elle reste quotidienne. La violence n'est pas stylisée par le flou, elle est enregistrée dans la clarté crue du flash.

Regarder ces visages engage alors une responsabilité silencieuse. L'image nous oblige à abandonner la position confortable de l'observateur souverain pour devenir les témoins d'une présence que l'on ne peut posséder. C'est là que

le visage cesse d'être un objet d'analyse pour devenir le lieu de mise à l'épreuve du regard lui-même.



Fig.38. Antoine d'Agata | *Insomnia Istanbul, Turquie. 2003.* © Antoine d'Agata | Magnum



Fig.39. **Cindy Sherman** – *Untitled Film Stills #21, 1978*

Ensemble, Arbus, Woodman et Goldin démontrent que si l'appareil peut enregistrer et ficher la peau, il ne peut pas saisir la présence. En restituant au visage son ombre et sa fragilité, ces artistes confirment notre intuition initiale : le visage est ce qui, dans l'image, ne se laisse pas « grammatiser ».

Il est le résidu irréductible quand la technique a fait son tri.

CONCLURE

Ce travail est né d'un malaise : le visage, omniprésent, ne coulait plus de source. Ce qui était une évidence s'est transformé, au fil de mes recherches, en un lieu précaire, une construction de normes et de cadres. J'ai appris que le visage photographié ne donne jamais une vérité, il donne une visibilité, technique, sociale. Au fond, la photo donne autant qu'elle nous enlève de la rencontre. Devant les images de Diane Arbus, de Francesca Woodman ou de Nan Goldin, j'ai surtout eu l'impression que certaines images ne se laissaient pas saisir immédiatement. Elles ne se laissent pas lire trop vite. En demeurant énigmatiques ou hésitantes, elles nous forcent à nous arrêter et à nous engager. Regarder n'est plus simplement consommer ou identifier, c'est accepter que quelque chose nous échappe. Cette part d'ombre, c'est pour moi ce qui fait la puissance du portrait, contrairement aux images de « capture » que j'ai étudiées.

Mes recherches ont également transformé ma manière de regarder les images contemporaines. À l'ère numérique, le visage circule plus que jamais. Il est capturé puis partagé et donc analysé, mais par qui ? Il est même souvent, voire tout le temps, réduit à un ensemble de données. Le travail de Nancy Burson, par exemple, est à étudier pour conclure ici sur ce qu'est finalement notre image, notre visage. Son travail consiste à mélanger plusieurs portraits grâce à des logiciels de morphing. En réalisant ces visages composites, elle combine les traits de stars de cinéma, d'inconnus ou d'origines diverses pour n'en faire qu'une seule image. À force de moyennes statistiques, elle ne représente plus quelqu'un en particulier, mais fabrique des figures typologiques : des visages lisses, anonymes et pourtant étrangement familiers. Ces visages sans biographie questionnent un désir contradictoire de notre société : celui de vouloir identifier chacun tout en uniformisant chacun. Le visage n'est plus un lieu d'expression, mais une surface optimisée pour la lecture par la machine. Cette approche laisse des interrogations que ce mémoire n'a pas la prétention de résoudre mais qu'il rend désormais incontournables. Cherchons-nous encore à sauver la singularité des visages, ou laissons-nous peu à peu la normalisation visuelle et les algorithmes l'engloutir ? Que devient l'homme quand son visage est d'abord une donnée ? Et comment continuer à plaider pour une place du regard, de l'interprétation, de l'ambiguïté, face à des dispositifs qui promettent une lisibilité absolue ?

Ce mémoire n'est pas une fin, c'est une étape. Plus qu'un travail scolaire, cet exercice a surtout répondu à un besoin de rigueur et à un plaisir de l'écriture que je ne connaissais pas. Il a changé ma façon d'approfondir un sujet, de le creuser, de ne pas me contenter de réponses rapides.

