

Université de Montréal

Face aux portraits photographiques de Sally Mann  
La série *What Remains* (2000-2004)

par  
Isabelle Masse

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)  
en histoire de l'art

Août 2012  
© Isabelle Masse, 2012

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Face aux portraits photographiques de Sally Mann  
La série *What Remains* (2000-2004)

présenté par :  
Isabelle Masse

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Suzanne Paquet  
Président-rapporteur

Johanne Lamoureux  
Directrice de recherche

Olivier Asselin  
Membre du jury

## SOMMAIRE

Le portrait captive lorsqu'il est envisagé comme présence humaine et qu'il tend à se soustraire à l'interprétation analytique. Prenant appui sur ce constat, le mémoire se penche sur la réponse spectatorielle induite par des portraits photographiques dont l'opacité pose un défi à l'attribution de significations précises. Ces portraits, qui abordent le thème de la mort, appartiennent au corpus *What Remains* (2000-2004) de l'artiste américaine Sally Mann. Ils réactualisent le procédé obsolète du collodion, revisitent le vocabulaire formel du pictorialisme et évoquent l'imagerie mortuaire du 19<sup>e</sup> siècle. Par ces citations historiques, les œuvres gênent la lecture du référent et introduisent des renversements de sens: elles troublent toute certitude dans la perception et toute littéralité dans l'interprétation. Le mémoire étudie les diverses stratégies citationnelles à la source de cette opacification et examine comment celles-ci tendent à établir les conditions de l'expérience esthétique. Après avoir réévalué certains présupposés théoriques sur la photographie, les paramètres techniques, formels et iconographiques des œuvres sont passés en revue afin d'évaluer leur impact respectif. En s'appuyant sur un cadre issu de la théorie des médias et de la psychanalyse, le travail du médium émerge comme le principal déterminant de l'expérience de ces portraits contemporains.

### **Mots-clés**

Sally Mann ; photographie ; pictorialisme ; portrait ; *Memento mori*

## ABSTRACT

Portraits captivate when they are considered as human presence and they tend to evade analytical interpretation. Building on this observation, the dissertation addresses the viewer's response to photographic portraits whose ambiguity challenges attribution of precise meanings. These portraits, which deal with the theme of death, belong to the *What Remains* corpus (2000-2004) of American artist Sally Mann. They re-actualize the old wet collodion process, revisit the formal vocabulary of Pictorialism and evoke 19<sup>th</sup> century mortuary imagery. Through these historical quotations, the artworks hinder the readability of the referent and produce reversals of meaning: they blur any certainty in perception and any literal interpretation. The dissertation first discusses the various quotation strategies leading to this ambiguity and then examines how they tend to establish the conditions of the aesthetic experience. After re-evaluating some theoretical assumptions about photography, the technical, formal and iconographic parameters are reviewed to assess their respective impact. Based on a framework derived from media theory and psychoanalysis, the work of the medium emerges as the key determinant of the experience of these contemporary portraits.

### **Keywords**

Sally Mann ; photography ; pictorialism ; portrait ; *Memento mori*

## TABLE DES MATIÈRES

Sommaire .....	iii
Abstract .....	iv
Table des matières.....	v
Liste des illustrations .....	vi
Remerciements.....	vii
<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>1. Entre histoire et contemporanéité : les stratégies citationnelles.....</b>	<b>15</b>
1.1. Contexte : l'intermédialité photographique .....	17
1.2. Titre : « ce qu'il reste ».....	22
1.3. Technique : le collodion humide .....	30
1.4. Forme : le vocabulaire pictorialiste .....	35
1.5. Iconographie : l'imagerie mortuaire .....	44
<b>2. Entre portrait et spectateur : l'expérience esthétique .....</b>	<b>51</b>
2.1. Contexte : l'intermédialité photographique .....	53
2.2. Technique : la co-présence corporelle .....	63
2.3. Forme : l'immersion perceptuelle et psychologique .....	70
2.4. Iconographie : le <i>Memento mori</i> .....	77
<b>Conclusion : <i>What Remains</i>.....</b>	<b>83</b>
Bibliographie.....	89
Illustrations .....	94

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

### **Figure 1.**

Sally Mann, *Virginia #37*, 2004, épreuve à la gélatine argentique, 127,0 x 101,6 cm.

Source : Sally MANN et Martin SENN. 2006. *Sally Mann*. New York: Gagosian Gallery, [s.p.].

### **Figure 2.**

Sally Mann, *Virginia #36*, 2004, épreuve à la gélatine argentique, 127,0 x 101,6 cm.

Source : Sally MANN et Martin SENN. 2006. *Sally Mann*. New York: Gagosian Gallery, [s.p.].

### **Figure 3.**

Sally Mann, *Emmett #43*, 2004, épreuve à la gélatine argentique, 127,0 x 101,6 cm.

Source : Sally MANN et Martin SENN. 2006. *Sally Mann*. New York: Gagosian Gallery, [s.p.].

### **Figure 4.**

Sally Mann, *Jessie #6*, 2004, épreuve à la gélatine argentique, 127,0 x 101,6 cm.

Source : Sally MANN et Martin SENN. 2006. *Sally Mann*. New York: Gagosian Gallery, [s.p.].

### **Figure 5.**

Sally Mann, *Emmett #42*, 2004, épreuve à la gélatine argentique, 127,0 x 101,6 cm.

Source : Sally MANN et Martin SENN. 2006. *Sally Mann*. New York: Gagosian Gallery, [s.p.].

### **Figure 6.**

Sally Mann, *Virginia #35*, 2004, épreuve à la gélatine argentique, 127,0 x 101,6 cm.

Source : Sally MANN et Martin SENN. 2006. *Sally Mann*. New York: Gagosian Gallery, [s.p.].

### **Figure 7.**

Sally Mann, *Virginia #9*, 2004, épreuve à la gélatine argentique, 127,0 x 101,6 cm.

Source : Sally MANN et Martin SENN. 2006. *Sally Mann*. New York: Gagosian Gallery, [s.p.].

### **Figure 8.**

Sally Mann, *Virginia #42*, 2004, épreuve à la gélatine argentique, 127,0 x 101,6 cm.

Source : Sally MANN et Martin SENN. 2006. *Sally Mann*. New York: Gagosian Gallery, [s.p.].

## REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail, je tiens à témoigner toute ma gratitude à Johanne Lamoureux, ma directrice de recherche, pour son soutien éclairé, sa générosité sans faille et surtout, pour sa confiance. J'ai aussi une pensée, remplie d'affection et de reconnaissance, pour Jeanne, ma grand-mère, décédée le 14 avril dernier à l'âge de 104 ans. Ses portraits, pris au *Studio photographique d'art* de mon arrière-grand-père, ont nourri l'imaginaire de mon enfance.

Cette recherche a été financée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (2010-2011) et par le Fonds de recherche du Québec, société et culture (2011-2012).

## INTRODUCTION

Dans l'expérience esthétique, le rapport au portrait photographique s'engage dans un face-à-face, avec l'objet artistique et sa représentation, qui évoque le contact humain. La fascination qu'exerce l'œuvre d'art tient alors moins à sa signification, condensée bien souvent dans une fonction identitaire, qu'à la rencontre provoquée. Dans ces conditions, la lecture des contenus sémantiques de l'image apparaît secondaire dans l'expérience : le portrait captive lorsqu'il est envisagé comme présence humaine et que, dès lors, il tend à se soustraire à l'interprétation analytique. Prenant appui sur ce constat, le mémoire étudiera la réponse spectatorielle induite par des portraits photographiques contemporains en se penchant sur la production d'« effets de présence », mais ce, tout en tenant compte de la production d'« effets de sens »<sup>1</sup>.

Les photographies à l'étude, des visages en très gros plan, appartiennent à la cinquième et dernière série du corpus *What Remains* (2000-2004) de l'artiste américaine Sally Mann (Fig. 1-8). Elles jettent des ponts entre médiums photographique et pictural en revisitant le pictorialisme des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles. De fait, la pratique et l'esthétique intermédiaires des œuvres de Mann gênent la lisibilité des physionomies et dissimulent, tantôt partiellement, tantôt complètement, l'identité des sujets donnés à voir. Aussi,

---

<sup>1</sup> Les expressions « effets de présence » et « effets de sens » sont empruntées au théoricien de la littérature Hans Ulrich Gumbrecht : « je tenterai de proposer un mode de relation aux objets du monde qui pourrait osciller entre effets de présence et effets de signification. Les effets de présence, toutefois, en appellent exclusivement aux sens » ([2004] 2010, 12). Gumbrecht définit la production de présence comme suit : « La 'production de présence' [...] désigne toutes sortes d'événements et de processus qui déclenchent ou intensifient l'impact d'objets 'présents' sur le corps humain » (10).

l'opacité visuelle pose-t-elle un défi à l'attribution de significations univoques. Dans notre analyse de la réponse spectatorielle, nous supposons que cette opacification, due au médium, influe sur la présence de l'objet d'art, qu'elle favorise l'éveil d'un sentiment de présence en brouillant l'interprétation des contenus sémantiques. En regard de cette hypothèse, les œuvres de Sally Mann constituent un cas parmi d'autres et, à vrai dire, bien des portraits, dont le traitement médial limite la perceptibilité, pourraient susciter une telle expérience esthétique. Ces œuvres photographiques constituent donc des exemples types, dont nous dégagerons néanmoins les particularités.

Les écrits qui forment l'historiographie sur le portrait ont peu tenu compte des effets de présence ou de l'intersubjectivité spectateur-modèle intervenant dans l'expérience esthétique. Ils ont plutôt donné lieu à de multiples « histoires de noms propres » en insistant de façon récurrente sur l'étude psychobiographique des modèles représentés. À cet effet, Catherine Soussloff observe que : « because the portrait more clearly than any other genre of representation elicits the question of who, it reinscribes more emphatically than any other kind of image a history that can do no more than names » (2006, 3). S'écartant d'une telle démarche intellectuelle, des analyses se sont intéressées à la question des relations intersubjectives en jeu dans la production du portrait en présentant celui-ci comme construction sociale. Les liens entre l'artiste et son modèle ont alors été abondamment commentés, tout comme ceux impliquant le mécène ou le commanditaire. Dans l'expérience de l'image, l'investissement émotionnel du sujet regardeur face au sujet portraituré a été traité dans la caricature<sup>2</sup>, ainsi que dans le cadre

---

<sup>2</sup> (GOMBRICH 1972, [1963] 2003; KRIS [1952] 1978)

d'histoires sociales de l'art<sup>3</sup>. Dans les deux cas, le rapport à l'image procède d'un effet de sens, et non d'un effet de présence: il relève de la sémantique, non de la pragmatique. La notion de présence a été mise en relief dans des études sur l'image médiévale (BELTING [1990] 1998) et sur la photographie (DUBOIS 1983): d'une part, l'icône religieuse, telle une relique, « présentifie » la figure sainte pour le dévot (mais peut-on parler de portrait?), d'autre part, l'indicialité du médium photographique rendrait le modèle présent pour le spectateur. Selon cette dernière interprétation, remise en question dans les études récentes sur la photographie, la pseudo-essence du médium ferait surgir la présence indépendamment de toute configuration matérielle ou formelle spécifique.

À notre connaissance, l'effet des déterminants formels sur le spectateur a été examiné dans un ouvrage isolé, consacré à l'autoportrait de la Renaissance allemande (KOERNER [1993] 1996): les stratégies de construction de l'image (mais non de sa matérialité) y sont analysées, afin de cerner comment les œuvres établissent les conditions de leur propre réception. L'auteur se concentre ainsi non pas sur ce que les œuvres signifient, mais sur *comment* elles le font (« *how they mean* ») (277). Cette approche rejoint certains points abordés par le mémoire, sans qu'elle fasse appel aux notions de présence et d'intersubjectivité. Aussi, cette brève revue historiographique indique-t-elle, en définitive, que les études sur le portrait ont, sinon évacué, du moins fortement négligé l'impact de l'articulation médiale sur la réponse du spectateur. Le mémoire tentera donc de suivre une voie alternative en tenant compte des pratiques du

---

<sup>3</sup> (BRILLIANT [1991] 2002; RIEGL [1902] 2008; SOUSSLOFF 2006; WOODALL 1997)

médium dans l'expérience esthétique. Cependant, afin d'y parvenir, il conviendra de reconsidérer la définition du portrait traditionnellement admise par l'historiographie.

Que la ressemblance ne soit pas une donnée irréductible du portrait a depuis longtemps été édifié en lieu commun, un lieu commun comportant sa part de perversité, car en se détachant de l'apparence, le « bon portrait » se tournerait plutôt vers l'intériorité ou la soi-disant essence du modèle<sup>4</sup>. De fait, la ressemblance physiognomique n'entre ni dans les termes des définitions rebattues, où elle serait souvent perçue comme un mal<sup>5</sup>, ni dans ceux préconisés pour ce médium : elle peut, indifféremment, être ou ne pas être présente. Il en va tout autrement de la notion d'identité. Si celle-ci, même lorsqu'elle n'implique pas le recours à la ressemblance, demeure encore aujourd'hui la clé de voûte d'une majorité d'analyses sur le portrait, dans la série photographique de Sally Mann, elle ne constitue pas un enjeu, ou du moins un enjeu majeur, de la représentation (même si les prénoms des modèles, les enfants de Mann, sont dévoilés à travers les titres des œuvres). Dès lors, bien que la notion d'identité participe presque toujours d'une définition du portrait, elle ne peut rendre compte, à elle seule, ni des portraits étudiés ni, à plus forte raison, de la multiplicité des images associées au genre. En effet, plusieurs représentations masquent volontairement ou involontairement l'identité des sujets donnés à voir: soit, à l'instar des photographies de Mann, les particularismes s'estompent

---

<sup>4</sup> Cette vision entretient une division du corps et de l'esprit issue de croyances historiquement datées sur la nature de l'identité. L'historienne de l'art Joanna Woodall explique : « An insistence upon this opposition (between the person as a living body and their real or true self) means that a vivid physiognomic likeness cannot represent the identity of the sitter in the satisfying way claimed by Aristotle and Alberti. Bodily resemblance comes to seem a barrier to union with the sitter, rather than the means whereby it can be achieved » (1997, 9).

<sup>5</sup> Cette assertion s'applique aux médiums traditionnels, comme le dessin et la peinture, où la ressemblance est perçue comme une démonstration de virtuosité technique.

jusqu'au quasi-anonymat sous la manipulation insistante de l'artiste, soit le modèle demeure inconnu pour des motifs divers. En outre, certaines images s'attachent davantage à la présentation d'une humanité (dans une volonté de généralisation se distinguant des typifications) qu'à celle d'un homme ou d'une femme en particulier, et ce, en dépit de la mise en évidence du faciès ou de la désignation du modèle par l'intitulé. La transcription précise des traits, la révélation d'un nom, participent alors moins d'une représentation identitaire que d'une personnification thématique, d'une psychologie commune ou d'une condition partagée. La physionomie d'un homme devient alors celle *des* hommes, voire, dans certains cas, celle d'une époque tout entière, exprimant la détresse ou l'euphorie collectives qui la définissent, comme l'illustrent, en l'occurrence, les portraits photographiques de la Grande Dépression ou ceux de la Libération<sup>6</sup>. Par conséquent, contrairement à ce qu'admet la tradition historiographique, le lien référentiel entre l'image et le modèle, en tant qu'être singulier, ne définit pas toujours la raison d'être du portrait ou, pour le formuler autrement, le portrait n'est pas restreint à représenter l'individualité ou l'identité du modèle.

À cet égard, la position traditionnelle de l'historien de l'art Richard Brilliant a récemment été déconstruite. Dans son ouvrage *Portraiture*, Brilliant réitère les présupposés sur le portrait: « The very fact of the portrait's allusion to an individual human being, actually existing outside the work, defines the function of the art work in the world and constitutes the cause of its coming into being » ([1991] 2002, 8). Mieke Bal conteste la validité de cette affirmation en rejetant toute « relation vitale entre le

---

<sup>6</sup> Les portraits de la photographe Dorothea Lange (1895-1965), pris lors de la Grande Dépression des années 1930, en sont un exemple.

portrait et l'objet de sa représentation »<sup>7</sup>. Dans le même ordre d'idées, Ernst van Alphen soutient que cette assertion habituelle entretiendrait la croyance en une pseudo-singularité de la subjectivité et conduirait à une fausse adéquation entre portrait et essence (2005, 21-22). Aussi, la définition du portrait privilégiée par ce mémoire ne se fondera-t-elle pas sur la notion d'identité, définition qui embrasserait toute configuration allant de l'empreinte digitale au code génétique et qui pourrait, par extension, subordonner l'image à un statut documentaire<sup>8</sup>. Elle s'apparentera plutôt à une interprétation historique du genre, sans pour autant adhérer à un prédicat restrictif de ressemblance ni souscrire à des considérations hiérarchiques obsolètes. Le portrait sera donc envisagé selon des paramètres qui ne nient pas l'existence fréquente d'une fonction de construction ou de déconstruction identitaires<sup>9</sup> et se limitera au cadre de l'iconicité visuelle, même s'il est convenu que ce cadre puisse, à l'occasion, être élargi au domaine de la non-iconicité. Ainsi, notre définition du portrait, qui réinterprète une formulation de Jean-Marie Pontévia, s'énoncera comme suit : *le portrait est une image qui s'organise autour d'une figure*<sup>10</sup>. Elle permettra d'interpréter l'image sous l'angle double des effets de sens et de présence, alors qu'une définition attachée à l'identité, aurait assimilé le contenu de

---

<sup>7</sup> Cette expression est une traduction française de Brilliant que Bal cite pour mieux la remettre en question : « vital relationship between the portrait and its object of representation » (2006, 196-197).

<sup>8</sup> Un autre écueil serait de confondre les définitions littérale et figurée, au point où le portrait deviendrait à peu près tout ce qui fait signe vers l'identité: une description écrite du modèle, un accessoire symbolique lui ayant appartenu, une mèche de cheveux, et ainsi de suite.

<sup>9</sup> La construction identitaire affirme (faussement) le lien entre portrait et identité, et couvre souvent des intentions autoritaires ; la déconstruction identitaire récuse, au contraire, ce lien en démontrant son caractère construit.

<sup>10</sup> La citation exacte de Jean-Marie Pontévia est la suivante : « un portrait est un tableau qui s'organise autour d'une figure » (1986, 12). Cette définition tend à confiner le portrait au seul médium pictural. Aussi, le mot « image » se substitue-t-il ici à celui de « tableau » afin de réunir la diversité des productions contemporaines. Il est entendu dans un sens large qui inclut les représentations tridimensionnelles.

l'image au modèle individuel, au « qui », et aurait limité l'analyse à l'unique production de significations.

Si le portrait est susceptible d'éveiller un sentiment de présence chez le spectateur, c'est notamment qu'en qualité d'objet d'un sujet, il tend, plus que tout autre genre artistique, à brouiller les distinctions entre non humain et humain. En ce sens, il participe d'une relativisation de la notion de sujet telle qu'a pu le théoriser l'anthropologie, à savoir une humanisation de l'objet à laquelle répond, en parallèle, une objectivation de l'humain<sup>11</sup>. Dans une telle conception, le rapport du spectateur au portrait n'est pas très différent de celui que l'enfant entretient avec la poupée : il s'engage sur un mode de réciprocité et est perçu comme un état de co-présence où s'échange un dialogue qui, malgré sa dimension imaginaire, n'en agit pas moins sur les affects. L'enfant, dans sa réalité psychique, dote ainsi l'objet anthropomorphe d'un pouvoir d'action. Alfred Gell explique cette dynamique « relationnelle » en ces termes : « la poupée est une émanation ou une manifestation d'agentivité (en réalité il s'agit d'abord de celle de l'enfant) ; la poupée en est le miroir, le véhicule, ou le canal et par conséquent peut donner lieu à des expériences si convaincantes de 'co-présence' de l'agent qu'on en oublie les différences » ([1998] 2009, 25). Bien que le portrait, comme la poupée, ne soit ni animé de vie ni pourvu d'intentions propres, il possède néanmoins la capacité d'affecter le spectateur, d'exercer une influence sur lui, au point où, dans certains cas, le lien à l'œuvre d'art est éprouvé, par un processus de déplacement, comme un rapport intersubjectif.

