



HAL
open science

Le portrait photographique : Des “ trivialités du visage ” à la “ ressemblance intime ”

Érika Wicky

► **To cite this version:**

Érika Wicky. Le portrait photographique : Des “ trivialités du visage ” à la “ ressemblance intime ”. *Romantisme: la revue du dix-neuvième siècle*, Armand Colin, 2017, Juin (176), pp.36-46. hal-01626872

HAL Id: hal-01626872

<https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01626872>

Submitted on 3 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE : DES « TRIVIALITÉS DU VISAGE » À LA « RESSEMBLANCE INTIME »

Érika Wicky

Armand Colin | « [Romantisme](#) »

2017/2 n° 176 | pages 36 à 46

ISSN 0048-8593

ISBN 9782200931421

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2017-2-page-36.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Le portrait photographique : des « trivialités du visage » à la « ressemblance intime »

Les bourgeois ont toujours été friands de portraits ; mais comme ils n'étaient pas assez riches pour poser dans l'atelier de Flandrin ou de Baudry, ils s'adressaient naguère encore à des artistes de pacotille, heureux de transmettre à leurs descendants quelque aimable caricature. On leur accommodait pour deux ou trois cents francs une sorte de ragoût à l'huile ; cela se servait au salon, dans un cadre d'or. Nous avons tous admiré, le long du boulevard, l'enseigne de ces prétendus peintres et le spécimen de leurs talents, avec cette formule inévitable *Ressemblance garantie*.

Eh bien voilà une industrie qu'il faut rayer de l'*Almanach Bottin*.

La photographie, qui ne garantit pas la ressemblance, mais qui la donne, a tué les barbouilleurs de portraits.

Edmond About, « Portraits cartes », *Dernières lettres d'un bon jeune homme à sa cousine Madeleine*, Paris, Michel Lévy frères, 1863, p. 65.

Au moment où Edmond About écrit ces lignes, qui développent les réflexions entamées à l'occasion du Salon de 1855¹, la photographie, récemment installée dans le paysage visuel, rencontre un immense succès dans le genre du portrait². Cependant, son entrée parmi les beaux-arts est loin d'être acquise et fait encore l'objet de débats³ qui tendent à la cantonner à un statut d'« humble servante⁴ » des arts, pour reprendre la célèbre formule de Baudelaire. L'éloge du portrait photographique formulé ici par About est pour le moins paradoxal puisqu'il attribue au nouveau médium le pouvoir d'éradiquer la mauvaise peinture, qualifiée de caricature, en s'y substituant. Capable de restituer immanquablement la ressemblance du sujet, la photographie remplirait les promesses d'une peinture n'impliquant pas de talent. À travers cette critique acerbe visant non seulement la mode du portrait à laquelle succombent les différentes strates

1. Edmond About, *Voyage à travers l'exposition des beaux-arts*, Paris, Hachette, 1855.

2. Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness : Commercial Photography in Paris 1848-1871*, New Haven and London, Yale University Press, 1994.

3. Paul-Louis Roubert, *L'Image sans qualités : les Beaux-Arts et la critique à l'épreuve de la photographie (1839-1859)*, Paris, Éditions du patrimoine, 2006.

4. Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie » [1859], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 274. Peu avant, Edmond About écrivait au sujet de Meissonnier : « On voit qu'il consulte la photographie, comme Molière consultait sa servante. La photographie est la très-humble servante des artistes » (Edmond About, *ouvr. cité*, p. 167).

de la bourgeoisie du Second Empire, mais aussi les peintres qui en font un moyen de subsistance ainsi que le médium photographique qui satisfait et répand ce goût du portrait sans art, Edmond About formule une conception du portrait qui évacue la ressemblance des critères d'évaluation esthétique et situe l'art ailleurs que dans la rigueur de l'imitation. Ce faisant, le critique d'art nous fournit un exemple de la façon dont le nouveau médium a conduit à repenser, à questionner et à redéfinir la notion de ressemblance à travers sa comparaison avec la peinture et la caricature. Alors que le concept de *mimesis* est au cœur des théories de la représentation formulées au cours de l'histoire⁵, c'est sous l'angle de la ressemblance que les écrits sur l'art et la photographie contemporains de l'avènement du portrait photographique (qu'il s'agisse de critique d'art, de manuels de photographie ou encore de dessins humoristiques) ont abordé, dans le portrait, la question de la « reproduction » du réel à laquelle la photographie semblait se livrer. S'interroger sur les enjeux de la ressemblance dans les écrits sur le portrait des années 1850 revient donc non seulement à analyser une notion, mais aussi à explorer une problématique endogène⁶. Partant de ce que, comme l'affirme Francis Wey en 1851, « la ressemblance n'est qu'une interprétation subordonnée au goût, à la mode, aux préjugés d'une époque », il s'agit d'observer la façon dont les écrits du temps sur le portrait s'acquittent de la recherche nécessaire, selon Wey, à l'élaboration d'une esthétique de la photographie⁷, recherche dont il formule ainsi les objectifs : « Il est indispensable, en prenant la peinture pour point de départ, de se rendre compte de ce qu'est la ressemblance ; de nos idées de nos instincts à ce sujet, des différences essentielles qui séparent le ressemblant du réel ; puis, de remonter aux traditions du beau, sur les traces des maîtres les plus incontestés des divers siècles et des divers pays⁸. »