Au-delà de la méthode, ce thème m'a permis de m'arrêter pour répondre à des questions qui me taraudaient sur notre relation à l'autre. Savoir observer sans juger est essentiel, mais ce travail m'a surtout fait réaliser une limite très fine : celle entre vouloir dépeindre quelqu'un et vouloir lui faire dire ce que l'on souhaite. C'est une question qui me hantera : comment exposer l'autre sans le ramener à soi ? Les interrogations soulevées ici - sur le numérique ou les nouvelles pratiques artistiques - sont autant de pistes que je continuerai d'explorer. Ce travail est amené à se développer au gré de mes expériences à venir. Si ce mémoire a une prétention, c'est celle-ci : ne pas enfermer le visage dans une définition, mais garder ouvert le questionnement qu'il provoque.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

1. LA FABRIQUE DU REGARD : ARCHÉOLOGIE ET MÉTAMORPHOSE DU VISAGE DU MOYEN ÂGE AU XIXE SIÈCLE

- 1.1. Le visage comme emblème : de l'icône à l'expressivité baroque
- 1.2. La rupture romantique : du visage universel au visage singulier
- 1.3. Bascule anthropologique : quand le visage devient un dispositif

2. LE NOUVEAU RÉGIME DE L'IMAGE : DE L'INTERPRÉTATION PICTURALE À LA TRACE PHOTOGRAPHIQUE

- 2.1. La révolution du support : pourquoi la photographie ?
- 2.2. Cadrer, c'est organiser le visible : une lecture construite du visage
- 2.3. Vers une éthique du regard : ce que révèle l'apparition photographique

3. LE REGARD À L'ÉPREUVE DE L'AUTRE : ESTHÉTIQUES DE LA CONFRONTATION ET DE LA RESPONSABILITÉ

- 3.1. Diane Arbus : le visage exposé, le tri du cadre et la rencontre frontale
- 3.2. Francesca Woodman : le visage qui se dérobe
- 3.3. Nan Goldin : le visage comme journal et l'éthique de la survie

CONCLUSION

RECUEIL DES NOTES

BIBLIOGRAPHIE

INDEX DES ILLUSTRATIONS

RECEUIL DES NOTES

- 1 CNRTL, « VISAGE : Étymologie de VISAGE », document consultable, URL de référence : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/visage>.
- 2 GAUTIER Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Renduel, 1835.
- 3 BAQUÉ Dominique, *Visages – du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Éditions du Regard, 2000.
- 4 Dominique Baqué, *Visages*, *Ibid.*
- 5 Dominique Baqué, *op. cit.*
- 6 Dominique Baqué, *op. cit.*
- 7 *Le terme Pantocrator (du grec panto, tout, et kratein, dominer) désigne une représentation iconographique du Christ en « Tout-Puissant ».*
- 8 *La Montée au Calvaire, ou Portement de croix*, désigne l'épisode de la Passion où le Christ achemine le bois de son supplice vers le mont Golgotha. Dans l'iconographie, ce moment est marqué par des rencontres humaines fortes, comme celle de sainte Véronique qui essuie le visage du condamné.
- 9 Cicéron, *Tusculanes*, Livre III, 15
- 10 BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- 11 HARRAULT Amélie (Réal.), *L'Armée des romantiques*, épisode 4/4 : « L'ère de l'émancipation (1855–1874) », ARTE, 2023, document consultable, URL de référence : <https://www.arte.tv/fr/videos/080150-001-A/l-armee-des-romantiques-1-4/>.
- 12 DIEGUEZ Sébastien, *Maux d'artistes*, Paris, Belin, coll. « Bibliothèque scientifique », 2013.
- 13 VAN GOGH Vincent, *Lettres à son frère Théo*, trad. fr., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1882-1889.
- 14 *Ibid.*
- 15 BAQUÉ Dominique, *Visages*, *op. cit.*, p. 10. L'auteure résume ici la pensée d'Emmanuel LÉVINAS développée dans *Totalité et Infini : essai sur l'extériorité* (1961).
- 16 Dominique Baqué, *Visages*, *op. cit.*
- 17 FRONTISI-DUCROUX Françoise, « *Jeux de masques, jeux de visages* », dans *À visage découvert*, cat. cit., p. 59 et sq., cité par BAQUÉ Dominique, *Visages*, *op. cit.*, p. 27.
- 18 *Ibid.*, p. 27.
- 19 XÉNOPHON, *Mémoires*, III, 10, 5, cité par BAQUÉ Dominique, *Visages*, *op. cit.*, p. 27.
- 20 Dominique Baqué, *Visages*, *op. cit.*, p. 27.
- 21 FRONTISI-DUCROUX Françoise, *op. cit.*, p. 27.
- 22 AUROUX Sylvain, *La révolution technologique de la grammatisation*, Liège, Mardaga, 1994 ; STIEGLER Bernard, *La technique et le temps*, Paris, Galilée, 1994-2001.