---

<sup>11</sup> (GELL [1998] 2009; LATOUR [1991] 2010; MAUSS [1924-1925] 2007)

Cette situation de co-présence peut, selon Alfred Gell, survenir tant au contact d'« objets » iconiques que non iconiques. Sur ce point, l'anthropologue soutient que des représentations non iconiques s'avèrent, dans certains cas, des « indices de présence spatio-temporelle » et qu'en conséquence, l'effet de présence ne se manifeste ni par l'iconicité ni par la ressemblance visuelle ([1998] 2009, 32-33). Quelles conditions donneraient alors lieu à l'émergence de ce sentiment chez le spectateur? Selon l'historien de l'art Hans Belting, la présence relèverait de la médialité, car cette dernière constitue le relais ou le canal qui « incarne » le sujet en présentation, c'est-à-dire le modèle, pour lui conférer une existence physique effective. Le médium procéderait alors d'une métaphore du corps: il se substituerait au corps absent du modèle pour lui restituer une nouvelle corporéité et contribuerait, de la sorte, à rendre la présence manifeste ([2001] 2004, 2005). À cet égard, le théoricien de la littérature Hans Ulrich Gumbrecht postule que l'effet de présence, et son pendant l'effet de signification, sont variablement inflexibles dans l'expérience esthétique selon les modalités médiatiques de l'œuvre ([2004] 2010). Dans la même veine, le psychanalyste Serge Tisseron affirme que la croyance en une présence serait due à la capacité de l'œuvre, grâce à son articulation médiale, à « contenir » le spectateur ou à créer l'illusion d'une « contenance » entraînant un sentiment de fusion psychique ([1995] 1997, 2003). Selon ces postulats, des caractéristiques matérielles et formelles, c'est-à-dire perceptibles par les sens, favoriseraient l'émergence d'un effet de présence chez le spectateur. Le mémoire examinera donc la médialité des portraits et son impact sur les conditions de l'expérience esthétique.

La réception controversée, voire passionnée, des photographies de Sally Mann, surtout depuis 1992, témoigne d'une réaction émotionnelle dans l'expérience de l'image. Cette réception a connu une fortune critique importante, principalement à cause des portraits intimistes des enfants de l'artiste, réalisés entre 1984 et 1994, puis diffusés, en partie, dans l'ouvrage *Immediate Family* (MANN 1992). Ces portraits se sont attirés des critiques virulentes en exposant la sensualité de jeunes corps nus, mais plus encore, en évoquant un contenu d'érotisme et de souffrance qui, interprété de manière littérale, était assimilé à de la pornographie juvénile<sup>12</sup>. Selon l'historienne de l'art Anne Higonnet, l'artiste, alors accusée d'esthétiser la violence et d'exploiter ses propres enfants, confrontait un idéal fantasmatique méritant d'être déconstruit : celui de l'innocence naturelle de l'enfance (1998, 194-196). Mais si les critiques ont surtout retenu le caractère érotique, voire sexuel, des images, certaines photographies du corpus abordaient aussi le thème de la mort, un thème qui ne reste pas isolé dans le parcours de l'artiste puisque, comme la série *What Remains*, plusieurs projets représentent, de manière implicite ou explicite, les thématiques de la perte, de la dégénérescence et de l'agonie, notamment *Hospice : A Photographic Inquiry* (1996), *Proud Flesh* (2003-2009), *Untitled (Self-Portraits)* (2006-2007) et *Thin Skin* (2006-2009). Cependant, la réputation internationale

---

<sup>12</sup> Le contexte culturel dans lequel ces critiques prennent place est particulièrement tendu alors que les États-Unis émergent à peine des *culture wars*. Jennifer Friedlander le résume bien : « In the repressive political climate of the late 1980s, controversial artwork, similar to Mann's, fell under unprecedented legal scrutiny. Indeed from roughly 1989 to 1991, the United States witnessed a series of dramatic political and cultural upheavals and realignments that contributed to what are often called the 'culture wars.' Art and symbolic representations, especially those involving controversial or ambiguous images of sexuality, religion, and patriotism, have historically garnered harsh criticism, particularly during times of social unrest. But during the culture wars, fueled by anxieties regarding international shifts as well as domestic crises, criticism in this area, especially regarding representations of children, rose to new heights » (2008, 104).

de l'artiste s'étant largement construite sur les polémiques entourant *Immediate Family*, il apparaît peu étonnant que la réception de l'ensemble de son œuvre soit teintée, à divers degrés, par la controverse de 1992. Ainsi, lors de la première exposition du corpus *What Remains* à la Corcoran Gallery of Art de Washington, en 2004<sup>13</sup>, il s'est trouvé une journaliste pour écrire qu'après avoir été accusée de « sexualiser ses propres enfants », Sally Mann les avait maintenant « thanatisés » (*thanatized*) (BOXER 2004).

Mais la vaste production de Mann ne se limite pas aux portraits de sa famille immédiate. L'artiste, née en Virginie en 1951, approche des genres variés, dont la nature morte et le paysage, du sud des États-Unis particulièrement, dans des formats de tous ordres, et avec des techniques photographiques allant du Polaroid à l'ambrotype. En outre, ses premiers succès institutionnels n'ont pas attendu le scandale avant de se manifester: dès 1977, la jeune Américaine obtenait sa première exposition muséale d'importance, à la Corcoran Gallery, avec un corpus intitulé *The Lewis Law Portfolio*. Deux années auparavant, elle avait complété une maîtrise en écriture littéraire et, depuis 1966, suivait des ateliers de formation en photographie, dont le plus reconnu est probablement le *Yosemite Workshop* d'Ansel Adams (1973). Ainsi, avant le coup d'éclat d'*Immediate Family*, sa carrière s'était établie petit à petit, notamment grâce à l'obtention de bourses du *National Endowment for the Arts* (1982, 1988, 1992) et de la *John Simon Guggenheim Memorial Foundation* (1987). Néanmoins, elle prendra définitivement son envol avec l'appui de galeries privées influentes, appui auquel la couverture médiatique de 1992 n'est sans doute pas étrangère. Aussi, à l'instar de la Edwynn Houk Gallery qui

---

<sup>13</sup> L'exposition *Sally Mann: What Remains* a eu lieu du 12 juin 2004 au 6 septembre 2004.

représente Mann dès 1990, la Gagosian Gallery, devient-elle le principal diffuseur de l'artiste à partir de 1997. Dans les années qui suivent, le second moment charnière de la carrière de Mann, quant aux retombées publicitaires, adviendra en 2001 lorsque le *Time Magazine* nomme l'artiste « America's Best Photographer » (PRICE 2001, 45). La large diffusion de la revue, jointe aux éloges du journaliste, ne pouvait, encore une fois, qu'attirer l'attention du grand public<sup>14</sup>.

La série de portraits *What Remains* se pose en continuité d'une démarche en approfondissant un procédé, une esthétique et un thème déjà explorés dans des œuvres antérieures. Par exemple, la technique et la forme reprennent celles des paysages éthérés de la série *Mother Land* qui ont fait l'objet d'une publication en 1997. De plus, ces portraits s'inscrivent à l'intérieur d'un corpus éponyme plus large composé de cinq séries qui abordent les thèmes de la perte, de la mémoire et de la mort. La première série, *Matter Lent*, décortique, à la manière d'une documentation archéologique, les restes d'un lévrier, le chien de la famille mort un an plus tôt. La deuxième, *Untitled*, la plus saisissante, représente des cadavres en décomposition, photographiés sur un site extérieur destiné à l'anthropologie médico-légale. *December 8, 2000*, la série suivante, expose les traces laissées dans un boisé, sur la ferme de Mann, par un événement tragique, soit le suicide d'un évadé de prison. La quatrième série donne ensuite à voir le champ de bataille d'Antietam, au Maryland, et rappelle un des plus grands massacres de la guerre civile américaine (1862) et enfin, *What Remains* clôt l'ensemble avec des portraits, ou fragments de portraits, d'êtres vivants qui évoquent des têtes de mort. Dans toutes ces

---

<sup>14</sup> L'auteur de cet article, Reynolds Price, a aussi signé la postface de l'ouvrage *Immediate Family*.

photographies, le traitement du médium, dans sa matérialité et dans sa forme, s'avère aussi significatif que le référent et cimente les séries entre elles<sup>15</sup>.

Dans les portraits *What Remains*, des visages en gros plan, le travail du médium photographique mène à une réflexion sur la précarité de la vie. À travers leur examen, le mémoire étudie comment l'interrelation entre la technique, la forme et l'iconographie oriente l'expérience esthétique des images. Ces portraits réactualisent un procédé obsolète, changeant et imprécis, le collodion humide ; ils revisitent le vocabulaire pictorialiste, tout en accueillant les traces d'accident technique ; enfin, ils évoquent l'imagerie de cadavres du 19<sup>e</sup> siècle. Aussi, l'instabilité du processus matériel fait-elle écho à l'insaisissabilité de l'image floue, accidentellement dégradée, qui elle-même renvoie à la vulnérabilité corporelle. La démarche artistique tout entière s'appuie donc, techniquement, formellement et iconographiquement, sur un triple parallélisme entre imperfection du procédé, altération plastique de l'image et putréfaction de la chair. Cependant, cette triangulation n'implique pas qu'un simple jeu de reflets : elle trouble le sens et contribue à éveiller la présence. Dans cette optique, sens et présence seront envisagés comme des notions qui modulent ensemble l'expérience des œuvres.

---

<sup>15</sup> Ce découpage des séries est celui réalisé pour l'exposition *Sally Mann : What Remains* de la Corcoran Gallery of Art qui a eu lieu en 2004. Cependant, l'artiste modifie souvent le regroupement des œuvres. Par exemple, dans l'ouvrage *What Remains*, *Untitled* devient une sous-série de *Matter Lent*, mais en est distincte dans l'exposition de 2004 ; dans l'ouvrage *Deep South*, *Antietam* est une sous-série de *Last Measure* qui se trouve elle-même à être une sous-série de *Deep South* ; et, en 2006, pour une exposition à la Gagosian Gallery, une sélection des portraits de l'exposition *Sally Mann : What Remains* sont groupés sous un nouvel intitulé, *Faces*. À ces constants changements s'ajoutent les informations incomplètes des catalogues: les dates, formats, les médiums exacts, voire même les titres (!) ne sont pas toujours indiqués, ce qui complique l'identification précise des œuvres. Néanmoins, en ce qui concerne les portraits à l'étude, un recoupement entre catalogues permet de déduire suffisamment d'informations techniques pour les besoins de ce mémoire.

Le mémoire sera divisé en deux chapitres. Après un bref tour d'horizon théorique, le premier chapitre se penchera sur les stratégies citationnelles, mises en place par Mann, et cernerá leur influence sur l'opacification des images. Le second chapitre examinera comment cette opacité complexifie les paramètres de l'expérience esthétique, tels qu'ils sont définis par la théorie de l'indicialité et vécus par le spectateur des portraits à l'étude. Dans le développement du texte, les deux chapitres seront articulés de façon analogue. Ils exploreront, après une mise en contexte théorique, tant la technique, la forme, que l'iconographie, auxquelles s'ajoutera le rôle du titre dans le premier chapitre.

Ainsi, le premier chapitre examinera, dans un parcours de cinq sections, les citations historiques employées par Sally Mann et leur mode d'appropriation contemporain. Il posera d'abord les contextes ancien et récent du pictorialisme et les implications théoriques de cette pratique intermédiaire ; dans la deuxième section, il s'attardera sur la fonction du titre et sur la portée du discours entourant les œuvres ; il décrira, dans la troisième, la technique employée, soit le collodion humide, et expliquera comment Mann actualise ce procédé obsolète, tout en accueillant les traces d'accidents ; ensuite, il se penchera sur l'appropriation contemporaine du vocabulaire pictorialiste dans la manière dont elle cite, et se dissocie à la fois, des pratiques et des idéaux du mouvement historique ; enfin, le chapitre se conclura sur une section qui aborde les citations iconographiques des portraits, notamment celles des photographies *post mortem* de l'ère victorienne. L'argumentation soutiendra que la référence à l'imagerie mortuaire du 19<sup>e</sup> siècle confronte le spectateur, par contraste, à son attitude contemporaine devant la mort.

Le second chapitre s'attachera à l'impact de l'ambiguïté des portraits sur l'expérience esthétique. La première section démontrera d'abord comment, par son opacification, l'image pictorialiste invalide certains présupposés théoriques qui ont trait aux perceptions du temps et de la présence. La seconde examinera les paramètres matériels qui donnent lieu à un sentiment de co-présence corporelle avec l'objet photographique. La troisième analysera la structure formelle de l'image dans sa capacité à induire un effet de présence : la composition et la facture des portraits créeraient l'illusion d'une « contenance » (TISSERON [1995] 1997, 2003). La quatrième section traitera de l'ambiguïté iconographique, issue du rapprochement entre représentations de vivants et de morts. Par ce rapprochement, les portraits de la série *What Remains* agiraient comme des *Memento mori* : ils rappelleraient au spectateur, par l'affect et par l'intellect, le caractère transitoire de l'existence humaine.

## PREMIER CHAPITRE

### **Entre histoire et contemporanéité : les stratégies citationnelles**

Les portraits photographiques du corpus *What Remains* effectuent un retour sur l'histoire, grâce à l'emploi insistant de la citation, ce qui teinte leur compréhension tant sur le plan sémantique que pragmatique. En effet, chacun des éléments constitutifs de cette série sur la mort, qu'il s'agisse du titre, de la technique, de la forme ou de l'iconographie, fait référence à une production artistique antérieure, littéraire ou visuelle, et, par là, tend à orienter l'interprétation du spectateur, mais surtout à la désorienter en faisant coexister plusieurs sens explicites et non explicites. La série, de très gros plans des enfants de l'artiste, est composée d'ambrotypes et d'épreuves à la gélatine argentique, réalisés dans une facture brouillée avec l'ancien procédé au collodion. Aux fins de notre étude, nous nous attacherons à l'examen d'un nombre limité d'épreuves (Fig. 1-8).

Il appert d'emblée que les portraits, en citant la photographie pictorialiste du 19<sup>e</sup> siècle, tendent à discréditer une certaine conception théorique du médium photo, à savoir une conception référentielle, fondée sur des assises sémiologiques, qui essentialise le médium et résume ladite essence au signe indiciel. Les œuvres de Mann, avec leurs atmosphères surannées et leurs erreurs techniques, rompent avec la transparence du médium et résistent à un tel entendement au même titre que la technologie numérique. Par la citation pictorialiste, elles mettent donc à l'épreuve une théorie qui, à vrai dire, est

déjà passablement ébranlée<sup>16</sup>, mais au surplus, elles interposent divers écrans, discursifs et visuels, entre l'image et son regardeur, troublant de la sorte toute littéralité dans l'interprétation et toute certitude dans la perception.

Ainsi, après une mise en contexte où l'intermédialité entre photographie et peinture sera envisagée comme défiant un discours théorique rebattu, la première source d'opacité, ou d'ambiguïté, à laquelle le chapitre s'attardera est celle provenant du titre de la série, soit deux mots (*What Remains*) qui font naître une polysémie déroutante et qui condensent, à eux seuls, les commentaires de l'artiste sur son propre travail. La deuxième cause d'opacification sur laquelle le chapitre se penchera est la technique ancienne utilisée avec l'inconstance de ses résultats: au détour des difficultés d'exécution, le travail photographique se laisse deviner au point où il nuit à la clarté de la représentation et fausse la compréhension directe du référent. Tirant parti de ces conditions particulières, le traitement formel, qui sera ensuite examiné, souligne l'accident technique, sans chercher à le camoufler. Il réinterprète, en l'actualisant, le vocabulaire plastique de Julia Margaret Cameron (1815-1879), un vocabulaire qui, sans être pictorialiste à proprement parler, est associé au pictorialisme dans sa réception critique. L'effet vieilli, abîmé, voire désintégré, que prend la forme visuelle fait écho au contenu thématique de la série en s'offrant

---

<sup>16</sup> Dès les années 1990, avec la progressive généralisation des nouvelles technologies, la pertinence d'une théorie basée sur l'indicialité de l'image photographique a été mise en doute : selon plusieurs auteurs, la photographie n'entreprendrait plus un rapport de contiguïté avec son référent (MITCHELL 1994; RITCHIN 1990; BARBOZA 1996). Cependant, les critiques les plus convaincantes, à notre avis, ne s'intéressent pas au statut sémiotique de l'image numérique (en tant que spécificité), ou plus précisément, elles ne détachent jamais ce statut du contexte dans lequel l'image évolue. Elles n'opposent donc pas le numérique à l'analogique, mais démontrent plutôt que la récupération des concepts de Charles Sanders Peirce, qui a été effectué notamment par Rosalind Krauss (1977) et Roland Barthes (1980), s'avère, sinon erronée, du moins incomplète et approximative. À ce sujet, voir notamment les textes de François Brunet (2000, 2008) et de Martin Lefebvre (2007).

comme métaphore de la décomposition corporelle. Ce faisant, il surimpose, de manière implicite, à une iconographie du vivant, une imagerie de la mort, autrefois omniprésente dans la culture visuelle américaine.

Cette iconographie mortuaire, à laquelle se consacrera la dernière section du chapitre, est donc dévoilée dans l'œuvre par l'entremise du vocabulaire plastique et rappelle tant la tradition des masques funéraires, que celle des photographies *post mortem* du 19<sup>e</sup> siècle. Dans une moindre mesure, elle procède aussi de l'imagerie anatomique, ainsi que des photoreportages de la guerre de Sécession (1861-1865), période durant laquelle se répand l'usage du collodion et se développe, en Grande-Bretagne, l'œuvre de Cameron. Mais, tout compte fait, elle témoigne surtout d'une attitude culturelle passée, différente de la nôtre, qui accueille la mort comme partie intégrante de la vie. En définitive, le parcours du premier chapitre cherchera à montrer comment les stratégies citationnelles élaborées par Sally Mann entravent la lecture directe des œuvres d'art, sur tous les plans, en confrontant le spectateur à des basculements de sens entre vie et mort. Il exposera aussi comment l'interpénétration forme-contenu démultiplie les résonances avec le passé tout en cultivant au mieux l'ambiguïté des portraits.

### **1.1. Contexte : l'intermédialité photographique**

La spécificité du médium photographique a longtemps été définie par rapport à un statut sémiotique: la photographie, malgré son résultat iconique, était ontologiquement comprise comme une image indicielle portant matériellement l'empreinte lumineuse du

réfèrent qu'elle donnait à voir. Cette définition essentialisante aux accents puristes, voire théologiques, dotait la photographie des conditions propres à la relique de contact. Comme celle-ci, l'image témoignait d'un passé révolu ; elle authentifiait un réel qui « a été »<sup>17</sup> ; elle révélait aux yeux du spectateur élu une soi-disant vérité. Dans ce contexte, la photographie prenait souvent les allures d'une preuve par l'image. Mettant de l'avant des valeurs de neutralité et d'objectivité, elle écartait l'artifice, l'imprécision, la retouche. Visuellement, le résultat se cristallisait en une image nette dont la banalité étudiée professait un ardent désir d'authenticité.