LES « TRIVIALITÉS DU VISAGE »

Lorsqu'il suggère d'entamer la réflexion sur les critères et les enjeux de ressemblance à son époque « en prenant la peinture pour point de départ », Wey s'inscrit dans la tendance dominante des écrits sur la photographie consistant à envisager les performances du nouveau médium à l'aune des critères esthétiques forgés pour l'appréhension de la peinture, qui constituait alors, dans le champ des beaux-arts, un référent en matière de représentation⁹. Or, la notion maîtresse pour l'évaluation de la ressemblance dans le portrait pictural est aussi celle par laquelle l'image

5. Marc-Emmanuel Mélon, « Mimesis et esthétique du détail dans la photographie du XIX^e siècle », dans *Mimesis : Approches actuelles*, Thierry Lenain et Danielle Lories (dir.), Bruxelles, La lettre volée, coll. « Essais », 2007, p. 193-241.

6. Martine Lavaud, « Envisager l'histoire littéraire : pour une épistémologie du portrait photographique d'écrivain », *Contextes*, 2014, n° 14, p. 21.

7. Le terme *photographie* est choisi dans sa dimension générique pour pallier l'instabilité du lexique. Par exemple, Francis Wey évoque dans le même article une esthétique daguerrienne puis une esthétique héliographique (Francis Wey, « Théorie du portrait I », *La Lumière*, 27 avril 1851, n° 12, p. 46-47).

8. *Ibid.*, p. 47.

9. Dominique de Font-Réaulx, *Peinture et photographie : les enjeux d'une rencontre (1839-1914)*, Paris, Flammarion, 2012.

photographique s'est d'emblée distinguée : il s'agit du détail¹⁰. Constituant le lieu privilégié du particulier par opposition au général, le détail assume en grande partie la représentation des traits distinctifs de l'individu¹¹, son identité¹². Les portraits très détaillés répondent ainsi au goût bourgeois, catégorie sociale en pleine ascension qui est à l'origine de l'engouement pour le portrait et dont Victor Fournel résume en ces termes, empreints d'une ironie grinçante, l'attachement au détail : « Ces messieurs tiennent essentiellement – et qui aurait la cruauté de leur en vouloir ? – à ne laisser perdre aucun détail de leur physionomie, à l'étaler dans toute son ampleur et sa majesté¹³. » Les portraits minutieux et soignés, paraissant avoir nécessité l'investissement de temps de travail et d'expertise, répondent au désir d'affirmation sociale qui s'exprime au début du Second Empire et satisfont un public pour qui la ressemblance est si conforme à l'idée du portrait qu'elle en est l'exact synonyme¹⁴.

Ce goût pour les détails fidèles dans les représentations en général et de portraits en particulier explique aisément le succès du portrait photographique qui produit à moindre coût des images très détaillées. Selon Fournel et de nombreux critiques, la précision des détails rend ces images susceptibles d'émerveiller des spectateurs qui, peu familiers des choses de l'art, se satisfont d'être impressionnés par la prouesse technique¹⁵. Cette importance attachée à la ressemblance et aux détails qui paraissent permettre d'en prendre la mesure trouve, parmi les critiques d'art, de nombreux détracteurs. En effet, le rendu détaillé de la photographie fait l'objet de la réprobation de ceux pour qui la prolifération de détails dans le portrait, qu'il soit pictural ou photographique, contrevient à l'art¹⁶. À leurs yeux, la propension du détail à individualiser la figure représentée, à susciter ce qui deviendra, sous la plume de Barthes, un « effet de réel¹⁷ », entrave l'idéalisation ardemment défendue par de

10. Sur la notion de détail, voir Érika Wicky, *Les Paradoxes du détail : voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2015. Sur les liens entre détail et ressemblance photographique : Maddalena Parise, « Visages "mangés" par les détails. Réflexions autour d'une double rhétorique de la ressemblance aux débuts de la photographie », *Images re-vues*, 2006, n° 3 [en ligne].