- 23 REBILLARD Clara, *Visages*, mémoire de fin d'études dirigé par Julien Verhaeghe, Paris, École Camondo Paris, 2022.
- 24 DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- 25 DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *op. cit.*
- 26 Ibid.
- 27 MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1968.
- 28 ROUILLÉ André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- 29 BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.
- 30 BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie, op. cit.*
- 31 ROUILLÉ André, *La photographie. Entre document et art contemporain, op. cit.*
- 32 DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- 33 ROUILLÉ André, *La photographie. Entre document et art contemporain, op. cit.* p. 75.
- 34 Ibid., p. 75.
- 35 GUNTHERT André, « Aux sources du Noyé », document consultable, URL de référence : <https://imagesociale.fr/4435>.
- 36 BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie, op. cit.*
- 37 ROUILLÉ André, *La photographie. Entre document et art contemporain, op. cit.*
- 38 KRAUSS Rosalind, « Sur les traces de Nadar » dans *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. de l'anglais par Marc Bloch et Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1990, p. 22.
- 39 DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1990 ; cité par SCHNELLER Katia, « Sur les traces de Rosalind Krauss », *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007.
- 40 BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie, op. cit.*
- 41 SOULAGES François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université », 1998.
- 42 KRAUSS Rosalind, « Les espaces discursifs de la photographie », *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. par M. Bloch et J. Kempf, Paris, Macula, 1990, p. 45-43
- 42 Ibid., p. 40.
- 44 KRAUSS Rosalind, *op. cit.*, p. 39
- 45 GIERSTBERG Frits (dir.), *Faces Now. Portrait photographique européen depuis 1990*, Bruxelles, Bozar Books / Fonds Mercator, 2015.
- 46 BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1957.
- 47 ROUILLÉ André, *La Photographie. Entre document et art contemporain, op. cit.*

- 48 ROUILLÉ André, « *Le vrai photographique* » dans *La Photographie. Entre document et art contemporain*, op. cit.
- 49 BARTHES Roland, *La Chambre claire*, op. cit.
- 50 ARBUS Diane, *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, New York, Aperture, 1972.
- 51 Traduction de l'ouvrage suscité.
- 52 KONBINI, « *L'histoire derrière la photo iconique des jumelles identiques de Diane Arbus* », document consultable, URL de référence : <https://www.konbini.com/arts/lhistoire-derriere-la-photo-iconique-des-jumelles-identiques-de-diane-arbus/>.
- 53 BNF, « *Diane Arbus (Diane Nemerov)* », document consultable, URL de référence : <https://classes.bnf.fr/portrait/grande/phn8.htm>.
- 54 *Ibid.*
- 55 DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- 56 ARBUS Doon et ISRAEL Marvin (Dir.), *Diane Arbus: Revelations*, New York, Random House, 2003.
- 57 SONTAG Susan, *La Photographie*, Paris, Christian Bourgois, 1979.
- 58 WOODMAN Francesca, *Communiqué de presse de l'exposition*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2012.
- 59 KELLER Corey (dir.), *Francesca Woodman*, San Francisco Museum of Modern Art / Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2011.
- 60 MEP, « *Nan Goldin* », document consultable, URL de référence : <https://www.mep-fr.org/les-collections/nan-goldin/>.
- 61 GOLDIN Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture, 1986.
- 62 GOLDIN Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*, op. cit., p. 6.
- 63 GOLDIN Nan, *I'll Be Your Mirror*, New York, Whitney Museum of American Art, 1996.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES THÉORIQUES

BAQUÉ Dominique, *Visages : du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Éditions du Regard, 2000.