Face aux bouleversements qui ont vu l'apparition des nouvelles technologies, le modèle indiciel attaché à la photographie a brusquement été remis en question. Dans le passage entre univers analogique et numérique, la trace physique et matérielle cédait le pas à une abstraction, un banal code informatique à la fois *infidèle* et *intouchable*<sup>18</sup>. L'assurance en une transcription exacte du réel s'en trouvait d'autant plus ébranlée que le nouveau médium était sujet à manipulations techniques et, de ce fait, incitait outrageusement à l'artificiel ou pire, au spectaculaire. Cependant, la dissolution du modèle indiciel faisait plus qu'écarter la photographie des chemins de la croyance. Si l'irréfutabilité de l'image, et par incidence son « aura », étaient compromises, la définition d'une soi-disant spécificité photographique, quant à elle, s'effondrait. Pour le meilleur ou pour le pire, l'arrivée du « digital » amputait le médium analogique du

---

<sup>17</sup> (BARTHES 1980, 120).

<sup>18</sup> Il s'agit d'une opinion assez généralisée (MITCHELL 1994; RITCHIN 1990; BARBOZA 1996). Cependant, elle n'est pas unanimement appuyée par tous les auteurs. Par exemple, Tom Gunning (2006) croit plutôt que l'image numérique possède un statut indiciel au même titre que l'image analogique. Martin Lefebvre (2007) ajoute une nuance à cette affirmation en soutenant que l'image numérique possède un statut indiciel, mais que ce statut d'indice est indirect.

dénominateur théorique de son essence : l'index. Dans la foulée, elle contribuait à étouffer les derniers soubresauts de la notion moderniste d'essence et de la valeur de vérité qui lui était assimilée.

Avec la naissance de la photographie numérique, des positions antagonistes ont alors surgi qui rappellent les débats du début du 20<sup>e</sup> siècle entre adeptes de vérisme photographique et d'esthétique picturale, entre partisans d'objectivité et de subjectivité visuelles : tandis que les premiers s'attachaient à la pureté du médium, les seconds recherchaient les effets picturaux par manipulation et hybridation techniques. En effet, le traitement de l'image numérique, à l'aide de logiciels graphiques, s'apparente singulièrement à la pratique pictorialiste, avec ses opérations minutieuses au pinceau de retouche, ses combinaisons d'images multiples, ses expositions ou ses développements trafiqués<sup>19</sup>. Comme le pictorialisme, avec sa fusion de procédés photographiques et picturaux, le numérique triture, amalgame, camoufle : il évacue, en somme, toute quête essentielle du médium. La pratique issue des développements technologiques récents diverge donc des idéaux d'ontologie du médium (des idéaux modernistes reconduits dans un contexte dit postmoderniste et théorisés autour de la notion d'index) et renoue avec l'un des enjeux artistiques de l'histoire de la photographie : l'intermédialité<sup>20</sup>.

De ce point de vue, la réémergence contemporaine d'une photographie d'influence pictorialiste pourrait ne pas être étrangère à l'avènement des technologies

---

<sup>19</sup> (LAMOUREUX 1996b)

<sup>20</sup> Les pratiques pictorialiste et numérique partagent également, outre l'intermédialité et la « subjectivité » qui les caractérisent, un même combat au moment de leur émergence, soit celui pour une acceptation dans le domaine de l'art.

numériques. En précipitant l'abandon du paradigme qui entretenait l'idée d'une essence de la photo, le numérique pavait la voie au retour d'anciennes pratiques intermédiaires, dites subjectives, autrefois âprement critiquées. De manière indirecte, il débarrassait ces productions de la couleur péjorative qui leur était attachée et permettait leur légitimation dans des cadres institutionnels. Aussi, le regain d'intérêt pour la manipulation photographique, jointe à l'usage de vieux appareils ou à la réapparition de procédés obsolètes, participerait-il moins d'une subite nostalgie passéiste que d'un désaveu généralisé envers la traditionnelle autarcie du médium photo.

Partant de ce fait, la désertion d'un idéal de spécificité gagne aujourd'hui le bastion analogique au même titre que l'univers numérique. Elle laisse le haut du pavé à des productions qui mixent sans réserve la photographie avec des médiums divers en s'orientant sur des avenues tantôt pratiques, tantôt théoriques. En l'occurrence, dans les œuvres pictorialistes anciennes ou revisitées, l'intermédialité entre photographie et peinture s'articule par le biais d'un travail proprement technique et matériel : le médium photographique est traité et manipulé de telle sorte qu'il reproduise une esthétique picturale<sup>21</sup>. Ainsi, Sally Mann, comme plusieurs artistes pictorialistes avant elle, joue avec les possibilités plastiques et obtient, dans la série de portraits *What Remains*, des effets qui rappellent la fluidité de fondus picturaux<sup>22</sup>. Dans un autre pan de la production photographique actuelle, l'hybridité médiale, lorsqu'elle est présente, procède plutôt de la structure interne de l'image. La photographie emprunte le dispositif de présentation du

---

<sup>21</sup> L'esthétique pictorialiste peut aussi donner lieu à des effets graphiques ou sculpturaux.

<sup>22</sup> Sally Mann réinterprète la photographie pictorialiste dans le corpus sur lequel le mémoire se concentre, mais pas dans l'ensemble de sa production.

tableau ou s'approprié des sources tirées de l'histoire de la peinture, mais conserve visuellement une netteté toute « photographique »<sup>23</sup>. L'intermédialité induite par le pictorialisme de Mann diffère donc de ce type de production, dans lequel s'insère, par exemple, le travail de Jeff Wall : le médium peinture y est entendu comme pratique plastique, dans sa matérialité et dans son esthétique, et non pensé en tant qu'objet théorique.

Cette manière particulière d'envisager l'intermédialité donne lieu, dans le travail de Sally Mann, à une image portée autant par la maîtrise du procédé que par sa perte de contrôle assumée. La technique employée, un procédé obsolète au collodion humide, permet d'obtenir des atmosphères similaires à celles que recherchaient les pionniers de la photographie, et ce, par le biais d'une esthétique volontairement non peaufinée. L'instabilité et les aléas de la méthode archaïque sont donc mis à profit pour créer une composition qui présente la trace de l'accident technique. L'image est floue, rayée, surexposée ou sous-exposée, marquée par des réactions chimiques mal contrôlées et ainsi de suite. La forme visuelle s'en trouve profondément altérée, ce qui gêne la lecture globale du portrait et la ressemblance physiologique du modèle. Dans ces conditions,

---

<sup>23</sup> Dans cette veine, l'artiste Jeff Wall réinterprète, en « forme tableau » (CHEVRIER 1981), des compositions de Manet ou de Delacroix dans des images précises, gorgées de détails. Si, dans les deux types de productions, la démarche se détourne des recherches de pureté et d'objectivité, si l'artifice y est omniprésent, une distinction se manifeste pourtant : chez Mann, l'artificialité s'exprime par la création matérielle ; chez Wall, elle s'affiche dans l'élaboration d'une mise en scène, ou d'une « théâtralisation », pour se dissimuler au mieux dans la fabrication technique de l'image. (Mann fait aussi appel à une forme de mise en scène, mais celle-ci ne participe pas de l'intermédialité de l'œuvre.) La photographe américaine expose le travail technique ; l'artiste canadien masque, par d'adroites opérations de camouflage, toute manipulation postérieure à la prise de vue. Pour l'une, l'œuvre rend compte de la subjectivité de l'artiste : la facture éclipe partiellement le motif. Pour l'autre, le résultat final, soigneusement contrôlé, possède l'apparence neutre du vérisme photographique : le traitement de l'image s'efface devant les éléments référentiels.

l'intermédialité devient source, voire quasi synonyme, d'opacification : elle relègue au second plan le motif pour mettre de l'avant le travail médial et dissocie l'image du sujet de la représentation. En somme, elle est génératrice d'ambiguïté.

Cette ambiguïté, qui n'était certes pas absente des œuvres pictorialistes anciennes, est amplifiée, à l'époque contemporaine, par les stratégies citationnelles mises en place par l'artiste. Car si la pratique intermédiaire de Sally Mann s'avère une citation d'un pictorialisme historique qui cultivait l'ambivalence visuelle, la manière contemporaine de citer celui-ci tend à brouiller davantage la lisibilité de l'image et l'interprétation de ses contenus. Il conviendra donc de se pencher sur la panoplie des appropriations déployées afin de mieux appréhender l'ambiguïté des portraits photographiques de la série *What Remains*.

## **1.2. Titre : « ce qu'il reste »**

Dans presque toute sa production photographique, que celle-ci manifeste ou non une influence pictorialiste, Sally Mann met en place un appareil citationnel élaboré qui touche, à des degrés variables, le titre, la technique, la forme et l'iconographie des œuvres ou des séries. Les emprunts réalisés tendent à inscrire le travail photographique dans une tradition historique faisant œuvre de légitimation, et ce, en dépit d'un renversement de cette tradition par sa réactualisation contemporaine. Ainsi, dans la foulée des débats entourant le projet *Immediate Family*, l'historienne de l'art Shannah Ehrhart (1994) a relevé la manière dont Mann s'approprie le vocabulaire et l'iconographie d'images

canoniques afin de mettre au jour et de subvertir le contenu sexuel ou violent qu'elles renferment<sup>24</sup>. Tout en démontrant un goût pour les propriétés matérielles et formelles de la photographie ancienne, Mann userait de la citation non pour reconduire l'art du passé, mais pour faire œuvre de déconstruction : selon l'auteur, l'artiste exposerait l'ambivalence des images citées, avec les désirs et les peurs implicites qu'elles sous-tendent. Les diverses tactiques citationnelles, employées par l'artiste, poursuivraient donc des desseins qui s'écartent d'un mimétisme nostalgique du passé.

Si l'intitulé qui désigne l'ensemble du corpus, *What Remains*, n'échappe pas à cette stratégie d'appropriation<sup>25</sup>, il en va autrement des titres des portraits. Ce sont, en effet, des titres banals, sans lien avec l'histoire de la photographie, qui renvoient aux prénoms des modèles et auxquels ont été ajoutés des numéros selon l'ordre de production des œuvres. Se succèdent ainsi tour à tour *Emmett #43*, *Jessie #6* ou *Virginia #9*. (Un seul intitulé rompt l'uniformité de la séquence, soit *Triptych*, une appellation descriptive qui se rapporte à une œuvre où figurent les trois modèles.) Globalement, les titres choisis réfèrent donc à l'identité individuelle des sujets photographiés. Mais bien qu'ils semblent, de la sorte, participer d'une fonction identitaire, l'opacification visuelle, due au travail intermédial, dessert cette fonction au point où elle la nie. Aussi, engagent-ils, jusqu'à un certain point, une relation antonymique à l'image.

---

<sup>24</sup> Ehrhart a examiné, de la sorte, trois réinterprétations d'œuvres d'Edward Weston (1886-1958), de Julia Margaret Cameron (1815-1879) et de Lewis Carroll (1832-1898).

<sup>25</sup> Sally Mann a fréquemment usé de la citation dans le choix de ses titres. Parmi ceux-ci, la réception critique a abondamment commenté *Damaged Child* (1984). Car outre que cet intitulé fait référence au tout premier portrait exposé et diffusé des enfants de l'artiste, la reprise à l'identique d'un titre de Dorothea Lange (1936) immisce un doute dans l'interprétation : l'enfant à l'œil meurtri, qui figure sur la photo, a-t-il été, oui ou non, victime de violence, sous-entendue *parentale*? Dans ce cas, la citation suscite une réaction en provoquant une crainte dans l'esprit du spectateur.

Le titre *What Remains* semble lui aussi démentir ce qui est donné à voir. Il est associé à une exposition s'étant tenue à la Corcoran Gallery de Washington en 2004, à un film documentant cette exposition, ainsi qu'à un ouvrage ayant servi de catalogue<sup>26</sup>. Quatre vers, reproduits dans celui-ci, laissent à entendre qu'il aurait été tiré du *Canto 81* d'Ezra Pound (1885-1972), un texte du recueil *The Pisan Cantos* (1948) :

What thou lovest well remains,  
the rest is dross  
What thou lov'st well shall not be  
reft from thee<sup>27</sup>

Dans le catalogue, l'extrait poétique sert à introduire les portraits et, de ce fait, en dirige l'interprétation. En effet, le premier vers, « ce que tu aimes bien reste », suggère que ce qui reste (*what remains*), ce qui survit à la mort, ce sont, pour l'artiste, les enfants aimés. En associant cette poésie aux visages d'Emmett, de Jessie et de Virginia, l'intention serait, à première vue, de conclure la publication et l'exposition sur une note positive : les visages d'êtres vivants feraient contrepoids aux images de mort présentées dans les quatre séries précédentes, et seraient, en substance, une affirmation de vie et d'espoir. À cet égard, Mann s'exprime sur le corpus qu'elle vient alors tout juste de réaliser :

Their faces are so infused with hope and imbued with serenity, and there's just something so vital about them. I'm thinking that that might make a really good ending to the show as just a reminder to appreciate the living to fully embrace life and fully embrace the ones you love while they're with us. (CANTOR 2008)<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> L'exposition, le documentaire et l'ouvrage s'intitulent respectivement : *Sally Mann: What Remains* (2004) ; *What Remains: The Life and Work of Sally Mann* (CANTOR 2008) ; *What Remains* (MANN 2003).

<sup>27</sup> Cité par Sally Mann (2003, 104).

<sup>28</sup> Documentation audiovisuelle.

En dépit de ce discours, plusieurs critiques et historiens de l'art ont vu, dans ces portraits, moins des visages d'êtres vivants, comme l'artiste le fait valoir, que des masques mortuaires, des photographies *post mortem* ou des représentations de cadavres<sup>29</sup>. En ce sens, Mann affirmerait le contraire de ce qu'elle montre : il y aurait dichotomie entre le commentaire et les images.

Cette contradiction n'est pas sans rappeler une déclaration ambiguë, faite en 1992 par l'artiste, déclaration relayée par un journaliste du *New York Times Magazine* et reprise *ad nauseam* dans la polémique entourant le projet *Immediate Family* : « I think childhood sexuality is an oxymoron » (WOODWARD 1992, 52). Comprise littéralement, cette assertion proclamerait l'innocence de l'enfance et nierait l'érotisme patent des photographies. Or ce commentaire ne peut, de toute évidence, soutenir la confrontation avec les portraits d'*Immediate Family*, dans la mesure où ceux-ci défient précisément le tabou de la sexualité infantile. Aussi, Jennifer Friedlander croit-elle plutôt que Mann, par cette déclaration, obéit fidèlement à une rectitude culturelle, du moins de manière apparente, afin de saper le discours social en vigueur (l'asexualité de l'enfance) en exposant sa naïveté et son incohérence (2008, 93-109). Vue sous cet angle, la démarche subversive ne reposerait pas sur une opposition ouverte aux prétentions du discours dominant, mais au contraire, sur une adhésion complète, bien sûr ironique, à la lettre de

---

<sup>29</sup> Sarah Boxer y voit la représentation de cadavres: « [Sally Mann] presents these living faces as ballast against death. But are they? [...] these looming faces, their cropped features washed out in a low-contrast haze, return us quickly to the morbid sense of 'remains' » (2004, E30). Pour sa part, Eleanor Heartney reconnaît une iconographie de la mort: « Though the eyes are sometimes open, these images hardly seem like portraits of living beings. Instead they have the quality of death masks or fragments of ancient sculptures. One is also reminded of the oddly dissonant effect of Victorian postmortem photographs » (2005, 55). Enfin, Astrid La Cour associe les portraits à des masques mortuaires: « The result is a spherical impressions [*sic*] of the beloved children which at the same time assume the remoteness of the death mask » (2008, 57).

ce discours<sup>30</sup>. (Autant dire que la tactique citationnelle déborde la sphère artistique pour s'étendre à la parole d'artiste qui, ici, calque le conservatisme ambiant pour mieux le contredire.) La tension intenable entre le commentaire et les œuvres révélerait alors au grand jour le déni social entourant la sexualité de l'enfant. Certes, dans la conjoncture surchauffée des guerres culturelles américaines (*culture wars*), il n'est pas exclu que Mann ait utilisé l'interview du *New York Times Magazine* afin de contrer de possibles menaces d'accusations criminelles et que, dès lors, le commentaire ait servi à établir l'innocence de la mère à travers celle présumée des enfants. Il n'est pas exclu non plus que la subversion puisse avoir raté ses objectifs ni même qu'elle ait pu contribuer, à son insu, à affaiblir l'expérience de l'image. Mais d'une façon ou d'une autre, elle aura eu au moins pour résultat, comme le souligne Friedlander, de désamorcer la virulence des critiques : « The subversive effect of this dissonance between Mann's words and her images is to disempower her detractors » (2008, 106). Dans de telles conditions, il nous semble que les déclarations de l'artiste sur son propre travail influencent la réception des œuvres, mais ce, jamais en vertu d'une équivalence commentaire-image.

Bien que le contexte de diffusion de *What Remains* diffère de celui d'*Immediate Family* (les « guerres culturelles » se sont apaisées depuis les années 1990<sup>31</sup>), l'antinomie entre les propos de Mann sur la vitalité des sujets représentés et l'aspect cadavéreux des visages laisse croire que l'artiste, échaudée en 1992, aurait pu craindre la réaction du

---

<sup>30</sup> Dans une entrevue donnée en 2001, Jessie Mann, la cadette des enfants, confirme le caractère ironique de la déclaration de sa mère en reconnaissant le contenu sexuel des images : « she [Sally Mann] brought out a certain sexuality in children that nobody wants to think about » (MANN et HARRIS 2001, 12).

<sup>31</sup> La datation de ces « guerres culturelles » est le plus souvent identifiée au tournant des années 1980-1990 (HEINICH 2010, 18; FRIEDLANDER 2008, 104).

public et de la critique, particulièrement face aux corps putréfiés de la série *Untitled*<sup>32</sup>, et aurait tenté de la prévenir en répétant l'ironie subversive employée douze ans plus tôt. Si l'artiste déclarait, à l'époque, que la sexualité de l'enfance était un oxymoron, elle affirmait maintenant que ces portraits, dans lesquels tous voyaient des morts, étaient empreints de vie et d'espoir. Cette stratégie, si c'en est une, pouvait contrecarrer les réponses négatives provoquées par la vue des cadavres, mais aussi amoindrir l'impact de la « putréfaction photographique » des enfants, ces « victimes » qui, selon certains, subiraient encore une fois les affres maternelles.

Surtout, le commentaire servirait peut-être, comme dans le cas de la série *Immediate Family*, à mieux révéler un interdit. En effet, en soulignant la vitalité des regards absents et des visages désintégrés, en affirmant, par la citation de Pound, que les modèles « resteront » (« What thou lovest well remains »), Mann semblait nier la mort future de ses enfants, comme elle avait nié leur sexualité. Elle niait l'indéniable. De fait, elle traduisait, par ses dires, une attitude conventionnelle qui cherche à refouler l'inexorabilité de la mort, de la mort propre, avec ce qui l'accompagne, c'est-à-dire la souffrance de l'agonie, la décomposition du corps, la douleur du deuil. L'artiste exprimait, en somme, le sentiment répandu qui naît d'un désir inconscient d'immortalité et qui porte tout un chacun à croire en un bonheur sans fin<sup>33</sup>. Or en contrepoint du

---

<sup>32</sup> Comme nous l'avons brièvement mentionné dans l'introduction, la série *Untitled* représente de vrais cadavres. Elle est la deuxième de cinq séries exposées à la Corcoran Gallery of Art en 2004, la série de portraits *What Remains* étant la cinquième.