11. « À tous elle [la nature] a départi les mêmes organes, distribués conformément à certaines lois de proportion à peu près constantes, et elle a su répandre dans le détail une si inépuisable variété, que même les êtres d'une seule famille, prédisposés à se ressembler entre eux, ne sauraient pour les yeux exercés, être pris les uns pour les autres. » (Francis Wey, « Théorie du portrait II », *La Lumière*, 4 mai 1851, n° 13, p. 50).

12. Le rendu détaillé du portrait photographique lui a permis de jouer un rôle important dans les premiers développements de la police scientifique (voir Peter Hamilton et Roger Hargreaves, *The Beautiful and the Damned : the Creation of Identity in Nineteenth-Century Photography*, Lund Humphries and The National Portrait Gallery, 2001).

13. Victor Fournel, « La *portraiture*omanie, considérations sur le daguerréotype », *Ce que l'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1858, p. 403.

14. Le père Venelle interroge ainsi le peintre qui sera bientôt son gendre : « Et c'est vous, monsieur, qui allez faire nos ressemblances ? » (Honoré de Balzac, « Pierre Grassou », *Œuvres illustrées de Balzac*, Paris, Marescq et C^{ie}, 1851-1853, p. 50)

15. Sur la fascination suscitée par le détail photographique : Carl Havelange, « Une entrée dans la modernité : portrait photographique et expérience de soi au XIX^e siècle », dans *Photographie moderne, modernité photographique*, Alexander Streitberger (dir.), Paris, Les Presses du réel, 2009, p. 53-60.

16. Francis Wey, « Théorie du portrait II », art. cité, p. 50.

17. Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 1968, n° 11, p. 84-89. Voir aussi : Denis Diderot, « Les Deux Amis de Bourbonne », *Les Deux Amis de Bourbonne et autres contes*, Paris, Gallimard, 2002 [1770], p. 47.

nombreux théoriciens de la peinture tout au long de l'histoire de l'art¹⁸. En insistant sur les détails supportant la ressemblance, l'auteur d'un portrait risque de ne produire qu'une « caricature », terme par lequel est désignée la ressemblance sans art. Dans l'opuscule qu'il consacre au portrait, Jules Salles, académicien du Gars, livre la « recette » qui permet d'arriver à un tel résultat :

On comprend que nous voulons parler ici du portrait élevé jusqu'à l'art, tel qu'on le retrouve dans les ouvrages des grands maîtres, et non pas de ces images grotesques, affichées au coin des rues, et devant lesquelles tous les passants s'arrêtent, émerveillés d'une ressemblance qui n'est autre qu'une affreuse caricature. Leurs auteurs se servent d'une recette bien facile pour atteindre leur but : ils cherchent, dans leurs modèles, quelques traits saillants que leur grande habitude les met à même de remarquer au premier coup d'œil. Négligeant tous les autres détails, ils mettent en relief les parties du visage qui suffisent, à elles seules, pour donner à leurs personnages un certain air de ressemblance qui impressionne le vulgaire et attire de nombreux clients dans leur boutique¹⁹.

Ridicule, grotesque et opposée en cela au Beau, la caricature, qui maintient la ressemblance tout en rendant compte des détails distinctifs des traits de son sujet, satisfait le profane qui peut exercer son aptitude à reconnaître, mais elle ne relève pas de l'art du portrait, selon une opinion très répandue à l'époque. En dépit de l'efficacité mnémonique de la caricature²⁰, celle-ci reste étrangère aux beaux-arts et ne saurait, notamment en raison de son caractère souvent satirique et comique, être recherchée (ou, pire, involontairement atteinte) dans la réalisation d'un portrait sérieux²¹. La comparaison avec la caricature est ainsi très souvent convoquée pour discréditer les prétentions artistiques de certains portraits.

Les tenants de la photographie ne sont pas en reste en ce qui concerne la mise à distance esthétique de la caricature, de sorte que Disdéri, inventeur du portrait-carte de visite, met lui aussi en garde contre le caractère caricatural des portraits trop détaillés :

Aussi les portraits sont-ils souvent les caricatures des individus représentant la laideur seule de l'original avec quelque chose de son air et de sa physionomie, qui le fait aisément reconnaître. Dans ces portraits-là, ce sont les détails que l'on admire beaucoup : on reconnaît la barbe, le vêtement, telle partie plus signifiante

18. Naomi Schor consacre ainsi à l'académicien britannique Joshua Reynolds un chapitre de son livre : *Reading in Detail : Aesthetics and the Feminine*, New York et Londres, Routledge, 1987, p. 3-19.