BARTHES Roland, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.

BAUDELAIRE Charles, « *Le Peintre de la vie moderne* » et « *Salons* », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Du masque au visage : Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995.

KRAUSS Rosalind, *Le Photographique : Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

ROUILLÉ André, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005.

SONTAG Susan, *La Photographie*, Paris, Christian Bourgois, 1979.

SOULAGES Jean-François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998.

LITTÉRATURE, HISTOIRE ET ESSAIS

AMAR Pierre-Jean, *Histoire de la photographie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1997.

DIEGUEZ Sébastien, *Maux d'artistes*, Paris, Belin, 2013.

GAUTIER Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Renduel, 1835.

VAN GOGH Vincent, *Lettres à son frère Théo*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

MONOGRAPHIES ET CATALOGUES D'ARTISTES

ARBUS Diane, *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, New York, Aperture, 1972.

ARBUS Doon et ISRAEL Marvin (Dir.), *Diane Arbus: Revelations*, New York, Random House, 2003.

AVEDON Richard, *An autobiography*, New York, Random House, 1993.

GOLDIN Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture, 1986.

GOLDIN Nan, *I'll Be Your Mirror*, New York, Whitney Museum of American Art, 1996.

KELLER Corey (Dir.), *Francesca Woodman*, San Francisco / New York, SFMOMA / Guggenheim Museum, 2011.

RESSOURCES NUMÉRIQUES

BNF, « Diane Arbus (Diane Nemerov) », document consultable, URL de référence : <https://classes.bnf.fr/portrait/grande/phn8.htm>.

CNRTL, « VISAGE : Étymologie de VISAGE », document consultable, URL de référence : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/visage>.

CONNAISSANCE DES ARTS, « *Les derniers autoportraits de Van Gogh* », article de presse, URL : <https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/paris/les-derniers-autoportraits-de-van-gogh-11185031/>.

DELEUZE Gilles, « *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* », entretiens avec Claire Parnet, document téléchargeable PDF, 1988-1989.

GIRSTBERG Frits (Comm.), « *Faces Now: European Portrait Photography since the 1990s* », Exposition, Bruxelles, Bozar, 2015, document consultable, URL de référence : <https://www.bozar.be/en/calendar/faces-now>.

HARRAULT Amélie (Réal.), *L'Armée des romantiques*, épisode 4/4 : « *L'ère de l'émancipation (1855-1874)* », série documentaire, ARTE, 2023, URL de référence : <https://www.arte.tv/fr/videos/080150-001-A/l-armee-des-romantiques-1-4/>.

KONBINI, « *L'histoire derrière la photo iconique des jumelles identiques de Diane Arbus* », document consultable, URL de référence : <https://www.konbini.com/arts/lhistoire-derriere-la-photo-iconique-des-jumelles-identiques-de-diane-arbus/> [en ligne].

VAN GOGH GALLERY, « *Letters to Theo* », document consultable, URL de référence : https://vggallery.com/letters/to_theo_arles.htm.

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

REBILLARD Clara, *Visages*, mémoire de fin d'études dirigé par l'École Camondo, Paris, 2022.

REBOIS Catherine, *De l'expérience en art à la connaissance du sujet : Photographie et identité*, thèse de doctorat sous la direction de François Soulages, Université Paris 8 - Vincennes / Saint Denis, 2010-2011.

AUDIOVISUEL

SHAINBERG Steven (Réal.), *Für : Un portrait imaginaire de Diane Arbus* (Für: An Imaginary Portrait of Diane Arbus), long-métrage, États-Unis, River Road Entertainment / Propagate, 2006.

EXPOSITION

AVEDON Richard, « *In the American West* », Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson, septembre 2025.