<sup>33</sup> L'historien Philippe Ariès a décrit ce sentiment qui serait, selon lui, caractéristique du 20<sup>e</sup> siècle moderne: « un sentiment différent, caractéristique de la modernité : éviter [...] le trouble et l'émotion trop forte, insoutenable, causés par la laideur de l'agonie et la simple présence de la mort en pleine vie heureuse, car il est désormais admis que la vie est toujours heureuse ou doit toujours en avoir l'air » (1975, 62).

message d'espérance, les images disent visuellement la mort, ce qui discrédite la candeur du propos et expose l'interdit sous-jacent. La tactique subversive, car c'est bien d'une tactique dont il s'agit, serait donc de réitérer, en paroles, un discours conservateur qui occulte la mort, afin, à notre avis, de mieux représenter « l'irreprésentable », soit la mort anticipée, insupportable, des enfants aimés et, à travers elle, la nôtre, c'est-à-dire celle du spectateur<sup>34</sup>.

Suivant ces considérations, la signification du titre *What Remains* ne peut se limiter à celle communiquée par l'artiste et véhiculée à travers les vers d'Ezra Pound. En outre, le mot « *remains* » peut être considéré comme substantif ou comme verbe, ce qui multiplie les avenues sémantiques possibles. « *What Remains* » se traduit ainsi autant par « quels restes », que par « ce qui reste », voire, en faisant fi de la ponctuation, par « qu'est-ce qui reste? ». En tant que substantif, « *remains* » sera assimilé aux restes organiques, à la dépouille mortelle. En tant que verbe, il désignera ou questionnera « ce qui reste » en prenant un sens tantôt littéral, tantôt figuré. Dans une interprétation littérale, « ce qui reste » sera, encore une fois, identifié au cadavre, tandis que dans une interprétation figurée, il signifiera ce qui est posthume, soit la descendance qui perpétue la mémoire du disparu<sup>35</sup> (l'interprétation que Mann met de l'avant) ou l'héritage légué à

---

<sup>34</sup> En outre, le parcours de l'exposition de la Corcoran Gallery of Art dédoublerait la stratégie ironique, du moins faut-il l'espérer, car s'il fallait interpréter littéralement les déclarations de l'artiste, cette exposition sur la mort se terminerait, à la manière d'un scénario hollywoodien, sur un rassurant *happy ending* : « [...] what I want is for people to leave the show with a little uplift, with a little moment of hope that all these living faces are the last thing they see in a show about death » (CANTOR 2008). Ainsi, il nous semble que l'ironie s'applique autant au décalage entre les portraits et le propos, qu'au contraste saugrenu entre le thème, la mortalité, et sa mise en exposition, la fin heureuse.

<sup>35</sup> Dans une entrevue isolée, Mann a aussi affirmé la platitude suivante qui réitère le discours « officiel » sous une forme un peu différente : « The answer to 'What remains?' is 'Love' » (JONES 2003, 65).

la postérité. En conséquence, il nous apparaît que le rôle du titre *What Remains* ne serait pas d'orienter l'interprétation dans la direction univoque que propose officiellement l'artiste, mais, au contraire, d'entraver la lecture des œuvres par une polysémie tendue à la frontière de la littéralité et de la métaphore.

La polysémie existante est encore nourrie par la référence à un article intitulé *What Remains*. Le texte est rédigé par le critique, dramaturge et poète Sadakichi Hartmann (1867-1944) et publié en 1911 dans la revue *Camera Work* (30-32)<sup>36</sup>. L'auteur y évalue la situation du pictorialisme en rendant compte d'une exposition d'envergure qui se voulait, à l'époque, un panorama historique du mouvement<sup>37</sup>. Si le compte-rendu encense l'exposition et les photographes qui y participent, il déplore le caractère éphémère de l'événement et questionne la valeur d'actualité de l'art pictorialiste, pour conclure que « ce qui restera », à part quelques œuvres d'exception, c'est « l'esprit » (*spirit*) animant les artistes. Hartmann entend, par cet esprit, l'effort déployé dans la conquête du médium, de son mode d'expression et de ses possibilités esthétiques, un

---

<sup>36</sup> Il nous apparaît quasi assuré que l'artiste a récupéré le titre de l'article, même si l'appropriation n'a pas été relevée dans la littérature, à tout le moins selon ce que démontrent nos recherches. En effet, Sally Mann n'ignore sans doute pas les écrits de Hartmann sur la photographie compte tenu de l'intérêt qu'elle porte à l'histoire de la photographie et à l'œuvre littéraire de Pound, une œuvre qui entretient des affinités étroites avec celle de Hartmann. À cet égard, il est à noter que Pound rend hommage à Hartmann, son collègue et ami, dans le *Canto 80* ([1948] 2003, 73), soit dans le texte poétique précédant tout juste celui d'où sont tirés les quatre vers d'introduction à la série de portraits.

<sup>37</sup> L'exposition s'intitulait *The International Exhibition of Pictorial Photography* (1910) et avait été organisée par le groupe Photo-Secession à la Albright Art Gallery de Buffalo (aujourd'hui, la Albright-Knox Gallery). La préface du catalogue informe sur les buts de l'événement : « The aim of this exhibition is to sum up the development and progress of pictorial photography » (*International Exhibition of Pictorial Photography* 1910, [s.p.]).

effort contribuant, selon lui, à l'épanouissement, présent et futur, de la pratique photographique<sup>38</sup>.

À la lumière de ces données, il devient envisageable que le titre *What Remains* fasse aussi référence à la contribution artistique de Mann. Sous un angle biographique, le titre de la série questionnerait alors non seulement ce qui survivra à la femme et à la mère, c'est-à-dire la dépouille et la descendance, mais aussi ce qui restera de l'artiste, à savoir son travail. Il pourrait aussi interroger ce qui subsistera des modèles et surtout du spectateur, comme le chapitre suivant tentera de le démontrer. Quoi qu'il en soit, la pluralité des pistes interprétatives alimente une incertitude quant au sens à accorder au titre. Cette indétermination s'inscrit dans une démarche globale et fait écho, dans un premier temps, à une forme d'instabilité et d'imprévisibilité dans l'exécution technique de l'image photo.

### **1.3. Technique : le collodion humide**

Pour la création du corpus de portraits, Sally Mann se sert de méthodes anciennes qu'elle adapte aux contingences contemporaines : elle photographie à l'aide d'un appareil-photo à soufflet, d'une centaine d'années, qui accueille des négatifs sur verre d'une grandeur de 25,4 x 20,3 cm, et utilise un procédé mis au point en 1851 par le

---

<sup>38</sup> Cet esprit, affirme Hartmann, ne disparaîtra pas : « The few masterpieces will remain, the rest will be forgotten, but the spirit will continue to remain an active force, and produce fresh impressions of light and tone, of form and grace » (1911, 32).

sculpteur britannique Frederick Scott Archer (1813-1857) : le collodion humide<sup>39</sup>. Lors de son invention, la technique au collodion combine non seulement les qualités du daguerréotype et du calotype, soit la finesse des détails et la reproductibilité, mais elle possède également l'avantage de diminuer les temps d'exposition de manière significative. Ces propriétés recherchées généralisent son emploi dans les productions photographiques des années 1851 à 1880, en particulier dans la documentation visuelle de la guerre de Sécession (1861-1865), et ce, malgré des résultats souvent aléatoires dus à la complexité des manipulations impliquées.

Le procédé consiste d'abord à verser, sur une plaque de verre, du collodion (du coton-poudre<sup>40</sup> dissous dans un mélange d'éther et d'alcool) auquel est ajouté de l'iodure de potassium. La plaque ainsi recouverte est ensuite immergée dans une solution de nitrate d'argent afin de la rendre photosensible, puis exposée dans l'appareil-photo avant qu'elle ne soit sèche (ce qui laisse un laps de quelques minutes pour capter l'image), et enfin, développée et fixée sans attendre. La technique au collodion humide peut produire soit un négatif, soit une image positive appelée ambrotype. Pour réaliser un ambrotype, la plaque est sous-exposée et, après développement, est recouverte de noir au verso avec une peinture, un papier ou un velours. Vue sous une lumière réfléchie, l'image négative est alors renversée pour prendre l'apparence d'un positif<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> (ARCHER [1851] 1980, 51-52)

<sup>40</sup> Le coton-poudre, aussi appelé fulmicoton, est un produit à base de nitrates de cellulose.

<sup>41</sup> L'ambrotype a été popularisé surtout dans la deuxième moitié des années 1850, mais son utilisation s'est répandue de 1854, lorsqu'il est breveté par James Ambrose Cutting, jusqu'au milieu des années 1860. Il existe une variation du procédé nommé *tintype* ou *ferrotype*. Dans ce cas, le collodion est appliqué sur une mince feuille métallique laquée de noir.

La difficulté qu'éprouvent les photographes à maîtriser les diverses opérations du processus provoque des irrégularités caractéristiques sur le négatif : des marbrures faites par l'écoulement du collodion, des empreintes digitales sur le pourtour, des taches mouchetées dues aux poussières, des marques produites par le châssis soutenant la plaque lors de l'exposition, des lignes provoquées par un verre rayé et ainsi de suite. De même, le maniement de l'appareil-photo ancien et les longs temps de pose, d'environ six minutes, introduisent des erreurs de toutes sortes allant des distorsions optiques aux fuites de lumière en passant par des flous quasi inévitables. Mais alors que presque tous les photographes d'autrefois soignaient l'image en éliminant le plus possible ce type d'imperfections, Sally Mann recherche, au contraire, l'aspect visuel que produit l'accident technique. En entrevue, elle explique : « When I shoot collodion, I embrace the accidents, the serendipity of the process. [...] Mistakes are not the end of the world, and perfection is not my goal » (REXER 2002, 81). Plus encore, elle admet ne pas vouloir perfectionner la technique : « I'm so worried that I'm gonna perfect this technique someday » (CANTOR 2008)<sup>42</sup>. Ainsi, lors de la préparation de la plaque, Mann accueille les coulures ou les débris sur le verre ; à la prise de vue, elle n'hésite pas à utiliser des lentilles abîmées ou ternies, à désajuster la mise au point, à surexposer ou à sous-exposer le négatif ; enfin, au tirage, elle module les valeurs de gris de manière inégale et, contrairement aux praticiens du 19<sup>e</sup> siècle, imprime les bords du négatif avec ses irrégularités caractéristiques. Si, à ce stade, l'emploi de papiers et de produits chimiques contemporains minimise quelque peu l'arbitraire des manipulations, il n'en demeure pas moins qu'une part d'approximation se glisse à chacune des étapes de réalisation, de la

---

<sup>42</sup> Documentation audiovisuelle.

préparation initiale jusqu'à l'impression finale, ce qui influe profondément sur l'aspect formel de l'image.

L'unique procédure qui demeure relativement contrôlée est l'application d'un vernis final. En effet, l'artiste enduit ses épreuves argentiques d'une finition faite d'un mélange de vernis mat Soluvar, un produit contemporain, et de terre de diatomées, un dioxyde de silicium composé d'algues fossilisées. Visuellement, l'effet obtenu s'apparente à celui d'un glacis épais légèrement teinté de blanc : il déploie un voile diaphane devant les figures et en atténue les contrastes. La terre de diatomées, dont la pigmentation est ivoire, épaissit plus ou moins la consistance du vernis de base selon la quantité ajoutée. Elle possède aussi des propriétés matifiantes qui, jointes à celles du vernis, produisent un lustre velouté semblable à celui de la cire. Outre l'esthétique brumeuse qui résulte de son application<sup>43</sup>, cette finition assure la conservation future des œuvres, car le vernis, qui est de longue durée, permet les restaurations ultérieures.

Historiquement, certaines épreuves étaient vernies ou cirées afin d'en améliorer l'apparence et la conservation. Cette pratique, qui n'était pas généralisée, permettait de contrer l'aspect terne de certains papiers, d'approfondir les noirs et de souligner les détails dans les zones d'ombres. Elle protégeait également les tirages contre la décoloration, la poussière ou les dommages dus à la manipulation. Les photographes pictorialistes, qui privilégiaient les finis mats, n'avaient pas recours outre mesure à cette technique et, de fait, assimilaient la brillance à une vulgarité non artistique réservée aux

---

<sup>43</sup> À l'application, l'artiste verse d'abord la mixture en flaque sur l'épreuve, puis l'essuie rapidement à l'éponge afin de couvrir la surface, et l'égalise, au final, à l'aide d'un rouleau à peindre (McCABE 2005, 348-350). Elle étend donc un film uniforme, sans variations de tonalités et d'empâtements.

productions techniques et commerciales (McCABE 2005, 140-155). Il était néanmoins d'usage, chez certains d'entre eux, de rehausser les photographies d'une couche de finition légère<sup>44</sup>. Mais cette technique, contrairement à celle de Sally Mann, se voulait discrète et n'admettait aucune pigmentation. Aussi, même si l'application manuelle d'une finition vernissée participe aujourd'hui d'un renouveau d'intérêt pour les méthodes anciennes, la technique employée par Mann se présente-t-elle surtout comme une adaptation contemporaine. À cet égard, l'addition de vernis perpétue moins les procédés historiques du pictorialisme, qu'il témoigne, par son aspect brumeux et sa durabilité, d'un goût formel et d'un souci de préservation caractéristiques du mouvement.

En définitive, dans la réalisation technique, Mann accepte, voire amplifie, les traces de manipulation pour en faire des qualités visuelles de l'image, mais également, et peut-être surtout, pour mieux affirmer le contenu de la représentation : les aléas de l'exécution donnent non seulement une patine historique à l'image, mais ils traduisent, de façon métaphorique, le passage du temps et la vulnérabilité des corps. Le travail de la photographe, dans son obsolescence et son instabilité, s'accorde donc tant avec la forme abîmée qu'avec le thème de la mort, dans sa dégradation organique. (En outre, le collodion, en tant que produit chimique, par ses usages militaires et médicaux pendant la guerre de Sécession, comme explosif et comme protection des blessures, évoque encore l'idée de dégradation corporelle.) Dans cette veine, l'historienne de l'art Anne Higonnet a

---

<sup>44</sup>Alfred Stieglitz, en l'occurrence, enduisait ses épreuves d'une cire d'abeille à peine visible qui, tout en protégeant le papier, procurait un lustre satiné aux images. Il aurait également utilisé des vernis, mais aurait surtout privilégié l'usage de la cire (McCABE 2005, 300-313).

souligné les répercussions de la technique ancienne sur les contenus visuels et référentiels des ambrotypes de la série:

Images of matter's disintegration are carried by the decomposing techniques of ancient photographic equipment: peeling, scratched, blistered, torn, mottled, light-blasted vestiges of realism past. What remains of the bodies so vividly present in Mann's earlier photographs of her children are ambrotypes of faces at once looming and vanishing, exceeding the limits of the image and falling into darkness, the signs of young flesh and living eyes barely discernible, as if memory straining against oblivion (2006, 407).

Toutefois, au final, l'œuvre photographique, en étant soumise à des normes rigoureuses de conservation, échappe à toute altération matérielle qui rappellerait l'inconstance de la technique, l'aspect vieilli de l'image ou la thématique du cadavre. L'idée de décomposition est donc suggérée à plusieurs niveaux, sans pour autant s'inscrire dans la matérialité de l'objet d'art.

#### **1.4. Forme : le vocabulaire pictorialiste**

Le traitement formel qu'emprunte la série de portraits est indissociable de son procédé technique. Les compositions se présentent comme de très gros plans, vus de face, qui exposent un fragment du visage (les yeux, le nez, la bouche) sans dévoiler le contour de la tête. Si le format des ambrotypes se limite à celui de la plaque de verre (25,4 x 20,3 cm), celui des épreuves sur papier confère, pour sa part, des dimensions imposantes aux figures (127,0 x 101,6 cm). Dans toutes les œuvres, que celles-ci soient des ambrotypes ou des épreuves, les compositions prennent une configuration ovoïde. D'une part, pour des raisons techniques, les coins des images se couvrent de noir, transformant, de la sorte,

l'image rectangulaire en ovale plus ou moins régulier. (Le support qui maintient la plaque, lors de l'exposition, arrache la couche de collodion.) D'autre part, la prise de vue rapprochée, réalisée par Mann, crée l'effet d'un volume sphérique: la courte distance focale produit une déformation optique et diminue la profondeur de champ, ce qui fait légèrement avancer le nez tout en faisant fuir le pourtour du visage. Mais outre cet arrondi général, la forme obtenue par le procédé tend surtout à faire disparaître le sujet en représentation: les traits des modèles sont à peine reconnaissables ; leur sexe et leur âge demeurent indéterminés ; leurs expressions apparaissent vagues ; et, en raison du cadrage serré, aucun repère spatial n'est mis en place. De plus, dans certains portraits des zones entières du visage s'estompent dans un brouillard diffus ; dans d'autres, les traces du collodion se confondent avec le référent et prennent des allures de cicatrices ou de blessures ; enfin, dans d'autres encore, la dissolution des sujets est si complète que seules des masses difformes demeurent perceptibles. En un mot, les sujets photographiés sont quasi insaisissables et s'effacent au profit du médium.

À partir d'un nombre limité d'épreuves, il est possible d'exemplifier ces particularités de manière précise. Ainsi, le nez et la bouche de l'œuvre *Virginia #37* (2004) (Fig. 1) disparaissent sous l'effet d'une surexposition du négatif laissant la moitié inférieure du visage dans une nuée blanchâtre ; des coulures verticales brouillent le regard du modèle ; des textures, semblables à du givre, apparaissent au bas de l'image ; des poussières parsèment la surface de points ; et enfin, les coins de l'épreuve s'assombrissent suite à l'absence de collodion sur ces parties du négatif. *Virginia #36* (2004) (Fig. 2) offre un effet similaire alors qu'un dégradé de blanc dissimule

progressivement la physionomie, de bas en haut, si bien que la représentation se résume au seul dessin d'une bouche. En outre, dans les portraits *Emmett #43* et *Jessie #6* (2004) (Fig. 3 et 4), les marques sur le négatif s'intègrent aux référents pour devenir des blessures qui créent un défigurement: l'œil droit d'Emmett se ferme sous une rayure profonde et sa chair se couvre de cloques à cause d'éclaboussures présentes sur la plaque ; de même, une réaction chimique ronge le front de Jessie et des stries lui plissent la peau de part en part. Mais l'action du procédé est plus violente encore dans des exemples comme *Emmett #42* et *Virginia #35* (2004) (Fig. 5 et 6) alors que des textures, des flous et des distorsions désagrègent les portraits jusqu'à les dissocier du modèle photographié et les mener au seuil de l'abstraction.

À cette indétermination des traits individuels, s'ajoute l'ambiguïté des expressions qui se situent parfois aux limites du sommeil et de la mort, de la sérénité et de la morbidité, de la volupté et de l'agonie. Les portraits *Virginia #9* et *Virginia #42* (2004) (Fig. 7 et 8), notamment, entretiennent ce type de paradoxe : la jeune modèle, avec ses lèvres entrouvertes et ses paupières closes ou mi-closes, s'y présente sous une attitude qui oscille entre plaisir et douleur. La confusion entre érotisme et souffrance est entretenue par la mise en parallèle du titre, un prénom évoquant l'innocence sexuelle, et du thème, la finalité mortelle. Dans ces deux exemples, comme dans la série tout entière, le médium au collodion participe de l'ambiguïté : les longs temps d'exposition imposent au modèle une immobilité difficile à tenir, ce qui exclut toute spontanéité et produit d'inévitables variations physiologiques fusionnant en une seule image. Le regard paraît alors lointain et absent, en retrait du monde et tourné vers l'intérieur. Les consignes que Mann donne à

ses enfants théâtralisent encore cette forme d'impalpabilité. Dans le documentaire *What Remains*, l'artiste est filmée dirigeant l'un d'entre eux tel un metteur en scène: « just a little mysterious », demande-t-elle (CANTOR 2008)<sup>45</sup>. En bref, l'imprécision des expressions se joint à celle des traits physiologiques afin d'opacifier davantage la lecture des portraits.