19. Jules Salles, *Du Portrait*, Nîmes, Ballivet, 1859, p. 2.

20. « Vous ne reconnaissez pas souvent à son portrait un homme vaguement entrevu, et vous le reconnaissez plus probablement si on vous offrait sa caricature, qui frappe votre souvenir d'une commotion plus énergique » : Francis Wey, « Théorie du portrait I », art. cité, p. 46.

21. Bertrand Tillier, « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », dans *Esthétique du rire*, Alain Vaillant (dir.), Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2012, p. 259-275.

encore ; tout au plus retrouve-t-on quelques fois la grâce du sourire, la finesse du regard²².

L'exagération des détails ainsi que leur rendu minutieux peuvent donc faire basculer le portrait du côté de la caricature. En effet, la restitution systématique des détails par la photographie semble être, en soi, une exagération, dans laquelle Baudelaire voit une « manie » des photographes qui « prennent pour une bonne image une image où toutes les verrues, toutes les rides, tous les défauts, toutes les trivialités du visage sont rendus très visibles, très exagérés²³ ». Dans un texte illustré par ses soins, Marcelin explique ce phénomène par l'excès de lumière qui ménage des oppositions trop marquées de « clair et d'ombre ». Un chapitre au titre programmatique, « Où l'on prouve que la photographie ne peut pas ressembler », lui donne l'occasion de regretter ainsi que « les chairs paraissent labourées, martelées ; la moindre saillie, le moindre pli, projette une ombre lourde ; les fossettes deviennent des rides²⁴ ». Cet excès de détails qui motive l'inscription du portrait photographique dans le registre de la caricature²⁵ l'affuble du double ridicule de faire perdre de vue l'ensemble du portrait en attirant l'attention sur des éléments secondaires, mais aussi de rompre avec les hiérarchies de la représentation en suggérant, par l'égalité de traitement, une égalité d'importance entre le visage et le vêtement, de sorte que certains auteurs n'hésitent pas à suspecter une ambiguïté quant à la nature de l'accessoire²⁶. En dépit de l'émerveillement qu'il a suscité pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, le rendu détaillé du portrait photographique a donc rencontré de nombreux contempteurs parmi les critiques qui ont questionné cette ressemblance tout d'abord perçue comme évidente. La jugeant excessive, certains d'entre eux ont considéré qu'elle était contraire à l'art et au Beau, tandis que d'autres ont estimé que l'excès de détails nuisait, justement, à la ressemblance.

LES CONTINGENCES DE L'EXPRESSION

Toujours paradoxal, le détail semble donc être à la fois le garant de la ressemblance et le piège qui fait tomber la ressemblance dans la caricature. Si l'exact rendu du

22. Eugène Disdéri, *Essai sur l'art de la photographie*, Anglet, Séguier, 2003 [1862], p. 64. Le fait que Nadar, grand adversaire commercial de Disdéri soit aussi, justement, caricaturiste, invite à une double lecture de ces lignes.

23. Charles Baudelaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973 [1865], t. II, p. 554.

24. Marcelin, « À bas la photographie !!! », *Journal amusant*, 6 septembre 1856, n° 36, p. 2.

25. La comparaison entre caricature et photographie s'explique aussi par les déformations que l'on percevait dans les traits saillants du visage. « Aussi n'est-ce que de la ressemblance physique dont il est question ici ? On la nie formellement par les raisons suivantes : 1° Parce que l'objectif grossit et déforme toutes les parties saillantes : très-évidente dans les mains, les pieds et les genoux quand ils ne sont pas placés sur un même plan, cette déformation l'est moins au premier coup d'œil dans la figure, mais n'en existe pas moins, et modifie sensiblement l'harmonie générale du visage ; [...] » (Marcelin, *ibid.*, p. 2-3).