L'INDEX DES ILLUSTRATIONS



Fig. 1. **Egon Schiele**, *Autoportrait*, 1912, crayon, aquarelle et tempera sur papier, 46,5 × 31,5 cm, coll. privée. Source : Wikipédia.

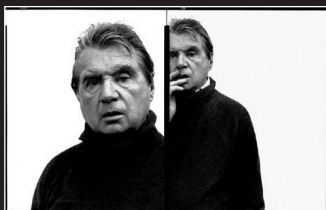


Fig. 2. **Richard Avedon**, *Francis Bacon artist Paris April II*, 1979. Epreuve gélatine argentique, 101,6 × 160 cm, coll. privée. Source : Phillips. © Richard Avedon



Fig. 3. **Richard Avedon**, *Francis Bacon artist Paris April II*, 1979. Epreuve gélatine argentique, 101,6 × 160 cm, coll. privée. Source : Rolling Stone. © Richard Avedon

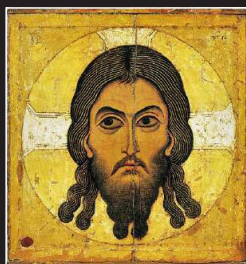


Fig. 4. **Anonyme**, *La Sainte Face de Laon*, XIII^e siècle, tempera sur bois. Cathédrale Notre-Dame de Laon. Source : Wikipédia.



Fig. 5. **Anonyme**, *Christ Pantocrator*, VI^e siècle, peinture à l'encaustique sur bois, 84 × 45,5 cm. Monastère Sainte-Catherine du Sinaï. Source : Wikipédia.



Fig. 6. **Mattia Preti**, *Sainte Véronique avec le voile*, vers 1655-1660, huile sur toile. Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Don de la Fondation Ahmanson. Source : LACMA.



Fig. 7. **Le Caravage**, *La Mise au tombeau*, vers 1602-1604, huile sur toile. Musées du Vatican. Source : Wikipédia



Fig. 6. **Albrecht Dürer**, *Autoportrait à la fourrure*, 1500. Huile sur panneau, 67,1 x 48,9 cm. Alte Pinakothek, Munich. Source : Wikiart.



Fig. 7. **Gustave Courbet**, *Le Désespéré*, 1843-1845. Huile sur toile, 45 x 54 cm. Collection privée. Source : Wikipédia.



Fig. 10. **Vincent van Gogh**, *Autoportrait à l'oreille bandée et à la pipe*, 1889, huile sur toile. Collection privée (Fondation LVMH). Source : Wikipédia.



Fig. 11. **Carl Theodor Dreyer**, *La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928. Photogramme du film (interprété par Renée Falconetti). Production : Société Générale des Films. Source : Wikipédia / Cinémathèque Française.



Fig. 12. **Anonyme**, *Daquerréotype d'une ballerine de l'école bolera*, circa 1850, Madrid. Source : Wikipédia.



Fig.13. **John Jabez Edwin Mayall**, *Portrait de Louis Jacques Mandé Daguerre*, 1846 (tirage de 1847). Daguerrréotype, Londres. Source : The Metropolitan Museum of Art (The MET), New York.



Fig. 14. **Anonyme**, *Sketches in Newgate: Taking prisoners' photographs*, gravure parue dans *The Illustrated London News*, 22 mars 1873. Source : Bettmann / Pixels.



Fig.15. **Hippolyte Bayard**, *Autoportrait en noyé (2e version)*, 18 octobre 1840. Daguerrréotype (positif direct sur papier). Source : Société Française de Photographie (SFP).



Fig.15. **Hippolyte Bayard**, *Autoportrait en noyé (2e version)*, 18 octobre 1840. Daguerrréotype (positif direct sur papier), contraste renforcé. Source : Société Française de Photographie (SFP).



Fig.17. **Atelier Nadar**, *Honoré de Balzac*, [photographie, tirage de démonstration], 1890-1910 (d'après un daguerrréotype de 1842). Tirage gélatino-argentique. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie. Source : Gallica / BnF.