La forme visuelle qu'adopte Sally Mann dans cette série de photographies a été associée au pictorialisme à cause de ses effets voilés et flous qui sont aujourd'hui considérés comme caractéristiques du mouvement. L'association est vague, presque générique, et mérite d'être précisée. Car en réalité, l'artiste, qui ne rejette ni ne revendique cette désignation, ne respecte en rien les préceptes restrictifs des théoriciens du pictorialisme des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles, des préceptes par ailleurs souvent contradictoires comme en témoignent les positions antagonistes, campées par Henry Peach Robinson (1830-1901) et Peter Henry Emerson (1856-1936), sur la nature du « bon » art photographique<sup>46</sup>. En effet, ces deux artistes, des rivaux notoires, auteurs d'influents traités de photographie<sup>47</sup>, proposent des approches techniques et esthétiques divergentes: Robinson crée des images composites et théâtrales au service d'une narration, tandis qu'Emerson joue sur les degrés de précision et d'imprécision afin de reproduire la perception humaine et ses imperfections optiques. Chez Robinson, la picturalité fait référence à un travail de composition qui s'inscrit dans la tradition académique ; chez

---

<sup>45</sup> Documentation audiovisuelle.

<sup>46</sup> Robinson et Emerson n'appartiennent pas au mouvement pictorialiste comme tel, mais l'historiographie leur accorde souvent sa « paternité », notamment à travers l'influence de leurs écrits. Le terme *pictorial* est d'ailleurs issu du titre d'un ouvrage de Robinson, *Pictorial Effect in Photography* (1869).

<sup>47</sup> (ROBINSON [1869] 1881; EMERSON [1889] 1890a)

Emerson, elle correspond à un traitement formel, semblable à un fondu pictural, réalisé grâce à une focalisation dite « différentielle » (*differential focus*). Bien qu'avec le recul historique des similitudes émergent entre les démarches (une même volonté de promouvoir la photographie comme art, une même recherche de beauté, un même dédain des considérations documentaires), la comparaison met en évidence la diversité des orientations que prendra, par la suite, le mouvement pictorialiste. Aussi, convient-il de cerner de plus près les références adoptées par Mann dans son travail.

Chez la génération qui suit ces deux pionniers, la photographie pictorialiste est plus couramment associée à une esthétique vaporeuse, inspirée des théories d'Emerson, une esthétique qui met le réel à distance en exposant le procédé photographique. Aux États-Unis notamment, l'association Photo-Sécession, Alfred Stieglitz (1864-1946) en tête, se pose en étendard de cette mouvance entre les années 1902 et 1917. Les membres du groupe mettent en œuvre des stratégies variées afin de lever un écran entre le référent et son image, qu'il s'agisse de faire un hors foyer, de placer une gaze devant l'objectif, de réaliser la prise de vue dans des conditions de brume, de créer un contre-jour jetant le sujet dans l'ombre, de manipuler le négatif et ainsi de suite. En bref, les méthodes employées se multiplient : elles vont au-delà de la focalisation différentielle d'Emerson et ne correspondent plus toujours aux idéaux naturalistes de ce dernier, mais les résultats formels obtenus, en revanche, s'inscrivent dans un même vocabulaire plastique.

Aujourd'hui, comme le pictorialisme contemporain se définit, un peu vite, par les effets d'atmosphère, les ramifications du mouvement, avec la diversité de ses pratiques, tendent souvent à être simplifiées de façon sommaire: le pictorialisme se résume, dans

cette optique réductrice, à un style ou à une esthétique du flou. De fait, Sally Mann puise à plusieurs sources pictorialistes: la série *What Remains* possède à la fois la théâtralité des œuvres de Robinson et la facture brouillée d'Emerson ou des Photo-Sécessionnistes, mais ce, sans reproduire les procédés techniques des uns ou des autres ni adhérer à leurs cadres théoriques respectifs. Dans l'ensemble, l'aspect visuel des images renvoie donc à un même traitement du médium qui met le référent à distance et qui nie une soi-disant objectivité photographique.

S'il fallait identifier une citation formelle plus précise, les causes techniques de cette mise à distance devraient être prises en compte puisque le procédé influe directement sur la forme produite. Aussi, s'agirait-il de repérer, au premier chef, la reprise d'une exécution, à mi-chemin entre l'accident et la maîtrise techniques, portée par l'emploi du collodion humide. Suivant ces paramètres, le travail de Julia Margaret Cameron (1815-1879) devrait être pris en considération, et ce, même si cette « influence » probable n'a pas, à notre connaissance, été relevée dans les écrits qui traitent du corpus étudié. De fait, les approches techniques et formelles des deux femmes possèdent des similarités évidentes. En effet, l'artiste britannique travaille avec le collodion et adopte, comme Mann à sa suite, une démarche qui accueille l'erreur technique: « [Cameron's] work can be situated between error and deliberate impreciseness used as visual style » (BRUSIUS 2010, 347). De surcroît, la manière d'interpréter le sujet, par l'éclairage et la focalisation, s'avère semblable : la lumière est mise en contraste, à la manière d'un clair-obscur, et sculpte, à l'aide d'un hors foyer, le modelé des visages par masses.

Même si Cameron a exercé son art bien avant l'apogée du pictorialisme, dans l'opinion de plusieurs artistes, dont celle d'Emerson, son œuvre a ouvert la voie au mouvement et, dans cette mesure, il lui demeure aujourd'hui associé. Pour autant, la photographe ne tente ni d'émuler les conventions de la composition picturale ni d'imiter l'imperfection de la vision humaine, comme le feront, plus tard, Robinson et Emerson. Elle utilise plutôt, dans le processus de création, les limites de sa technique, voire ses propres lacunes de technicienne, et met à profit l'inexactitude des lentilles, les longues expositions et l'imprévisibilité du collodion, afin d'établir son œuvre dans le domaine de l'art. Il est du reste admis que l'artiste ait développé, de manière délibérée, une esthétique apparue en premier lieu par accident. Dans un article rédigé en 1890, Emerson, qui ne cache pas son admiration pour la photographe, témoigne de cette récupération heureuse de l'erreur technique: « Having produced out-of-focus results at first by accident, [Julia Margaret Cameron] was artistic enough, and so well advised, that she determined to imitate that effect » (1890b, 37)<sup>48</sup>. Néanmoins, cette façon de traiter le médium va à l'encontre des règles établies<sup>49</sup>: l'artiste britannique suit une démarche « intuitive », peu conforme aux usages dans les années 1860-1870, et joue avec les modulations de contrastes entre précision et imprécision au gré de ses intentions du moment. (En ce sens, les sujets de Cameron ne baignent pas dans un flou uniforme qui serait élevé au statut de

---

<sup>48</sup> Cité par Mirjam Brusius (2010, 348).

<sup>49</sup> Au 19<sup>e</sup> siècle, l'enthousiasme d'Emerson est loin d'être unanime. Comme le souligne l'historienne de l'art Carol Armstrong, plusieurs contemporains de Cameron associent cette apparente déficience technique à la condition féminine de l'artiste : « Cameron's out-of-focus photographs, which she herself stated as having been the result of quasi deliberation – an acceptance and celebration of mistakes, such as the initial choice of a lens inappropriate to her camera – were taken as an indication of her “feminine” – read “hysterical” – lack of control of her technology » (1996, 126).

loi artistique.) Au surplus, elle ne fait guère attention à la propreté ou à l'intégrité des négatifs, ce qui laisse des marques de toutes sortes sur les épreuves<sup>50</sup>.

En définitive, les deux photographes optent pour une forme visuelle similaire qui se révèle le fruit d'un processus mi-contrôlé, mi-incontrôlé et qui nuit à la compréhension du sujet représenté. Dans un article traitant de la production de Cameron, l'historienne de l'art Anne McCauley fait d'ailleurs cette analyse qui pourrait indifféremment s'appliquer à l'une ou à l'autre photographe : « Même dans le cas d'œuvres qu'elle considère et présente comme des "portraits" [...] l'analyse de la signification de ses photographies doit toujours tenir compte du refus conscient chez Cameron de ce que la plupart des spectateurs d'alors et d'aujourd'hui considèrent comme l'essence du photographique: son effet de réalité » (2011)<sup>51</sup>.

Ce ne serait pas la première fois que Sally Mann cite l'œuvre de Julia Margaret Cameron. Comme l'a démontré Shannah Ehrhart en 1994, Mann fait référence au travail de cette dernière, dès 1988, dans la photographie *Kiss Goodnight*. À cette occasion, l'artiste américaine reprend l'iconographie de *The Double Star* (1864), mais surtout, elle réutilise le dispositif visuel, qui dans le cliché du 19<sup>e</sup> siècle sert à masquer le caractère incestueux de la représentation, et détourne ce dispositif de façon à révéler l'ambivalence

---

<sup>50</sup> Les historiens de l'art restent partagés en regard du caractère volontaire ou involontaire de la « négligence ». Certains croient qu'il s'agit d'une démarche délibérée : « [Cameron] accepted the visibility of traces of the working process » (BRUSIUS 2010, 352) ; « Cameron [...] displayed how her photographs were made » (ARMSTRONG 1996, 126). D'autres pensent plutôt que Cameron aurait souhaité éviter ce type de traces : « Le flou résultant des longues expositions, aggravé par le réglage des objectifs et de la chambre, est intentionnel [...], mais bien d'autres anomalies marquant ses négatifs ne le sont pas nécessairement. Dans certains cas, [Cameron] tire des épreuves à partir de négatifs au collodion rayés, cloqués, craquelés parce que l'image est belle en soi et impossible à dupliquer » (McCAULEY 2011, n19).

<sup>51</sup> La version en ligne de l'article ne comporte pas de pagination : <http://etudesphotographiques.revues.org>.

érotique: « With a representation like *Kiss Goodnight*, Mann broaches the incest taboo by partially employing Julia Margaret Cameron's device of etherealizing the banality of incestuous eroticism, only to expose it as a strategically placed veil » (1994, 68). Chez Cameron, le vocabulaire plastique procède donc d'un choix stylistique qui agit ici tel un masque. Chez Mann, ce vocabulaire peut exposer, comme dans le cas mentionné, l'ambiguïté de la photographie citée ou, comme dans les portraits à l'étude, affirmer un lien métaphorique entre forme et contenu, ce qui suscite une ambivalence : la forme métamorphose les enfants photographiés (c'est-à-dire les vivants) en morts. L'effet de désintégration plastique semble putréfier les corps et les changer en cadavres.

Cette stratégie de composition est nommée, par l'historien de l'art Robert Klein, « métaphore figurative » : « le procédé, que l'on pourrait appeler métaphore figurative, est aussi commun que la métaphore du langage, et remplit la même fonction : suggérer, sur la base d'une ressemblance formelle, une assimilation révélatrice » (1970, 360). L'emploi de la métaphore par Mann implique donc qu'une lecture littérale et univoque soit nécessairement inadéquate : les portraits véhiculent une signification non explicite qui est révélée par la forme. Ainsi, bien que les photographies prennent pour référents de jeunes adultes, bien vivants, la forme plastique renvoie à une iconographie de la mort. En d'autres termes, la forme produit un dédoublement iconographique et, à sa suite, un renversement entre vie et mort.

## 1.5. Iconographie : l'imagerie mortuaire

La patine historique que prennent les portraits, en raison de la technique au collodion, renvoie ces images de mort métaphorique à une iconographie du 19<sup>e</sup> siècle. D'emblée, les portraits de Mann rappellent les anciennes photographies posthumes. Au 19<sup>e</sup> siècle, après le décès d'un proche, il est pratique courante, surtout aux États-Unis, de faire prendre une photographie privée du défunt<sup>52</sup>. Les regards vides des enfants de Mann évoquent d'autant mieux ces cadavres d'une autre époque qu'ils sont photographiés avec le même procédé. Les portraits *What Remains* citent aussi, par leur structure formelle qui isole la tête du reste du corps, les anciens masques mortuaires, une tradition, plus ancienne et plus élitiste, qui fixe et préserve les traits du disparu pour la postérité : la composition fragmentaire et arrondie, sans le cou, tend, de la même manière, à « décapiter » le modèle.

Les critiques Astrid La Cour et Eleanor Heartney, parmi d'autres, ont entrevu la dualité iconographique entre vie et mort: « The result is a spherical impressions [*sic*] of the beloved children which at the same time assume the remoteness of the death mask » (LA COUR 2008, 57) ; « Though the eyes are sometimes open, these images hardly seem like portraits of living beings. Instead they have the quality of death masks [...]. One is also reminded of the oddly dissonant effect of Victorian postmortem photographs » (HEARTNEY 2005, 55).

---

<sup>52</sup> En Europe, à la même époque, cette pratique est plutôt réservée aux personnages illustres.

Cependant, si les photographies *post mortem* et les masques après décès représentent, pour la plupart, des morts paisibles, naturelles, des « belles morts » (HÉRAN 2002), les portraits de Mann laissent place, de leur côté, à une gamme expressive qui, même si elle est réduite, inclut autant douleur et plaisir, qu'inquiétude et sérénité. De surcroît, dans leur mise en rapport avec les séries *Matter Lent* et *Untitled* (2004), les images peuvent évoquer des morts médicalisées ou violentes. (Les restes du chien lévrier de l'artiste sont traités à la manière d'une documentation archéologique et les cadavres en putréfaction, qui servent à l'anthropologie médico-légale, sont abandonnés dans des poses tordues, écartelées, souvent face contre terre.) Ainsi, les portraits de Sally Mann peuvent suggérer l'imagerie anatomique du 19<sup>e</sup> siècle, à savoir les études de corps morcelés, disséqués et catalogués, pour les besoins de la recherche médicale, qui tendent à dépersonnaliser les sujets, à les objectiver et à leur conférer un anonymat quasi complet. La fragmentation des visages et le brouillage identitaire peuvent donc faire allusion à ces images scientifiques, sans pour autant posséder la précision et la rigueur qui les caractérisent.

Par leur contexte historique rapproché, la violence des photoreportages de la guerre de Sécession (1861-1865) fait écho à celle de l'imagerie anatomique. Lors du conflit, les pertes humaines sont documentées par la photographie au collodion dont l'usage se généralise. (Il est à noter que les longs temps d'exposition ne permettent pas de capter l'action militaire sur le vif, tandis que l'immobilité des corps, tombés sur les champs de bataille, facilite la prise de vue.) Une abondante production d'images de cadavres apparaît au moment des hostilités, dont les mieux connues sont probablement

celles d'Alexander Gardner (1821-1882) et de Mathew Brady (vers 1823-1896). Considérant que Sally Mann consacre une des cinq séries de l'exposition de 2004 aux paysages d'Antietam, lieu du plus grand massacre de cette guerre (17 septembre 1862), un lien se tisse entre le récit sanglant et les cadavres *Untitled*. Par extension, la mise en parallèle s'étend aussi aux portraits *What Remains*. De ce point de vue, les deux séries feraient référence aux clichés de soldats, morts sur les champs d'Antietam, photographiés au collodion par l'équipe du studio de Mathew Brady<sup>53</sup>.

Quoi qu'il en soit, toutes les citations historiques participent d'une iconographie de la mort. La plus éloquente, quant à nous, est celle des photographies *post mortem* américaines. Au 19<sup>e</sup> siècle, ces portraits posthumes s'inscrivent dans la panoplie des éléments rituels de deuil. Ils possèdent leurs conventions propres selon la décennie à laquelle ils appartiennent, qu'il s'agisse de la pose du corps, d'objets symboliques ou de l'aspect formel des images (BURNS 1990). Les compositions, qui sont conventionnelles, ne cherchent pas à individualiser le modèle représenté. Si des accessoires symboliques s'intègrent aux représentations, rarement est-il possible d'identifier des objets personnels ayant appartenu au défunt. En outre, dans la période qui s'étend de 1840 à 1860 environ, les cadrages des photographies demeurent étroits, à l'opposé des compositions ultérieures, plus larges, montrant des cercueils ou des scènes funéraires complètes. Ils dévoilent la partie supérieure du corps, dans une coupe incluant les mains, tandis que les représentations du corps entier sont réservées aux enfants.

---

<sup>53</sup> Les images ont été attribuées à Mathew Brady, même si plusieurs photographes ont contribué aux prises de vue, notamment Alexander Gardner (1821-1882) et Timothy O'Sullivan (vers 1840-1882).

À cette époque, l'embellissement du mort, par le maquillage et l'embaumement, n'est pas coutume (la pratique se répandra plus tard, vers la fin des années 1880). Aussi, à l'opposé des images plus tardives, les compositions se concentrent-elles essentiellement sur les traits des modèles et, de ce fait, cachent-elles mal leur condition cadavérique. Lorsque, malgré tout, l'intention est de simuler la vie, les poses feignent souvent l'attitude du sommeil. Ce type d'images, qui est plus fréquent avant 1900 et qui représente surtout de jeunes modèles, véhicule une ambiguïté troublante entre vie et mort que partagent les portraits de Mann<sup>54</sup>. Les clichés dissimulent moins la mort qu'ils ne l'exposent au regard des vivants, mais ce, dans une ambivalence qui porte à confusion. Suivant ces considérations, le corpus de Mann citerait plus spécifiquement les photographies posthumes des années 1840-1860, des images prises à un moment où les compositions sont resserrées sur le modèle, où celui-ci n'est ni embelli ni individualisé et où s'entremêlent, dans un calme inquiétant, la vie et la mort.

---

<sup>54</sup> Jay Ruby maintient que la presque totalité des photographies *post mortem* du 19<sup>e</sup> siècle cherchent à simuler la vie, mais ce, sans jamais vraiment réussir à leurrer le spectateur: « Prior to the 1900s, most death pictures were portraits of the deceased which attempted to deny death by displaying the body on a living room sofa as if asleep. At times, the illusion of actually being alive was attempted » (1995, 110). Pour sa part, Philippe Ariès soutient plutôt que seules les représentations d'enfants cherchent à camoufler la mort du sujet: « [le petit corps] a les yeux ouverts, grands ouverts ou mi-clos, rarement fermés. [...] Cela correspond à la volonté d'exposer l'enfant, à la différence des adultes, comme un vivant plutôt que comme un mort. La mort de l'enfant est la première mort intolérable » (ARIÈS 1983, 258). Notre examen des photographies *post mortem* de la *Burns Archive*, reproduites dans les ouvrages *Sleeping Beauty* (BURNS 1990) et *Sleeping Beauty II* (BURNS et BURNS 2002), nuance les deux positions : d'une part, il démontre que plusieurs portraits du 19<sup>e</sup> siècle exposent le modèle dans un cercueil, ce qui constitue une affirmation de la mort du sujet, mais qu'effectivement les cercueils apparaissent plus couramment dans les images postérieures ; d'autre part, il révèle que les photographes donnent, tant aux adultes qu'aux enfants défunts, des poses simulant la vie, même si celles-ci sont, en effet, surtout réservées aux jeunes modèles. Quoi qu'il en soit, la tentative de redonner vie à un mort, au moyen de la photographie véhicule une ambiguïté, tout en restant souvent peu convaincante, particulièrement dans la période qui précède les techniques d'embaumement.

L'ancienne coutume des portraits *post mortem* est souvent considérée de nos jours comme une tradition morbide, voire comme une manifestation pathologique. Cependant, elle témoignerait surtout d'une attitude face à la mort qui est historiquement datée. Selon l'historien des mentalités Philippe Ariès (1975), le 19<sup>e</sup> siècle est l'époque des manifestations exaltées de deuil, tandis qu'au contraire le 20<sup>e</sup> siècle voit naître, peu à peu, un « refus de la mort ». L'auteur explique :

Au 19<sup>e</sup> siècle, [la mort] paraissait partout présente : convois d'enterrements, vêtements de deuil, extension des cimetières et de leur surface, visites et pèlerinages aux tombeaux, culte du souvenir. [...] cet éloquent décor de la mort a basculé à notre époque, et la mort est devenue l'*innommable*. Tout se passe désormais comme si, ni toi ni ceux qui me sont chers, nous n'étions plus mortels (1975, 74-75).