26. Paul Périer, par exemple, décrit les sujets de tels portraits comme des accessoires du velours d'Utrecht (Paul Périer, *Compte rendu de l'exposition universelle de 1855*, Paris, Mallet-Bachelier, 1855, p. 49). Dans la même perspective, Fournel conseille aux portraitistes : « Soignez la ressemblance de la robe au moins autant que celle de la figure... » (Victor Fournel, *ouvr. cité*, p. 405).

détail, loin d'assurer une ressemblance parfaite²⁷, peut au contraire l'entraîner vers le portrait caricatural, on comprend que la ressemblance est un critère variable, soumis à des degrés divers, indépendant de la valeur artistique de la représentation. Ainsi la ressemblance peut être différemment marquée en fonction du soin qu'y porte un peintre plus ou moins consciencieux, comme le portraitiste ainsi évoqué par Jules Salles :

Nous avons même connu un de ces artistes nomades qui, lorsqu'on le faisait appeler dans une maison, demandait le genre de ressemblance que l'on désirait avoir. Si vous ne marchandiez pas trop et consentiez à y mettre plus d'argent, il s'engageait à peindre une tête qui serait reconnue de tout le monde : mais si vous vouliez vous contenter d'un air de famille, il vous accommodait alors pour une somme fort minime²⁸.

Mais comment évaluer les différents degrés de la ressemblance ? Si les critiques se prévalent d'une expertise qui leur permet de juger du caractère artistique d'un portrait, en ce qui concerne la ressemblance, c'est-à-dire l'identité ou la conformité d'un portrait à son sujet, les textes indiquent que l'on prenait essentiellement en compte l'opinion et le témoignage des proches détenant la mémoire la plus vive des traits du sujet, mais aussi de ses différentes expressions. Ceux-ci étant ou non capables de reconnaître le sujet du portrait paraissent alors en mesure de déterminer si le portrait remplit ou non sa fonction première ou, comme dirait Alexandre Dumas, sa qualité première²⁹. Pourtant, même parmi les proches du sujet, les avis concernant la ressemblance d'un portrait ne sont jamais unanimes et comme le souligne Francis Wey : « Chacun a remarqué qu'un portrait n'est pas également ressemblant pour tout le monde³⁰. » L'auteur ne tarde pas à tirer de ce constat la conclusion suivante : « L'artiste le plus habile est celui qui est apte à donner l'interprétation la plus conforme à l'impression générale³¹. » Le portrait ressemblant se définit donc comme un portrait qui restitue les détails caractéristiques du visage, sans exagération, et qui rend compte de la façon dont ces détails peuvent s'animer, de l'expression la plus commune du sujet. Comme l'explique Disdéri :

Ceux qui connaissent la personne à représenter s'en font une idée nette qui est la résultante de tous les aspects divers sous lesquels ils l'ont vue des milliers de fois : s'ils possédaient les moyens d'exprimer cette idée, ils feraient le vrai portrait ressemblant³².

27. Évidemment, une telle ressemblance ne saurait exister, car la représentation doit toujours se distinguer de son sujet (Francis Wey, « Théorie du portrait I », art. cité, p. 46).

28. Jules Salles, ouvr. cité, p. 2.

29. « Des qualités du portrait, je ne veux affirmer que la première, la plus essentielle : la ressemblance. C'est à vous, chers lecteurs, de voir si jamais la photographie est allée plus loin, si jamais plus de naturel, de douceur, et de vérité se sont rencontrés dans un portrait exécuté sur une épreuve photographique » (Alexandre Dumas, « Causerie », *Le Monte-Cristo*, 5 janvier 1860, p. 1).

30. Francis Wey, « Théorie du portrait I », art. cité, p. 46.

31. *Ibid.*, p. 46.

32. Eugène Disdéri, ouvr. cité, p. 265.

La ressemblance ne saurait donc être obtenue par une manœuvre excessive, car l'instabilité des critères qui permettent de l'évaluer lui assigne le caractère d'une synthèse des attitudes du sujet, d'une moyenne³³ établie entre les différentes contingences et les excès du visage³⁴. Cerner l'attitude moyenne d'un individu nécessite donc un esprit de synthèse dont l'exercice semble réconcilier pratique artistique et réalisation d'un portrait ressemblant.