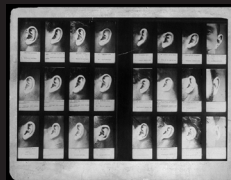


Fig.18. **Alphonse Bertillon**, *Tableaux synoptiques et planches (détail des oreilles)*, fin XIXe siècle. Source : Musée d'Histoire de la justice, des crimes et des peines / Chapitre « La révolution Bertillon », Criminocorpus.



Fig.19. **Alphonse Bertillon**, *Fiche anthropométrique*. Photographie et relevés signalétiques, 1912. Source : Musée d'Histoire de la justice, des crimes et des peines / Chapitre « La révolution Bertillon », Criminocorpus.



Fig.20. **Thomas Ruff**, série *Portraits*, exposition au MAMC+ (Saint-Étienne), 2022. Source : MAMC, Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Étienne Métropole. © Thomas Ruff



Fig.21. **Thomas Ruff**, *Portrait* (S. Jünger), 1981, 24 x 18 cm. Photographie couleur, tirage chromogénique sous Plexiglas (Diasac), 210 x 165 cm. Source : MAMC, Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Étienne Métropole. © Thomas Ruff



Fig. 22. **Richard Avedon**, *Ronald Fischer, apiculteur*, Davis, Californie, 9 mai 1981, série *In the American West*, 1981. Tirage argentique à la gélatine. Imprimé en 1985. Source : © Richard Avedon / The Richard Avedon Foundation.

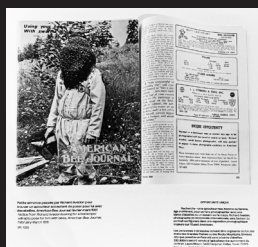


Fig. 23 & 24. **Richard Avedon**. *Documents préparatoires pour le portrait de Ronald Fischer (The Bee Man)*. Vue de l'installation, exposition Richard Avedon : *In the American West*, Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris, 2025. Source : © Richard Avedon / photographie de personne.



Fig.25. **Rineke Dijkstra**, *série Beach Portraits*, Jalta, Ukraine, 29 juillet 1993. Tirage chromogène. Source : Anthology. © Rineke Dijkstra



Fig.36. **Diane Arbus**, *Identical Twins*, Roselle, N.J., 1967. Épreuve gélatino-argentique, 38,1 x 37,1 cm. Source : Christie's. ©Diane Arbus



Fig.27. **Diane Arbus**, *A Jewish giant at home with his parents in the Bronx*, N.Y., 1970. Source : The Metropolitan Museum of Art (The MET), New York. ©Diane Arbus



Fig.28. **Diane Arbus**, *A young man in curlers at home on West 20th Street*, N.Y.C., 1966. Épreuve gélatino-argentique, 23,16 x 21,89 cm. Source : Source : National Gallery of Art (NGA), Washington D.C. Source : High. ©Diane Arbus



Fig.29. **Stephen Frank**, *Diane Arbus avec sa photographie « Une famille sur leur pelouse un dimanche à Westchester, N.Y. 1968 »*, lors d'une conférence à la Rhode Island School of Design en 1970. Source : Smithsonian Insider, « Apporter un nouvel éclairage sur Diane Arbus, dont le travail a établi la photographie comme un art plastique », Smithsonian Institution / ©Stephen A. Frank.



Fig. 30. **Francesca Woodman**, *Autoportrait parlant à Vince*, Providence, Rhode Island, 1977. Épreuve gélatino-argentique. Source : Aware. © Francesca Woodman



Fig.32. **Francesca Woodman**, *série From Angels*, Rome, Italie, 1977. Épreuve gélatino-argentique. Source : Vogue (Culture), « Ce que nous voyons aujourd'hui en regardant les photographies de Francesca Woodman », 26 janvier 2016. © Francesca Woodman