Ainsi, la référence à l'iconographie mortuaire du 19<sup>e</sup> siècle témoigne d'une façon d'appréhender la mort qui appartient à une époque révolue. Posée dans le contexte actuel, elle expose le décalage culturel qui existe entre les comportements du passé et ceux du présent : elle montre, par contraste, comment la mort faisait autrefois partie du quotidien et comment aujourd'hui elle a été supprimée de la vie. En effet, au 19<sup>e</sup> siècle, la mort est un événement familial : « la confrontation avec la mort est chose courante à une époque où elle survient le plus souvent à la maison, où l'on meurt au milieu des siens. La mortalité des nourrissons est élevée, les maladies infantiles [...] font des ravages. Les adultes sont également touchés par les épidémies [...] (HÉLAN 2002, 113-114). À cette familiarité, s'oppose donc le « refus de la mort », énoncé par Ariès.

Ce refus se manifeste, à notre sens, dans la tendance, propre aux 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles, à considérer la mort comme irreprésentable ou à juger sa représentation comme une

obscénité. Le critique André Bazin semble exprimer ce déni moderne : « La représentation de la mort est aussi une obscénité, non plus morale comme dans l'amour, mais métaphysique » (1951, 64). Contrairement à cette affirmation, il nous semble que l'éthique de l'image repose moins sur le choix du sujet que sur la manière de l'aborder. Chez Mann, le vocabulaire plastique ne sert pas à rendre l'image tolérable, rassurante, et, par là, à engourdir le spectateur, mais bien à exposer ce qui, sans le recours à ce vocabulaire resterait caché au regard. Il ne sert pas à camoufler une réalité ou à y échapper, mais permet de mieux l'apprivoiser. La forme donne au spectateur un recul qui facilite l'assimilation du contenu de la représentation. C'est une mise en perspective qui évite à la fois l'horreur et, espérons-le, le sentimentalisme. Dans cet ordre d'idées, Benjamin Delmotte soutient, en analysant des œuvres sur la mort : « L'impression de gagner en clairvoyance ou en hauteur de vue provient sans doute aussi de la capacité que l'on éprouve – grâce à la distanciation opérée par la représentation – à regarder en face ce que l'on ne veut habituellement pas voir » (2010, 72). Car l'image de la dépouille laissée brute, dans sa littéralité réaliste en somme, provoque l'horreur. Elle déclenche un mouvement de rejet qui a pour effet immédiat de consolider le déni : « Le choc de la rencontre avec l'horreur provient d'une surprise désagréable qui induit une réaction uniforme ou homogène : devant l'horreur, on ferme les yeux, on s'enfuit ou l'on s'évanouit » (DELMOTTE 2010, 56). La forme permet d'éviter un tel mouvement.

Dans le mode de pensée moderne « à la Bazin », éthique tend à rimer avec littéralité. Le réalisme (ou le littéralisme) devient la condition première d'une soi-disant éthique de l'image, car il est compris comme témoignant, de manière authentique, du

réfèrent. Dans de telles circonstances, la photographie dite pure, une image nette sans manipulation, voire sans composition, se voit arrogée une valeur morale, en l'occurrence au détriment de la photographie pictorialiste. Il nous apparaît que le discours (moralisateur) qui découle de cette façon d'appréhender l'image, a été consolidé grâce à la théorie sémiotique dans le contexte postmoderniste des années 1980 et 1990 : puisque ladite essence de la photographie se définit par son statut indiciel, toute image non référentielle se révèle à la fois comme un détournement de cette « essence » et une trahison du sujet photographié. Plus ceux-ci sont graves, plus grave sera l'outrage. Dans ce discours, la mort ne peut être décentement représentée que dans la transparence. S'ensuit un étrange dictat qui conjugue moralité avec transparence et, dans une logique des contraires, amoralité avec opacité.

Loin de la transparence souhaitée, la métaphore figurative employée par Mann, en superposant deux iconographies en une seule image, entremêle vie et mort à la façon d'une danse macabre du Moyen Âge : elle désigne, comme cette dernière, la condition mortelle du vivant. La façon non littérale et non réaliste de traiter le sujet est alors précisément celle qui permettra au spectateur de s'identifier au cadavre et, dès lors, d'anticiper sa propre mort. Car l'identification s'avère impossible lorsque l'image, dans sa littéralité, provoque l'abjection. Dans un sursaut d'horreur, la représentation du mort est violemment repoussée, par un mécanisme psychique de défense, et assimilée à celle de l'Autre (KRISTEVA 1980). Ainsi, le chapitre suivant se penchera sur les paramètres de la représentation qui engagent l'affect du spectateur, permettent l'identification et rappellent la finitude humaine.

## DEUXIÈME CHAPITRE

### **Entre portrait et spectateur: l'expérience esthétique**

Tout dispositif médial, à travers sa configuration spécifique, tend, jusqu'à un certain point, à fixer les conditions de la réponse spectatorielle. Or, dans les portraits photographiques de Sally Mann, ces conditions s'écartent des présupposés énoncés par la théorie de la photographie, notamment à cause de l'intermédialité qui leur est propre. Dans ce chapitre, nous tenterons, dans un premier temps, de démontrer les raisons pour lesquelles le cadre d'analyse proposé par le discours sur l'index<sup>55</sup> ne peut s'appliquer aux productions pictorialistes et, à plus forte raison, se généraliser à l'ensemble des productions photographiques. Afin d'y parvenir, nous examinerons deux aspects de l'expérience des images : la perception temporelle et le sentiment de présence.

Cette première démarche nous permettra d'aborder, dans la suite du chapitre, les effets de présence et les effets de sens à l'aide de paramètres d'analyse adaptés à notre objet d'étude. Dans un second temps, il s'agira de démontrer que, du point de vue de la technique, le travail de la matière photographique, dont les traces d'accidents demeurent visibles, désigne, de manière autoréférentielle, la dégradation médiale elle-même, qu'il s'inscrit, en quelque sorte, en indice de cette dégradation. Dans notre hypothèse,

---

<sup>55</sup> Le « discours sur l'index » est entendu dans un sens restreint. Nous croyons qu'une certaine théorie de l'indicialité (une conception *référentielle* issue des écrits de Barthes notamment) n'est pas en mesure de rendre compte des portraits à l'étude. Cela n'implique pas pour autant que nous rejetions en bloc toute analyse sémiotique. La précision est importante puisque, dans les pages qui suivront, surtout dans la section traitant de la co-présence corporelle (2.2.), nous aurons parfois recours à la notion d'indice dans la démonstration.

l'altération du médium, en faisant écho à la décomposition du corps, porterait le spectateur à anthropomorphiser le dispositif. Un effet de présence serait alors induit, non pas dans la transparence du médium, comme le veut le discours sur l'index, mais dans la transformation du dispositif en une entité corporelle. La rencontre du spectateur avec ce « corps » produirait, somme toute, une sensation de co-présence physique.

Dans un troisième temps, nous nous pencherons sur la configuration formelle des images, afin de démontrer comment celles-ci établissent les termes d'une immersion perceptuelle et psychologique. À l'aide de la notion de « contenance », élaborée par le psychanalyste Serge Tisseron ([1995] 1997, 2003), nous examinerons les paramètres de composition et de facture susceptibles de créer l'illusion d'une inclusion dans l'image. Selon Tisseron, cette inclusion (ou immersion) participerait de la plénitude première vécue par le nourrisson. Comme l'anthropomorphisation du dispositif, cette sensation d'immersion serait à la source d'un sentiment de présence chez le spectateur.

Enfin, après avoir tenté de cerner les déterminants de la présence propres au traitement médial, nous aborderons l'expérience spectatorielle qu'infère l'iconographie des portraits. En esthétisant l'imparfait, les photographies transposent le caractère transitoire de la vie humaine dans la forme plastique de l'objet photographique. Ce faisant, elles produisent, de façon métaphorique, un dédoublement de l'iconographie : une imagerie mortuaire se superpose, en filigrane, aux représentations d'êtres vivants. À travers l'examen des expériences du temps et de la présence, nous postulerons que la dualité iconographique des portraits *What Remains* engage l'affect du spectateur en le confrontant à sa propre fin à la manière des *Memento mori*.

## 2.1. Contexte : l'intermédialité photographique

Les œuvres pictorialistes, en échappant à l'obligation de représenter la réalité, en mettant le référent à bonne distance, invitent à une expérience esthétique qui ne les distingue pas, de manière essentielle, des autres formes de représentations visuelles : la photographie, manipulée par l'artiste, ne peut revendiquer une nature spécifique à laquelle correspondrait une réponse prédéterminée. De ce constat, s'ensuit, en premier lieu, que l'insaisissabilité de l'image, résultant de son intermédialité, complexifie le rapport au temps que, selon le discours sur l'indicialité, devrait entretenir le spectateur avec la photographie. Ainsi, la temporalité perçue dans l'œuvre pictorialiste n'est ni univoque ni fixe, mais plurielle, voire fuyante à l'instar de la dilution visuelle opérée par le traitement médial. Il en découle aussi, en second lieu, que le cliché s'assimile difficilement à une trace lumineuse, à un résidu ou à une relique du sujet photographié et que, dès lors, il ne constitue ni « une émanation du référent » ni un « certificat de présence »<sup>56</sup>. Ainsi, l'expérience ne repose pas foncièrement sur le fait qu'un corps ait été « là », face à l'objectif, lors de la prise de vue : elle ne dépend pas du contact des rayons lumineux réfléchis par ce corps. En un mot, l'impact de l'image ne procède pas, de manière essentielle, de la rencontre du spectateur avec le réel photographié, et ce, même si un modèle a bien posé devant l'appareil-photo et que son apparence physique s'est inscrite, à un degré ou à un autre, sur un support matériel. De fait, en raison de l'opacité pictorialiste, le spectateur ne peut, en général, distinguer le vrai du faux, la trace photochimique de la trace manuelle ou accidentelle, et ne possède aucune assurance

---

<sup>56</sup> (BARTHES 1980, 126, 135)

quant à la nature du référent externe. Aussi, n'est-il pas à même de s'émouvoir de la proximité d'un être ou d'une chose ayant appartenu à un temps révolu. Pour ces motifs, il nous apparaît que la réponse spectatorielle est moins liée à la certitude engendrée par l'action de la lumière, qu'à la mesure de l'incertitude produite par le dispositif intermédiaire et sa mise en contexte particulière. Suivant ces considérations, l'étude de l'expérience des portraits pictorialistes de Sally Mann nécessitera d'abord de s'attarder à la perception temporelle induite pour ensuite aborder le sentiment de présence convoqué par le travail du médium.

Le statut sémiotique particulier qui a été attribué à la photographie, sa pseudo-essence indiciaire, supposerait, en principe, une coupure nette dans le temps, un nécessaire « ça a été », c'est-à-dire que le temps représenté équivaldrait précisément à l'instant de la prise de vue. Ce temps passé, imprimé chimiquement sur la pellicule, referait ensuite une incursion dans le présent par le biais de l'objet photographique. L'imprégnation directe des rayons lumineux, grâce à la photosensibilité, prendrait alors une valeur de vérité, d'attestation du réel, et serait garante d'une transparence médiale<sup>57</sup>, tout comme d'une compréhension théorique du temps qui lui serait d'emblée assimilée.

---

<sup>57</sup> André Bazin et Roland Barthes ont insisté sur le caractère essentiel de la relation entre l'image et son référent : « [l'image] procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle » (BAZIN [1945] 1975, 14) ; « Par nature, la Photographie [...] a quelque chose de tautologique : une pipe y est toujours une pipe, intraitablement. On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle » (BARTHES 1980, 17). La conception référentielle qu'a adoptée Roland Barthes a été nuancée par plusieurs auteurs, dont Philippe Dubois qui, sans toutefois abandonner l'idée d'une spécificité du médium, maintient : « Barthes est pris au piège, non plus de la mimésis, mais du référentialisme. Car voilà bien le danger qui guette ce type de conception : c'est de généraliser, ou plutôt d'*absolutiser*, le principe du 'transfert de réalité', dès lors qu'on adopte une attitude exclusivement subjective à prétention ontologique. Barthes est loin d'avoir échappé à ce culte – à cette folie – de *la référence pour la référence* » (DUBOIS 1983, 45).

Dans cette conception, l'un des traits pseudo-ontologiques du médium serait le temps arrêté de l'image, une immobilité qui, comme l'a énoncé le critique André Bazin, se comparerait à un embaumement, c'est-à-dire à une mort sans dégradation : « la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption » ([1945] 1975, 14). De ce point de vue, la photographie entretiendrait un rapport privilégié à la mort. Plus encore, selon Roland Barthes, son « pouvoir mortifère » embaumerait non seulement le temps, mais dans son sillage, le sujet de la représentation. Le sémioticien, endossant le rôle du modèle, affirme à cet égard :

Imaginairement, la Photographie [...] représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre. Le Photographe le sait bien, et lui-même a peur [...] de cette mort dans laquelle son geste va m'embaumer (BARTHES 1980, 30).

L'embaumement, que décrivent Bazin et Barthes, serait causé par l'immobilité de la représentation du réel, une immobilité comparable, jusqu'à un certain point, à celle du corps dans la mort. Cet effet de pétrification s'inscrit dans une conception référentielle pour laquelle la stabilité inerte de l'image se pose en reflet transparent du moment et du sujet captés lors de l'exposition du négatif. Néanmoins, dans sa référence à la pratique funéraire, au processus de conservation des corps, l'embaumement vise à restituer aussi un avant, un temps passé, ce qui complexifie sa temporalité au-delà de la seule pétrification<sup>58</sup>. Quoi qu'il en soit, selon le discours de Bazin et de Barthes, l'adéquation

---

<sup>58</sup> Danielle Meaux réitère la même idée d'une mort du sujet photographié : « Ce qui a été photographié appartient à hier, mais il faut ajouter que c'est dans le temps même de la prise de vue que la scène représentée s'est trouvée précipitée dans le passé. L'acte photographique peut ainsi, de manière métaphorique, être rapproché d'une mise à mort du sujet » (1997, 25). Il nous apparaît que l'auteur, dans son ouvrage *La photographie et le temps*, tente de nuancer la conception référentielle de Barthes, mais ce,

entre l'image et la réalité extérieure serait plus que mimétique : elle serait consubstantielle<sup>59</sup>.

Il va sans dire que les œuvres pictorialistes s'inscrivent mal dans une telle théorie. À coup sûr, ces œuvres défient toute prétention à la transparence, d'autant que s'y multiplient les interventions de l'artiste ; à coup sûr, elles troublent, par leur intermédialité plastique, l'empreinte du monde réel et la soi-disant véracité des représentations. Leur mode de production se détourne ainsi très souvent de la ressemblance, mais plus encore, il sabote l'inscription même du négatif, à sa source, c'est-à-dire à la prise de vue, comme en amont et en aval de celle-ci. Le traitement matériel et formel porte donc atteinte au présumé « transfert de réalité »<sup>60</sup>, si tant est, comme André Bazin l'allègue, qu'il y ait transfert. Dans ces conditions, l'intermédialité pictorialiste opacifie le référent non seulement dans son apparence, mais aussi dans sa dite substance et, dans la foulée, fausse la transcription du temps de la référence.

Comme les postulats que sont le double embaumement du temps et du sujet photographiés ne s'appliquent pas, ou peu, à l'expérience de l'image pictorialiste ni, du

---

sans jamais s'en écarter de manière significative : la photographie désigne toujours une réalité extérieure, c'est-à-dire un référent. Plus encore, l'analyse générale du temps qui est réalisée dans cette publication s'associe à une tradition théorique qui lie pseudo-essence du médium et indicialité. À cet égard, Meaux maintient que « les auteurs se rejoignent généralement dans la mesure où ils fondent leur étude des liens de la photographie et du temps sur *la nature indicielle du médium* [nous soulignons] ainsi que sur ses caractéristiques techniques » (1997, 23). À notre sens, le travail de l'auteur ne dévie pas, dans son fondement, des assertions de Bazin et de Barthes.

<sup>59</sup> À cet égard, Bazin soutient : « La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction » ([1945] 1975, 14). Barthes maintient, pour sa part : « plus qu'un autre art, la Photographie pose une présence immédiate au monde – une co-présence ; mais cette présence n'est pas seulement d'ordre politique [...], elle est aussi d'ordre métaphysique » (1980, 131).

<sup>60</sup> Voir la citation de Bazin à la note précédente.

reste, à celle de toute image intermédiaire<sup>61</sup>, il conviendra d'examiner les données temporelles propres au corpus à l'étude en évitant les généralisations théoriques de ce type. Ainsi, dans les portraits *What Remains*, l'opacification produite agit directement sur la perception temporelle, mais l'imprégnation de la plaque au collodion, lors de l'exposition, ne saurait arrêter la course du temps. Loin d'être immuable, la temporalité induite est, au contraire, hétérogène, fluide, indéterminée. Dès lors, l'inévitable réminiscence du moment de la prise de vue n'est en rien stabilisée par le médium.

D'emblée, l'obsolescence de la technique au collodion insère le travail médial dans un temps reculé rappelant l'histoire de la photographie. La désuétude exacerbée du procédé provoque alors un premier décalage temporel entre la pratique dix-neuviémiste et le contexte contemporain de production et de diffusion. Outre ce décalage, l'altération de la forme, l'esthétique brouillée résultant de la technique et de sa manipulation, « altère » l'interprétation du temps et crée, par là, une articulation qui unit perceptions visuelle et temporelle. En effet, l'absence de détails ou de particularismes empêche le spectateur de saisir le référent dans son intégralité. Or cette résistance, due à la fragmentation et à l'imperfection de la représentation, cause une incertitude perceptuelle semblable à celle d'un souvenir diffus. Le portrait s'inscrit alors dans une temporalité élastique et variable, comme celle émergeant d'une image mnémonique. Ce phénomène, qui s'apparente pour

---

<sup>61</sup> Pour citer un exemple qui ne soit pas pictorialiste, mentionnons les photographies de Jeff Wall. L'intermédialité « structurale » du travail de l'artiste nuance aussi, quoique différemment, la question temporelle telle qu'elle est généralisée dans le discours de l'index. Dans ce cas, le motif représenté est bien issu du temps de la prise de vue, ou *des* temps dans le cas d'une image composite, mais cite au surplus un moment de l'histoire de l'art. Telle une mise en abîme à deux niveaux, les instants des déclics de l'appareil, s'ils sont plusieurs, s'introduisent dans le présent tandis que le temps historique s'imbrique, ou tend à s'insinuer, à la fois dans le présent et dans la temporalité hétérogène obtenue par l'assemblage des prises de vue.

le spectateur à une perte de données sensorielles, a été observé dans l'œuvre de Peter Henry Emerson par l'historien de l'art Douglas R. Nickel : « [Emerson's] gambit was to relinquish something of the photograph's perceived indexicality in the service of an operation more synthetic, more laden with the weight of time and the internal workings of imagination and reflection. The photograph can thus resemble a visual memory as much as a real place and time [...] » (2008, 73). De ce point de vue, les portraits de Sally Mann se poseraient comme des représentations situées à la limite d'un monde réel et d'un univers mental, le premier étant produit par l'empreinte chimique du référent externe, le second par l'effacement de cette même empreinte. (Les photographies brouillées de Mann adoptent la même imprécision que les images mentales et partagent avec celles-ci, par leur dimension métaphorique, un même pouvoir d'évocation.) Il nous apparaît alors que le spectateur, plongé dans une incompréhension partielle, est encouragé à scruter plus avant l'œuvre d'art comme s'il tentait vainement de raviver un souvenir émoussé ou, pour le dire autrement, comme s'il cherchait à saisir ce qui s'avère quasi insaisissable. Dans notre interprétation, l'insatisfaction provoquée, le sentiment de manque causé par cette entrave, le porterait à compléter mentalement la portion inaccessible. À cet égard, le psychanalyste Serge Tisseron affirme que « la photographie floue renonce à transmettre une information précise sur un personnage ou un paysage et privilégie plutôt la sensation et la reconstruction, par le spectateur, de ce qui n'est qu'en partie visible » (2010)<sup>62</sup>. L'incomplétude et l'opacité, comprises comme des états transitoires, tendraient, en ce sens, à attiser l'imagination, tandis que la complétude et la transparence, entendues

---

<sup>62</sup> Le texte, qui a fait l'objet d'une publication dans *Cahiers de la Photographie*, est disponible sur le site Web suivant: [www.sergetisseron.com](http://www.sergetisseron.com). Sa version en ligne ne comporte pas de pagination.

comme des conditions optimales, la paralyseraient. Ainsi, en postulant que l'image fuyante participe d'une fluidité temporelle et l'image transparente, à l'inverse, d'une forme d'immuabilité, il s'ensuit que la mort, dans les portraits *What Remains*, est figurée par le passage du temps et non par l'arrêt de celui-ci<sup>63</sup> : elle s'expose, visuellement, comme processus de corruption et non comme embaumement.