En outre, si le portrait pictural peine à égaler la photographie en matière de précision dans le rendu des détails, il a cependant le pouvoir d'ajuster la représentation du visage et ne rend pas forcément compte des contingences qui affectent la ressemblance telles que les marques du temps (barbe et cheveux, embonpoint, rides, etc.) ou de l'expression (sourire, pose embarrassée, etc.) dont Charles Ballot entame ainsi le recensement : « les altérations dues à mille causes sérieuses ou puérides, qui sont dans le modèle, une préoccupation vive, une sensation inaccoutumée, une pose affectée, un sourire de convention, un ornement étrange³⁵ ». Certes le portrait photographique nécessitait un temps de pose considérable dans les années 1850³⁶, mais il n'en rend pas moins compte de l'apparence du sujet à un moment précis et ne saurait s'inscrire dans une conception du portrait dont la ressemblance reposerait sur une synthèse des attitudes les plus couramment adoptées par le sujet. Cette rigidité de la ressemblance photographique a donné lieu à des effets comiques exploités dans la presse satirique : ainsi un dessin met en scène un photographe à qui son client demande de le représenter avec une barbe³⁷ tandis qu'un autre s'enquérant : « Pour 40 fr garantissez-vous la ressemblance ? » s'entend répondre sèchement : « Pour un an seulement³⁸ ». C'est l'incompréhension du caractère mécanique du médium qui fait sourire ici, mais aussi la conception naïve et erronée de la ressemblance.

De plus, la raideur de la pose qu'occasionne le dispositif photographique fait l'objet de nombreuses moqueries et critiques. Là encore, les dessinateurs redoublent d'imagination pour mettre en scène la pose affectée des bourgeois devant l'objectif³⁹ : le repose-tête qui, incarnant les contraintes de la pose, prend l'allure d'un instrument de torture⁴⁰, tandis que l'« exécution » du portrait motive une comparaison entre

33. Les portraits composites élaborés par Galton dans les années 1880 constituent un développement concret de cette conception du portrait photographique comme « moyenne ». (Hélène Samson, « Autour du portrait d'identité : visage, empreinte digitale et ADN », *Intermédialités*, 2006, n° 8, p. 67-82 ; voir aussi Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 317-318).

34. Martial Guédron, *L'Art de la grimace : cinq siècles d'excès de visage*, Paris, Hazan, 2011.

35. Charles Ballot, « Du portrait et de sa ressemblance », *La Lumière*, 6 octobre 1855, n° 40, p. 160-161. Initialement publié dans le journal *Le Siècle* du 2 octobre 1855 sous le titre « Jurisprudence mensuelle ».

36. La photographie instantanée ne fait son apparition que dans les années 1880 (André Gunthert, « Esthétique de l'occasion : Naissance de la photographie instantanée comme genre », *Études photographiques*, mai 2001, n° 9, p. 65-87).

37. « Seulement, représentez-moi avec une barbe un peu forte, attendu que j'ai pris le parti de la laisser pousser », *L'Éclipse*, juillet 1877, n° 89, p. 78.

38. Marcelin, « Fantaisies photographiques », *Journal amusant*, 21 février 1857, n° 60, p. 1.

39. Philippe Ortel, « Le rituel de la pose dans la caricature », conférence prononcée le 4 avril 2015 au Musée de la vie romantique, lors de l'atelier de la *Société d'Études Romantiques et Dix-neuviémistes* intitulé *Littérature et photographie : le rituel du portrait*.

40. Honoré Daumier, *Les Bons Bourgeois*, 1846.

l'objectif et le canon d'une arme à feu⁴¹. Alors que le peintre peut animer la physionomie du sujet qu'il représente, le photographe semble devoir composer avec la solennité de la pose, qui, selon beaucoup, entrave la ressemblance. Pour Marcelin, par exemple, le portrait photographique ne peut pas être ressemblant parce que, face à « cette roideur, cette immobilité du personnage », « on se rappelle involontairement les portraits après décès⁴² ». Plus indulgent, Jules Salles remarque à son tour :

Celui-ci [le daguerréotype] ne peut saisir qu'une expression, celle du moment (et quelle expression que celle d'un individu préoccupé d'une seule pensée, de garder la plus complète immobilité !) À la vérité cette expression est aussi parfaitement reproduite que pourrait le faire un miroir, et l'on a tort de dire qu'une image daguerrienne n'est pas fidèle : elle l'est toujours au moment de la pose ; mais peut-être que si vous regardiez à ce moment-là votre femme ou votre ami en personne, peut-être ne les reconnaîtriez-vous pas vous-même, tant leurs traits sont contractés, leur sourire forcé, leurs yeux fixes et sans animation⁴³.