Fig.31. **Francesca Woodman**, *Autoportrait à treize ans*, Antella, Italie, 1972. Épreuve gélatino-argentique. Source : Vogue (Culture), « Ce que nous voyons aujourd'hui en regardant les photographies de Francesca Woodman », 26 janvier 2016. © Francesca Woodman



Fig.33. **Francesca Woodman**, *Maison #3*, Providence, Rhode Island, 1976. Épreuve gélatino-argentique. Source : Vogue (Culture), « Ce que nous voyons aujourd'hui en regardant les photographies de Francesca Woodman », 26 janvier 2016. © Francesca Woodman



Fig.34. **Francesca Woodman**, *Sans titre*, Rome, Italie, 1977-78. Source : Vogue (Culture), « Ce que nous voyons aujourd'hui en regardant les photographies de Francesca Woodman », 26 janvier 2016. © Francesca Woodman



Fig.35. **Francesca Woodman**, *Autoportrait à treize ans*, Antella, Italie, 1972. Source : Vogue (Culture), « Ce que nous voyons aujourd'hui en regardant les photographies de Francesca Woodman », 26 janvier 2016. © Francesca Woodman



Fig. 36. **Nan Goldin**, *Nan one month after being battered*, 1984. Épreuve Cibachrome, 76,2 x 101,6 cm. Collection Fotomuseum Winterthur. © Nan Goldin



Fig. 37. **Nan Goldin**, *Gotscho embrassant Gilles*, Paris, 1993. Impression C (épreuve chromogénique), 40,5 x 60 cm. Issue de la série en quatre parties réalisée entre 1992 et 1993. Source : Christie's.

© Nan Goldin



Fig.38. **Cindy Sherman**, *Untitled Film Stills #21*, 1978. Source : Art-lead, « Modern Classics: Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, 1977-1980 ». © Cindy Sherman



Fig.39. **Antoine d'Agata**, *Insomnia Istanbul*, Turquie. 2003. Source : Magnum wPhotos.

© Antoine d'Agata

COMPOSITION ET MISE EN PAGES
JULIETTE LE VAILLANT
AVEC L'ACCOMPAGNEMENT DE JULIE LINOTTE

-

CET OUVRAGE A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE VIT'REPRO ET DUPLICATIS
À PARIS EN JANVIER 2026

Ce mémoire est né d'une fascination pour l'envers des choses, pour ce langage secret et souterrain qui se cache sous la surface des objets finis. Pourquoi la photographie ? Parce qu'elle est ce terrain de tension absolue où l'on se place physiquement en face de quelqu'un, dans une recherche de vérité.

Mais que voyons-nous réellement derrière l'objectif ? Au-delà de la simple capture d'un visage, cette réflexion interroge la responsabilité éthique de notre regard. Sommes-nous en train de rencontrer l'autre, ou projetons-nous sur lui nos propres attentes et nos héritages culturels ? Entre la clarté crue de Diane Arbus, les disparitions de Francesca Woodman et l'urgence de survie de Nan Goldin, ces pages explorent cet intervalle fragile entre l'image et la vie. Une invitation à découvrir comment regarder un visage sans jamais le figer, tout en acceptant la part d'ombre qui, seule, assure sa dignité.

Ce mémoire est né d'une fascination pour l'envers^{IN} des choses, pour ce langage secret et souterrain qui se cache sous la surface des objets finis. Pourquoi la photographie ? Parce qu'elle est ce terrain de tension absolue où l'on se place physiquement en face de quelqu'un, dans une recherche de vérité.

Mais que voyons-nous réellement derrière l'objectif ? Au-delà de la simple capture d'un visage, cette réflexion interroge la responsabilité éthique de notre regard. Sommes-nous en train de rencontrer l'autre, ou projetons-nous sur lui nos propres attentes et nos héritages culturels ? Entre la clarté crue de Diane Arbus, les disparitions de Francesca Woodman et l'urgence de survie de Nan Goldin, ces pages explorent cet intervalle fragile entre l'image et la vie. Une invitation à découvrir comment regarder un visage sans jamais le figer, tout en acceptant la part d'ombre qui, seule, assure sa dignité.