Suivant le même ordre d'idées, les éléments référentiels, en accord avec le procédé médial, engagent plusieurs temps qui perturbent l'expérience de la photographie telle que la théorie la présume être vécue par le regardeur. En effet, la mise en place d'une métaphore visuelle qui opère un croisement iconographique entre jeunes modèles et cadavres putréfiés, entre vie et mort, déconstruit, dans une certaine mesure, les présuppositions théoriques associées à la notion d'index<sup>64</sup>. Tels des *Memento mori*, les photographies de Sally Mann exposent des vies dans leur plénitude, tout en anticipant leur fin grâce à l'évocation d'une imagerie mortuaire. L'instant passé du déclic de l'obturateur se confond ainsi, au présent, avec un moment projeté dans l'avenir, réunissant, de la sorte, passé, présent et futur. La superposition synchrone de ces trois temps, en un tout indistinct, n'est pas rattachée aux propriétés indicielles du médium, à son « essence », mais plutôt à la métaphore qui lie dégradation de la forme et putréfaction

---

<sup>63</sup> Dans une perspective analogue, Serge Tisseron écrit : « Quand on rêve d'arrêter un monde qui semble aller trop vite, on fait des photographies nettes. Quand on a compris que ce mouvement est condamné à nous échapper sans cesse, on l'accompagne en faisant de la photographie floue... ou du cinéma » (2010). La version en ligne de l'article ne comporte pas de pagination : [www.sergetisseron.com](http://www.sergetisseron.com).

<sup>64</sup> Au risque de répéter, nous référons au contexte restreint de la théorie de la photographie examiné ici. Le statut indicial de la photographie, chez Barthes, s'inscrit dans une conception *référentielle* de l'image, ce qui est loin d'être le cas pour toutes les analyses sémiotiques. Dans une telle conception référentielle (voire référentialiste, comme la qualifie Philippe Dubois), le médium est un véhicule transparent au sens où il témoigne essentiellement du référent.

du corps. Pour autant, il n'est pas exclu qu'une telle confluence temporelle puisse se rencontrer dans l'image transparente. Elle advient alors par d'autres modalités, à savoir essentiellement par le biais d'une structure narrative : le portrait d'un mourant ou d'un condamné, par exemple, produira un effet temporel similaire<sup>65</sup>. Quoi qu'il en soit, dans le registre rêvé de la transparence, les divers temps sont bien définis, clairement articulés et circonscrits, et leur interprétation ne porte pas à confusion. En dépit d'un « écrasement du Temps »<sup>66</sup>, une linéarité chronologique demeure facilement déchiffrable. Car, même s'il appert que le modèle peut simultanément être vivant à l'intérieur de la photographie et mort à l'extérieur de celle-ci, la séparation nette des deux espaces témoigne de la distinction des moments. En revanche, dans les portraits pictorialistes de Mann, l'expérience est plus trouble du fait que les temps perçus relèvent d'une association métaphorique, d'un non-dit implicite : le vivant et le mort se fusionnent dans l'espace clos de l'image en une ubiquité temporelle étrangère à l'idée de chronologie.

Dans les analyses qui font appel à la notion d'indice afin d'explicitier la force d'impact du portrait photographique, la relation de contiguïté directe établie entre le modèle et son image est comprise comme opérant une mise en présence, c'est-à-dire qu'elle participerait à faire réapparaître le modèle, à le soustraire à l'espace et au temps du contact originare pour le réinsérer dans l'ici et le maintenant. Cette « apparition » dans le monde immédiat du spectateur procède de la croyance en une adéquation

---

<sup>65</sup>Dans cette veine, Barthes donne l'exemple d'un portrait de condamné, soit celui de Lewis Payne photographié par Alexander Gardner en 1865 (1980, 148-150). De plus, il soutient que la photographie historique crée une même confluence du temps (1980, 150). Ajoutons que, dans le registre de la transparence, une telle perception temporelle se produit fréquemment dans le portrait lorsque sa fonction est d'immortaliser le modèle, et ce, peu importe le médium utilisé.

<sup>66</sup> (BARTHES 1980, 150)

consubstantielle entre le sujet photographié et sa représentation, une adéquation dont l'exemple corollaire, dans le domaine religieux, serait celui de la relique investie, par le dévot, des qualités et des pouvoirs du personnage saint qu'elle a touché. Du point de vue du spectateur, qui croit à la force de ce contact, le portrait présente alors autant la physionomie du modèle photographié, que sa soi-disant substance ou essence intérieure<sup>67</sup>.

La théorie de la photographie a interprété cette présentification<sup>68</sup> du modèle de façon littérale, comme si elle avait fait sienne la position du spectateur fétichiste. Contrairement aux études médiévales sur la relique ou sur l'icône, elle n'établit pas de distinction claire entre réalité perçue et réalité tangible. Pour Bazin, la prise d'empreinte saisit littéralement le réel et accomplit une transmission des propriétés dites ontologiques du référent vers l'image photographique : « [L'image] procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle » ([1945] 1975, 14). Pour Barthes, la photographie est « une émanation du *réel passé* » qui pose une présence « d'ordre métaphysique » au monde (1980, 138,131). Ainsi, chez l'un comme chez l'autre, tant le modèle que le médium possèdent une essence qui lui est spécifique et, chez l'un comme chez l'autre, la mise en présence du sujet se révèle, non pas induite par un processus de déplacement, mais véritablement effective. Dans ces conditions, l'image tend à s'assimiler à un objet de culte auquel le théoricien de la photographie, dans son fétichisme, aurait attribué une vie indépendante ou, plus précisément, dans lequel il aurait

---

<sup>67</sup> En philosophie, substance et essence ne sont pas des termes équivalents. Cependant, nous les entendons ici comme des quasi-synonymes, ce qui, à notre sens, ne modifie pas de manière significative l'argumentation.

<sup>68</sup>Le grand dictionnaire terminologique l'Office québécois de la langue française en ligne définit la présentification comme suit : « Processus par lequel un objet est rendu présent (sous forme d'image) ». [www.granddictionnaire.com/](http://www.granddictionnaire.com/)

décelé l'incarnation d'une essence migrante<sup>69</sup>. S'il est convenu que l'expérience esthétique puisse, selon les cas, provoquer une telle réaction animiste, il est moins sûr que l'analyse de cette réaction doive être basée, dans sa méthodologie, sur les mêmes croyances. Aussi, l'expérience de l'œuvre d'art, dans le discours sur l'index, nous semble-t-elle scrutée à travers une loupe déformante qui remet en cause, du moins en partie, certains fondements de la théorie de la photographie, particulièrement en regard des déterminants de l'effet de présence et de leur généralisation à toute production photographique.

Outre qu'elle procède de deux essentialismes illusoire, celles du médium et du modèle, l'expérience esthétique, telle que décrite par Barthes notamment, devient contingente de l'indicialité photographique et est généralisée en fonction de la définition qui en est formulée : l'index est compris comme un rapport de contiguïté physique et détermine la mise en présence du référent. Il appert, d'une part, que l'interprétation sémiotique réalisée tend à fausser, par excès de simplification, la conception nuancée de Pierce<sup>70</sup> et que, d'autre part, l'effet de présence peut émerger sans qu'il y ait contact tangible du référent à l'objet. Sur ce point, les études médiévales et anthropologiques ont

---

<sup>69</sup> Dans la théorie freudienne, le fétiche est présenté comme un substitut du phallus de la mère qui sert à « préserver » ce dernier. Le fétichisme serait un processus pathologique qui tente de maintenir inconsciemment le déni de la « castration » féminine. Un mouvement psychique inconscient pousse le fétichiste à maintenir le phallus féminin par le biais d'une substitution. Toutefois le fétiche peut paradoxalement servir à la fois d'affirmation de la castration et de substitut phallique. Il est tout autant l'affirmation d'une absence que l'expression d'un déni. Selon Christian Metz, des liens se tissent entre fétiche et photographie: « The fetish, too, means both loss (symbolic castration) and protection against loss » (1985, 84). Le fétichisme qui caractérise le « transfert de réalité » de Bazin, ce que nous appelons l'essence migrante, a été mis en évidence par Metz : « The photographic *take* is immediate and definitive, like death and like the constitution of the fetish in the unconscious [...]. Photography is a cut inside the referent, it cuts off a piece of it, a fragment, a part object, *for a long immobile travel of no return* [nous soulignons] » (1985, 84).

<sup>70</sup> (BRUNET 2000, 2008; LEFEBVRE 2007)

démontré que l'icône et le fétiche peuvent inférer un sentiment de présence selon le contexte dans lequel ils s'inscrivent, mais n'établissent aucun rapport de proximité : l'objet est bien l'indice d'un être ou d'un dieu, en tant qu'il désigne celui-ci, mais ce, sans contact direct. Par exemple, l'image de dévotion, au Moyen Âge, constitue le support matériel de la « présence » d'une figure sainte exactement comme la relique ayant touché physiquement celle-ci : « il n'y a pas de différence profonde entre les usages de l'image ou de la relique [...] images et reliques sont les *media* d'un pouvoir présent et agissant sur les corps et les âmes des fidèles qui en attendent les bienfaits » (SCHMITT 1999, 154)<sup>71</sup>. En un mot, l'indicialité, entendue comme trace du référent, ne s'avère pas une condition indispensable à la manifestation d'une présence. Aussi, la réponse spectatorielle induite par la série *What Remains* sera-t-elle examinée en fonction des modalités techniques, formelles et iconographiques qui sont propres aux portraits, et ce, en dehors du cadre d'analyse offert par la théorie de la photographie.

## **2.2. Technique : la co-présence corporelle**

Si la dégradation de l'image met le référent à bonne distance, elle n'éloigne pas pour autant le spectateur de l'œuvre d'art. Au contraire, nous émettons l'hypothèse que la mise à distance, effectuée par l'entremise du procédé technique, procure un sentiment de proximité et, par là, donne lieu à une implication affective. Les aléas de la technique au

---

<sup>71</sup> Dans le domaine de l'anthropologie, Alfred Gell mentionne le cas où une pierre est donnée comme indice de présence d'un dieu : « l'image non-iconique du dieu sous forme d'une pierre est un indice de la présence spatio-temporelle de la divinité [...] la pierre est un 'signe naturel' de l'endroit où se trouve le dieu, comme la fumée est un signe naturel de l'endroit où brûle le feu » ([1998] 2009, 33).

collodion, avec la forme altérée qui en découle, créeraient l'illusion d'une co-présence corporelle, dans le temps et dans l'espace du portrait, et, de ce fait, ouvriraient la porte à un contact de nature intersubjective entre le sujet regardeur et l'objet d'art. Ainsi, le dispositif intermédial fonderait les paramètres de l'expérience du portrait photographique ou, pour le dire autrement, il établirait les conditions de possibilité de la réponse spectatorielle.

Une conception référentielle de l'art envisage le portrait comme indice de son modèle, que l'image soit photographique ou picturale<sup>72</sup>. Dans une telle conception, même lorsque le portrait sert à cultiver des visées extérieures, d'ordre social ou idéologique par exemple, il ne « pointe » jamais que le sujet de la représentation. C'est à travers cette désignation qu'il permet d'atteindre les buts recherchés. Il s'ensuit que le travail de l'historien de l'art, en se concentrant sur le référent, tend surtout à interpréter les significations de l'œuvre, qu'il s'oriente vers ce que Hans Ulrich Gumbrecht nomme l'« effet de sens ».

Dans le corpus à l'étude, la photographie s'expose comme médium et, en ce sens, inscrit l'œuvre d'art dans un cercle d'autoréférentialité. La mise en évidence du travail médial désigne moins de jeunes visages, que les coulures, les taches et les points qui la parsèment : elle dirige moins l'attention du spectateur vers la trace du référent, que vers

---

<sup>72</sup> Martin Lefebvre différencie les statuts indicels des portraits photographiques et picturaux dont la fonction première est de désigner leur référent: « Now *if* [nous soulignons] all portraits, whether they be photographic or painted, necessitate the existence of their object as a determining factor in the existence of the sign, then the only difference between them — from the point of view of indexicality — lies in the fact that photography requires a direct contact between the object and the sign, whereas in a painting both are indirectly connected through yet another sign (namely the painter) which is in direct contact with the painting (*efficient causality*) and either in direct or indirect contact with the object » (2007, 231-232).

celle du procédé. Ce faisant, elle indique l'altération de l'image et devient indice de cette altération. Mais l'autoréférentialité n'est jamais pure et, dans le cas qui nous occupe, le traitement formel ne participe pas, du moins pas seulement, d'une valorisation de la forme pour elle-même. La dégradation médiale procède plutôt d'une métaphore figurative qui transforme, nous l'avons mentionné, l'image décomposée du visage en image d'un visage décomposé : elle instaure une association implicite entre altération du médium et putréfaction du corps.

Dans l'hypothèse que nous avançons, la désignation des traces du processus ferait deux choses. D'une part, elle produirait une évocation métaphorique de la condition humaine ; d'autre part, elle opérerait une substitution métonymique entre médium et corps. Seulement, le corps dont il est question ici n'est ni celui, jeune et sain, de la référence ni même celui du cadavre métaphoriquement suggéré. Il s'agit plutôt du dispositif intermédiaire donné comme présence corporelle, à savoir un corps abstrait, physiquement présent au spectateur, mais inconnu, inidentifiable et indifférencié en tant que sujet. Si, selon Hans Belting, tout médium entretient un rapport analogique au corps<sup>73</sup>, dans les portraits de Mann, l'association entre dégradations médiale et corporelle se présente comme un marqueur de corporéité qui renforce davantage l'analogie et l'impose au spectateur.

Contrairement au corps du modèle, le « corps » du dispositif cohabite dans le même espace et dans la même temporalité que son regardeur : il baigne dans le même univers

---

<sup>73</sup> Hans Belting affirme: « Both image and medium live from a body analogy » (2005, 307).

spatio-temporel. Aussi, dirons-nous que sa présence est « médiale » et non « médiée »<sup>74</sup>, qu'elle émerge, pour le spectateur, dans la rencontre directe avec le médium-corps de l'image (le médium comme corporéité) et non avec le corps en médiation dans l'image (le corps du modèle médié à travers l'image). Dans cette optique, Belting a noté que : « la présence des images s'explique en dernière instance par leur présence dans le médium ou par leur présence comme médium » ([2001] 2004, 15)<sup>75</sup>. Nous postulons ainsi qu'une des premières forces d'impact des portraits à l'étude réside dans leur « présence comme médium ».

L'effet de présence peut se manifester au spectateur par différentes avenues que Matthew Lombard et Theresa Ditton (1997) ont tenté d'identifier dans le domaine des nouvelles technologies. (Les médiums, des plus traditionnels aux plus innovants, adoptent, à notre avis, des configurations analogues qui se transposent des uns aux autres.) Dans tous les cas, d'après les auteurs, la présence naît de l'illusion d'une absence de médiation dans l'expérience esthétique: « One of the most interesting aspects of the presence phenomenon concerns the physiological and psychological consequences of the perceptual illusion of nonmediation » (1997)<sup>76</sup>. Suivant cette assertion, il semblerait, à première vue, que l'opacification du médium entrave la manifestation d'un sentiment immédiat de présence. Cependant, la perception d'une expérience non médiée ne surgit pas que dans la transparence. Elle émerge de deux façons : certes, dans la

---

<sup>74</sup> Certes, aucune image ne parvient au spectateur sans médiation. Il s'agit ici d'une perception de non-médiation.

<sup>75</sup> Dans le même ordre d'idées, Belting a également soutenu : « Visual artifacts, however, depend on a specific kind of perception — perception of images, as if they were bodies or in the name of bodies — that is, perception of a symbolical kind » (2005, 307).

<sup>76</sup> La version en ligne de l'article ne comporte pas de pagination : <http://jcmc.indiana.edu/>.

transparence ou l'invisibilité du médium, mais également, dans la transformation du médium en une « entité sociale » (*social entity*), une entité perçue, ou non, de manière réaliste.

Au risque de tordre la pensée des auteurs, nous associons la première forme d'expérience esthétique à la « présence dans le médium » de Belting ou, pour reprendre Barthes, à un « effet de réel » (1968), tandis que nous envisageons la seconde en tant que « présence comme médium », les deux n'étant pas nécessairement exclusives. L'« entité sociale », qui correspond à la seconde expérience, est entendue comme un « être » avec lequel se noue, ou semble se nouer, un rapport intersubjectif : « When presence leads users to perceive a medium (e.g., a computer) as a social entity, at least some of the users' perceptions, thought processes, and emotional responses are similar or identical to those found in human-human interaction » (1997)<sup>77</sup>. Ainsi, dans la perception de l'utilisateur (ou du regardeur), une situation d'échange, physique ou psychologique, s'établit avec le dispositif médial<sup>78</sup>. À notre avis, les photographies de Sally Mann feraient surgir l'effet de présence dans le contexte d'un tel rapport avec une « entité sociale », un rapport qui, il va sans dire, relève davantage de la réalité psychique que de la réalité tangible.

---

<sup>77</sup> Dans la même optique, l'anthropologue Alfred Gell souligne également: « L'« autre » qui est directement en jeu dans une relation sociale n'a pas besoin d'être un « être humain » » ([1998] 2009, 22). La version en ligne de l'article de Lombard et Ditton ne comporte pas de pagination : <http://jcmc.indiana.edu/>.

<sup>78</sup> Clairement, dans les nouvelles technologies (déjà datées), sur lesquelles se penchent Lombard et Ditton, l'interactivité du dispositif devient l'une des modalités principales de l'interaction. Cependant, dans la mesure où l'échange intersubjectif peut être tant physique que psychologique, nous croyons que ce type d'expérience s'applique autant aux médiums traditionnels.

À l'intérieur de ces deux dispositions générales, six conceptualisations de la présence ont été relevées par les auteurs Lombard et Ditton : la présence en tant que richesse sociale, la présence en tant que réalisme, la présence en tant que proximité spatiale (*presence as transportation*), la présence en tant que simulation d'interaction (*presence as social actor within medium*), la présence en tant qu'anthropomorphisation du dispositif médial (*presence as medium as actor*) et la présence en tant qu'immersion perceptuelle et psychologique. Bien qu'il s'agisse de postulats de recherche, clairement énoncés comme tels, il n'en demeure pas moins que, de notre point de vue, deux de ces conceptualisations s'appliquent au dispositif des portraits *What Remains*, à savoir la présence comme anthropomorphisation ou personnification du dispositif<sup>79</sup> et la présence comme immersion perceptuelle et psychologique.