L'expressivité apparaît donc comme une condition indispensable à la ressemblance, mais aussi à la réussite d'un portrait, son absence pourrait même conduire, selon Salles, à ce que le sujet ne puisse pas être identifié par ses proches. Cependant, ce point de vue, quoique très partagé, semble devoir être nuancé au regard des conceptions de l'expressivité dont il s'accompagne. En effet, quoique l'expression sur laquelle repose la ressemblance s'oppose à la rigidité crispée de la pose, le sujet doit se garder de toute exubérance. Comme l'écrit Disdéri, « en dehors de toute question de ressemblance », le portrait doit exprimer « des idées sérieuses et sereines », inspirer « le calme et la réflexion⁴⁴ ». Le sourire, par exemple, si familier aujourd'hui et déjà répandu dans les portraits picturaux du XVIII^e siècle⁴⁵, est banni. Jugé inconvenant pour les femmes chez qui il est interprété comme une provocation⁴⁶, le sourire, que l'on ne distinguait pas encore du rire, apparaît comme une déformation du visage :

Nous repoussons surtout le rire comme moyen d'animer la physionomie ; il faut rire, il est vrai, mais de l'œil seulement. Le rire, pour ainsi dire, doit être interne, afin de ne pas faire de lui une contraction nerveuse quand ce n'est pas une grimace⁴⁷.

En matière d'expression, comme en matière de détail, la mesure est donc de rigueur, car tout excès de l'une comme de l'autre fait courir au portrait photographique le

41. Albert Robida, « Choses du jour », *Journal amusant*, 1^{er} juillet 1871, n° 774, p. 3.

42. Marcelin, « À bas la photographie !!! », art. cité.

43. Jules Salles, ouvr. cité., p. 2.

44. Eugène Disdéri, ouvr. cité., p. 277.

45. Colin Jones, *The Smile Revolution in Eighteenth Century Paris*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

46. « La Normande posait debout, le bras droit appuyé sur une colonne tronquée ; et elle avait tous ses bijoux, une robe de soie neuve qui bouffait, un rire insolent » (Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, Paris, Marpon & Flammarion, 1879, p. 286).

47. Eugène Disdéri, *Renseignements photographiques indispensables à tous*, Paris, chez l'auteur, 1855. L'accrochage présenté au musée d'Orsay en 2016 sous le titre « Sourire » confirme la rareté du sourire dans les années 1850.

risque de se transformer en caricature, tant il est juste que, comme le rappelle Disdéri, la ressemblance est aussi affaire de vraisemblance⁴⁸.

LA « RESSEMBLANCE INTIME »

Tout d'abord présenté comme un idéal de fiabilité en matière de ressemblance, le portrait photographique perd donc ses prérogatives. Alors que, comme on l'a vu, les auteurs les plus fermement opposés à la photographie estiment que le rendu précis des détails contrevient à la ressemblance, pour la majorité des critiques, il apparaît simplement insuffisant pour obtenir une ressemblance parfaite. Selon eux, ce n'est pas dans l'exactitude des détails que se situe la ressemblance et seuls les bourgeois, ignorant des moindres choses de l'art, peuvent se laisser prendre à le croire. Chez les critiques qui défendent le caractère artistique du portrait pictural en l'opposant à la simple ressemblance produite par la photographie, la précision mathématique devient un lieu commun pour disqualifier l'activité des photographes dont, selon Paul Périer, les « figures semblent un plan cadastral dressé par les statisticiens de la ride et de la tache de rousseur⁴⁹ ». Edmond About affirme ainsi qu'il suffit de se rendre chez un photographe et « on vous fera un portrait mathématiquement exact : le nez sera bien à sa place, les yeux, la bouche et le menton conserveront leurs proportions naturelles, et chaque trait sera mesuré au compas⁵⁰ ». Sans réfuter cette critique, les défenseurs du médium photographique et de son potentiel artistique présentent la « ressemblance physique » comme une norme à dépasser et affirment que les portraits photographiques peuvent rendre compte de ce je-ne-sais-quoi de la ressemblance que l'on appelait alors la « vérité ». Il suffit, écrit Francis Wey dans sa *Théorie du portrait*, d'« ajouter la ressemblance idéale à l'exactitude mathématique », ce que l'on peut comprendre comme une tentative de rapprocher la pratique de la photographie de celle de la peinture.

Si le médium photographique permet de restituer, dans le portrait, à la fois les détails du visage et son expression exacte du moment, qui est souvent aussi l'expression la moins naturelle, la ressemblance ne peut être atteinte (et la caricature évitée) que grâce à un adoucissement des effets ménagés par le caractère mécanique du médium. Alors que le rendu détaillé des traits et de l'expression relève de propriétés inhérentes au médium et au dispositif photographique, l'obtention d'une ressemblance satisfaisante nécessite, selon les auteurs favorables à la photographie, l'intervention d'un opérateur qui soit aussi un artiste. De nombreux écrits sur la photographie s'appliquent donc à montrer que ses effets sont assez malléables pour qu'elle puisse devenir le support d'une œuvre d'art⁵¹, un moyen d'expression. Plusieurs traités consacrés à la pratique du portrait, comme celui de Disdéri, expliquent comment faire poser le sujet, comment décider de sa posture, de son expression, des accessoires dont il doit s'entourer,

48. *Ibid.*, p. 268.

49. Paul Périer, ouvr. cité, p. 49.

50. Edmond About, ouvr. cité, p. 126.

51. Gustave Le Gray, *Photographie : Traité nouveau théorique et pratique*, Paris, Lerebours et Secretan, 1851, p. 2.

des proportions ménagées par le cadrage, de l'importance du cou, etc. Une fois ces techniques acquises, le photographe peut alors convoquer ses propres facultés à saisir, comme les proches du sujet, l'expression qui rend le mieux compte de sa ressemblance, mais il doit aussi être apte à distinguer ce qui, de son intériorité, doit transparaître dans son attitude. Ainsi, le photographe pourra produire un portrait qui soit assez ressemblant non seulement pour que le sujet puisse être reconnu par ses proches, mais aussi pour qu'il puisse présenter quelque intérêt pour la postérité⁵². Cet art du portrait, revendiqué par les photographes, nécessite donc qu'ils dépassent la ressemblance exacte que leur offre leur médium pour atteindre d'autres degrés de ressemblance, partagés avec la peinture et la caricature. Voici comment Nadar, résumant ceci, évoque la pratique photographique :

Ce qui s'apprend encore moins c'est l'intelligence morale de votre sujet, c'est ce tact rapide qui vous met en communication avec le modèle, et vous permet de donner, non pas... une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière, la plus favorable, la ressemblance intime. C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux⁵³.

Cette « ressemblance intime » semble être le fruit d'une rencontre entre un artiste et son sujet. Les portraits ainsi réalisés ne donnent pas seulement la ressemblance exacte d'un sujet, ils constituent aussi un lieu d'expression de l'opérateur, qui y intègre l'interprétation qu'il doit à son œil et à sa sensibilité, car, comme le remarque Wey, dans le portrait photographique, « la part d'interprétation est aussi grande que pour la peinture⁵⁴ ». Le photographe, s'il est artiste, complète le portrait photographique, rendant la ressemblance du sujet en y apposant son style. Dès lors, les critiques doivent évaluer une autre ressemblance, non pas celle qui concerne la conformité du sujet à son portrait, mais celle qui, décelable entre les différents portraits d'un même photographe, trahit l'existence et la nature de son style.

La réception critique du portrait photographique, reconsidérant les rapports entre art et mimesis, semble avoir considérablement stimulé la réflexion sur la ressemblance. Cette notion complexe apparaît constituée de degrés qui se mesurent à l'aune de l'idéal pictural, mais aussi à celle de nouvelles normes comme l'exactitude prêtée à la photographie ou la trivialité supposée de la caricature. Si la réflexion sur la ressemblance, à travers la comparaison des différents médiums, réitère les critères d'une hiérarchie dans la culture visuelle, elle révèle aussi, en leur conférant un statut de paradigme, l'importance que prennent la photographie et la caricature dans le paysage visuel. Mais la redéfinition de la ressemblance stimulée par le succès du portrait photographique semble participer aussi d'un questionnement plus large dont procèdent également les résurgences d'un Lavatérisme persistant ainsi que la

52. Nausicaa Dewez, « "... il faut qu'un portrait soit ressemblant pour moi, et bien peint pour la postérité". Le critique d'art face à son portrait », *Interférences littéraires, Iconographies de l'écrivain*, Nausicaa Dewez et David Martens (dir.), mai 2009, n° 2, p. 41-57.

53. Nadar, *Jugement rendu par le tribunal de la Seine le 22 avril 1856 et supplément au mémoire*, 1856.

54. Francis Wey, « Théorie du portrait II », art. cité, p. 50.

conviction de ce qu'un portrait peut révéler, de façon presque magique, la personnalité cachée d'un sujet⁵⁵. Elle contribue, en effet, au cœur de ce « siècle des identités⁵⁶ », à la construction de l'individu.

(FNRS – Université de Liège)

55. Cela peut parfois constituer un ressort romanesque. Voir, par exemple Nathaniel Hawthorne, *The House of Seven Gables*, Boston, Ticknor, Reed, and Fields, 1851.

56. Emmanuel Fureix et François Jarrigue, « Le siècle des identités », *La Modernité désenchantée. Relire l'histoire du XIX^e siècle français*, Paris, La Découverte, 2015, p. 179-229.