Si, dans les portraits à l'étude, la métaphore pose l'altération du médium comme décomposition du corps photographié, la métonymie, pour sa part, opère une substitution entre médium et corps, entre médium comme matière et médium comme corps. En ce sens, elle produit une anthropomorphisation du dispositif médial, et ce, en dehors de tout renvoi à la forme humaine représentée. L'objet d'art se voit ainsi attribué des particularités organiques, en l'occurrence celui des tissus putréfiés, et se transforme de manière figurée en entité humaine, en « entité sociale », à la fois tangible dans sa matérialité et abstraite dans sa définition identitaire.

---

<sup>79</sup> Matthew Lombard et Theresa Ditton n'emploient pas exactement les termes d'anthropomorphisation et de personnification. Nous nous référons, pour cette traduction, à l'analyse de leur article réalisée par Marc Boucher (2006).

L'expérience esthétique qui résulte de la rencontre avec le portrait prend alors les allures d'un double face-à-face, d'une part, avec le modèle représenté, d'autre part, avec l'objet subjectivé : soit avec une représentation et avec un « corps » incarné par le médium. Il nous semble que la proximité de l'objet-sujet, du dispositif anthropomorphe, dans le temps et dans l'espace du spectateur, réunisse les conditions d'éveil d'un sentiment de présence, plus précisément de co-présence corporelle, et qu'il mette en place, de la sorte, les éléments propres à l'apparition d'une intersubjectivité entre le portrait et son regardeur. S'il est vrai, comme le suggère Serge Tisseron, que « l'inachèvement de l'œuvre impose à son spectateur l'idée de son propre inachèvement », alors nous croyons que la désintégration de l'image, son incomplétude, en s'affichant comme un équivalent de la décomposition du corps humain, porte le spectateur à anticiper sa propre décomposition physique ([1995] 1997, 163-164). Dès lors, il nous apparaît que l'œuvre anthropomorphe, avec sa « chair » rongée, tend à donner lieu à un processus d'identification semblable à celui existant de sujet à sujet. En imaginant sa putréfaction future, le spectateur « assimile un aspect de l'autre »<sup>80</sup>. Il s'identifie symboliquement au corps putréfié de l'œuvre d'art, soit, en fin de compte, à une dépouille mortelle, mais ce, sans qu'il y ait représentation de cadavre.

---

<sup>80</sup> Jean Laplanche et Jean-Bernard Pontalis proposent une courte définition de l'identification qui se lit comme suit: « Processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d'identifications » ([1967] 2004, 187).

### 2.3. Forme : l'immersion perceptuelle et psychologique

La seconde disposition selon laquelle les portraits de Sally Mann favoriseraient l'émergence d'un effet de présence est l'immersion perceptuelle et psychologique. Si les œuvres à l'étude ne contiennent pas physiquement le spectateur et, de ce fait, ne s'inscrivent pas dans la définition courante d'un art immersif, en revanche, elles suscitent, selon notre interprétation, l'impression d'être à l'intérieur de l'image ou, plus spécifiquement, d'être « contenu » par elle.

Serge Tisseron a examiné les images psychiques et matérielles par rapport à leur fonction de contenance, en établissant un parallèle entre représentations mentales et artistiques<sup>81</sup>. Selon le psychanalyste, notre rapport aux images est tendu entre trois pôles qui sont la signification, la transformation et la contenance, et auxquels correspondent, respectivement, des fonctions de représentation, de transformation et d'enveloppe<sup>82</sup> : « L'image n'a pas seulement la possibilité de *représenter* un objet et celui de *l'évoquer* [...]. Elle a également la capacité de contenir cet objet et son spectateur dans une même enveloppe, et de donner l'illusion d'une perception partagée » ([1995] 1997, 164).

Ce pouvoir de contenance tirerait son origine dans les premières images du nourrisson, des images qui procèdent d'une « indifférenciation primitive », c'est-à-dire d'une phase du développement qui précède la séparation psychique à la mère. Pour le

---

<sup>81</sup> Pour Hans Belting, une correspondance existe aussi entre les deux types d'images : « Internal and external representations, or mental and physical images, may be considered two sides of the same coin. The ambivalence of endogene images and exogene images, which interact on many different levels, is inherent in the image practice of humanity » (2005, 304).

<sup>82</sup> Les concepts de contenance et d'enveloppe possèdent une genèse élaborée (ANZIEU [1987] 2003, 44-61). Serge Tisseron reprend ainsi des notions connues de la psychanalyse pour les appliquer aux images matérielles, plus particulièrement aux images photographiques.

jeune sujet, ce moment est marqué par une perception indistincte de son environnement, par la sensation de ne faire qu'un avec celui-ci et avec la mère: « du point de vue des enveloppes contenant, les premières images contiennent ensemble les sensations confuses qui font partie du touchant et du touché, du suçant et du sucé, avant que de ce complexe ne se différencient deux figures complémentaires, la bouche et le sein, l'enfant et la mère » (ANZIEU 1994, 62). Dans cette confusion première, les images psychiques participent d'un état fusionnel qui donne l'illusion d'être contenu par la mère. La rupture inévitable de cette fusion, la différenciation des deux sujets que l'enfant assimile au cours de son évolution, sonne alors le glas d'une « plénitude » dont chacun porte à jamais le deuil.

Selon ces considérations, l'image possède le pouvoir d'envelopper son regardeur dans un rapport contenant-contenu fondé sur le modèle relationnel mère-enfant. En ce sens, l'immersion, porteuse du sentiment de présence, interviendrait surtout sur le plan psychologique, bien qu'elle soit forcément nourrie par des données d'ordre perceptuel. Le lien établi avec l'image, l'inclusion dans l'image, serait dès lors informé par une nostalgie de la plénitude première et viserait inconsciemment à la restaurer. Pour autant, le caractère régressif de l'expérience ne plonge pas le spectateur dans une fusion pathologique à l'objet d'art. Selon Tisseron, la « régression » procurerait plutôt « l'illusion d'une confusion » aux vertus réparatrices, un apaisement bénéfique qui, en quelque sorte, panserait les plaies de la séparation et faciliterait sa saine acceptation<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> À cet égard, Serge Tisseron soutient ceci: « Justement parce que le spectateur d'une image n'est plus un nourrisson et qu'il n'est pas non plus psychotique, sa régression s'arrête en cours de route. L'image ne le place pas comme si le monde et lui ne faisaient qu'un, mais un peu en aval, au moment où, différencié de la

Si, d'après le psychanalyste, toute image matérielle possède, à divers degrés, cette capacité d'enveloppement, il n'en demeure pas moins que certaines configurations médiales sont davantage à même de jouer une fonction de contenance. Dans les portraits de Sally Mann, l'effet d'inclusion, que nous associons à la notion d'immersion, est produit selon au moins quatre paramètres qui sont le grand format, la composition sphérique, le cadrage étroit et la facture brouillée propre à l'intermédialité pictorialiste.

Le premier de ces paramètres, le format de grande dimension (127,0 x 101,6 cm), impose d'emblée la présence matérielle de l'objet photographique. La taille du tirage, la proportion du champ visuel sollicité, dicte, en effet, un rapport physique à l'image qui tend à mieux faire pénétrer le spectateur à l'intérieur de la représentation<sup>84</sup>. Le rapport d'échelle entre le « corps » de la photographie et celui du spectateur rapproche l'œuvre d'art et favorise ainsi l'illusion d'un enveloppement qui rappelle, jusqu'à un certain point, la protection du corps maternel.

Le deuxième paramètre « contenant » est obtenu par l'ovale plus ou moins régulier de la composition. Nous avons décrit précédemment comment les portraits de Mann, en raison du procédé employé, accusent systématiquement une forme arrondie: les

---

mère, l'enfant tentait de pallier la coupure fondamentale en se raccrochant à l'illusion d'une confusion entre elle et lui organisée autour de l'identité de perception. Tel est le monde de l'image. Parce que la confusion totale avec l'objet – sur le mode de l'hallucination primitive – nous est fermée, l'image nous console avec l'illusion d'une confusion » ([1995] 1997, 169).

<sup>84</sup> D'après l'historien de l'art Michael Fried (2008) les photographies de grandes dimensions partagent, avec la peinture moderniste, des propriétés d'« absorbement » (*absorption*) qui contribueraient à l'autonomie de l'œuvre d'art. Cet absorbement a peu à voir avec l'idée d'immersion ou de contenance dans la mesure où il participerait, à l'inverse, à nier la présence du spectateur. Également, Jean-François Chevrier (1981) a élaboré la notion de « forme tableau », mais contrairement à un entendement répandu, cette notion est moins liée aux grands formats de la photo contemporaine qu'à la soi-disant autarcie de l'objet.

contours flous et les coins noircis des photographies produisent une forme ovoïde, tandis que des distorsions optiques exagèrent le volume sphérique de la tête. Cette configuration crée l'effet d'une bulle qui enveloppe à la fois la représentation et le spectateur<sup>85</sup>. Elle se retrouve également dans les paysages de la série *Antietam* qui accompagnent les portraits lors de l'exposition *Sally Mann : What Remains* à la Corcoran Gallery (2004). Dans ces larges photographies d'un ancien champ de bataille, l'artiste cherche à transmettre, de façon intentionnelle, une impression de l'enfance semblable à celle d'un enveloppement intra-utérin: « I was trying to get this feeling in your childhood that you experience that moist enveloping, womb like moment in the landscape » (CANTOR 2008)<sup>86</sup>. Ainsi, dans les portraits à l'étude comme dans ces paysages, une association s'établit entre organisation formelle et corps maternel (*womb*). Elle constitue une métaphore figurative, moins évidente, mais du même ordre que la dégradation visuelle de l'image. L'historienne de l'art Anne Higonnet a relevé cette même association dans une analyse du corpus *Deep South* (2005)<sup>87</sup>: « Formal structure adds an archetypal resonance to Mann's meditations on the image of the Deep South [...]. It expresses in purely formal terms the idea Mann explores of the Deep South as a "Mother Land" » (2006, 404). Dans la même veine, Bruce S. Watson a analysé la série *Mother Land* (1997)<sup>88</sup> en fonction des liens qu'elle tisse, visuellement, avec la thématique de la sexualité féminine: « the

---

<sup>85</sup> En tenant compte de considérations d'un autre ordre, le lien mère-enfant entre l'artiste et ses modèles dédouble le rapport contenant-contenu existant entre l'image et le spectateur: Sally Mann, la mère, « enveloppe » littéralement ses enfants dans une composition ovoïde.

<sup>86</sup> Documentation audiovisuelle.

<sup>87</sup> L'ouvrage *Deep South* regroupe trois corpus de paysages respectivement intitulés *Mother Land*, *Deep South* et *Last Measure*. Ce dernier corpus est essentiellement constitué des photos de la série *Antietam* auxquelles l'artiste a associé un nouveau titre. La datation de 2005 correspond à celle de l'ouvrage (MANN 2005).

<sup>88</sup> La datation est celle de l'ouvrage éponyme (MANN 1997).

exploration of landscape in terms of feminine sexuality [...] which Mann translates visually through manipulation of her imagery rather than merely capturing “feminine” elements of landscape » (2001, 159). L’idée de la mère, au sens « archétypal », pour reprendre le vocabulaire d’Higonnet, est ainsi présente dans la structure formelle des paysages *Deep South* et *Mother Land*, entre autres, comme dans celle des portraits *What Remains*. Aussi, les visages d’enfants adoptent-ils une configuration formelle qui, curieusement, les assimile à des représentations du corps maternel, ce qui tend à les poser comme « contenant » pour le spectateur.

Enfin, les troisième et quatrième paramètres à la source d’un sentiment d’enveloppement, peut-être les plus déterminants, se situent sur le plan de l’ambiguïté des représentations et de l’incertitude perceptuelle qu’elles engendrent. Les premières images chez l’enfant, nous l’avons mentionné, émergent dans une confusion où le jeune sujet se perçoit comme étant uni à sa mère et à son environnement. Cette symbiose ne lui permet pas d’envisager une conception de lui-même et du monde qui soit nettement différenciée : dans cette phase primitive de son évolution, tous les univers de l’enfant se fondent et se confondent dans un même tout globalisant.

Il nous apparaît qu’à plusieurs égards les portraits pictorialistes du corpus à l’étude se posent en pendants matériels de l’indifférenciation dont sont porteuses ces images du nourrisson : en raison du cadrage et de la facture, toute définition du modèle, en tant que sujet individuel et autonome, y est gommée. En premier lieu, l’absence de repères spatiaux empêche de circonscrire les modèles dans un espace déterminé. En effet, le cadrage serré des photographies rogne le contour de la tête et, de ce fait, élimine le

rapport forme-fond qui, dans les compositions traditionnelles, communique une impression de profondeur et détache le modèle sur un arrière-plan, voire le situe dans un environnement plus ou moins détaillé. (La seule profondeur perceptible est la légère profondeur de champ existant entre les courtes distances qui séparent les reliefs du visage.) Ainsi, l'étrécissement de la composition supprime les limites corporelles du personnage, sa délimitation propre, et, par voie de conséquence, le sujet représenté ne peut s'inscrire, visuellement, comme entité indépendante du monde dans lequel il évolue. Cette image morcelée du corps correspond également à la perception fragmentaire que le nourrisson a de lui-même avant la phase évolutive que Lacan a définie comme le « stade du miroir »<sup>89</sup>. Aussi, les portraits proposent-ils, par leur structure compositionnelle, un corollaire de l'expérience à la fois fusionnelle et fragmentaire vécue par l'enfant.

En second lieu, cette indifférenciation est amplifiée par les marques du procédé technique ainsi que par le vocabulaire plastique du pictorialisme. En effet, nous l'avons vu, la facture brouillée obtenue par des moyens variés comme l'imperfection de la lentille, les coulures du collodion ou le désajustement de la focalisation, produit une indétermination des physionomies à laquelle se joint une ambivalence des expressions. Ainsi, bien que les titres révèlent les prénoms des modèles, l'identification visuelle des individus photographiés, avec leur personnalité et leur caractère particulier, demeure

---

<sup>89</sup> Le stade du miroir est une phase du développement de l'enfant lorsque celui-ci, manquant encore de coordination motrice, atteint à une conscience de soi par la reconnaissance de lui-même dans une image qui lui est extérieure, une image spéculaire. Pour le jeune sujet, la forme réfléchie agit tel un mirage dévoilant une image corporelle unifiée. L'enfant, aux capacités physiques encore réduites, perçoit qu'il contrôle les mouvements de cette image totalisante par les gestes de son propre corps. Il fait ainsi l'expérience illusoire d'une maîtrise et d'une totalité qui contraste avec la perception fragmentaire qu'il a de lui-même et l'incapacité motrice qu'il ressent. Selon Lacan, cette phase est la première étape constitutive de l'ego (LACAN 1966, 93-100).

essentiellement fermée au spectateur : l'interprétation des images, en tant que signifiants identitaires, est bannie de l'expérience esthétique. La surface texturée, le vernis blanchâtre, les passages fluides entre valeurs de gris, unissent plutôt les divers éléments du visage et offrent un équivalent visuel des sensations confuses du nourrisson, ainsi que de la plénitude première d'où toute spécificité est absente. C'est sous ce rapport que les photographies de Sally Mann procureraient un sentiment d'enveloppement semblable, dans une certaine mesure, au rapport de l'enfant à sa mère et à son environnement. De telles assertions ont été énoncées par le psychanalyste Serge Tisseron au sujet de l'image photographique en général.

Plus la photographie est nette, plus c'est la découpe des objets sur un fond qui est essentielle et plus l'identité de chacun s'impose avec clarté. Au contraire, plus la photographie est floue ou imprécise, et plus c'est l'enveloppe du monde – ou son 'grain', ou sa 'chair', comme on voudra – qui s'impose au spectateur ([1995] 1997, 180).

L'imprécision de la photographie, en mettant en évidence « l'enveloppe du monde - ou son 'grain' », donne donc au spectateur l'impression d'être plongé à l'intérieur de l'image. Cette particularité a aussi été notée, dans un tout autre contexte, par l'historien de l'art Philippe Dubois :

Chacun sait en effet que plus le grain d'une épreuve est visible, plus l'image est floue et mal définie, plus les contours s'estompent, plus s'installe un *trouble* figuratif. Voir les grains implique une sorte de rapprochement du regard, comme si l'on agrandissait à l'excès la texture, comme si le regardeur se plongeait dans l'image (1983, 101).

Suivant ces considérations, il nous apparaît que le pouvoir de contenance des portraits de Sally Mann induit un sentiment de présence chez le spectateur et, en ce sens, qu'il donne l'illusion d'un partage psychique ou d'une fusion avec l'objet d'art. (La contenance est

une « illusion de confusion » qui, selon notre compréhension, équivaut à un sentiment de fusion.) Ce rapport, du domaine de la réalité perçue, a aussi été mis en relief, de façon un peu différente, en ce qui concerne les œuvres de Julia Margaret Cameron : « Impreciseness – the quality of being inexact, ambiguous, nebulous, even out-of-focus – encourages viewers to interact with the images » (BRUSIUS 2010). En définitive, il appert que les portraits *What Remains*, par leurs dimensions, leur composition et leur facture, répondent aux paramètres susceptibles d'inférer une sensation d'enveloppement, un effet de présence et, par incidence, posent les conditions d'un rapport fusionnel à l'objet d'art.

#### **2.4. Iconographie : le *Memento mori***

Les portraits *What Remains* sont traversés d'ambiguïté. Nous l'avons vu, du traitement médial au discours entourant la série, tout contribue à entretenir l'indétermination des œuvres. Du point de vue iconographique, une métaphore visuelle crée un dédoublement par lequel les modèles photographiés, les enfants de l'artiste, se confondent avec des cadavres. Grâce à ce dédoublement, à ce chevauchement du vivant et du mort, obtenu par la forme, le spectateur est rappelé à sa propre mortalité. Le contraste et la confusion suscitent, en quelque sorte, une « méditation sur la mort »<sup>90</sup>.

Cette stratégie s'inscrit dans la tradition des *Memento mori*, non pas comme tradition historique ou religieuse, mais en tant qu'expérience esthétique. En effet, les

---

<sup>90</sup> À propos de l'exposition de la Corcoran Gallery of Art (2004), avec ses cinq sections auxquelles correspondent cinq séries de photographies, Sally Mann parle de : « five parts meditation on death ».

moyens par lesquels le *Memento mori* appréhende l'horizon de la mort procèdent d'un même renversement iconographique. Le thème esthétique, nommé d'après la locution latine « souviens-toi de la mort », expose la fragilité de l'existence par une rencontre « inquiétante » de l'animé et de l'inanimé. Il met en scène des vivants moribonds, des squelettes dansants, des crânes grimaçants, ou met en parallèle, dans un rapport de symétrie, la beauté du corps et sa corruption future : « Le *Memento mori* est donc un travail de sape des frontières entre la mort et le vivant : la mort s'invite de façon inquiétante dans le vivant et même dans l'inanimé ; elle s'y superpose, au point de le transfigurer » (DELMOTTE 2010, 101). En un mot, les photographies de Sally Mann, comme les *Memento mori*, font apparaître la promesse inévitable de la fin en introduisant la mort dans la vie.

Dans l'expérience esthétique, le *Memento mori* fait naître une temporalité complexe qui se lit, au premier chef, dans la locution latine « souviens-toi de la mort ». La maxime constitue un impératif, une injonction ancrée dans le présent, qui est à la fois un rappel (« souviens-toi ») et une anticipation (« de la mort »). Ainsi, en décomposant sa structure, une imbrication de trois temps s'y profile. Les portraits de Mann, nous l'avons mentionné, convoquent une même temporalité réunissant passé, présent et futur : la double iconographie rappelle (passé) *ce qui est* (présent) et *ce qui sera* (futur)<sup>91</sup>. À la différence du *Memento mori* toutefois, le passé s'insinue dans l'image non seulement par l'idée de rappel, mais aussi par l'obsolescence du médium. Le procédé technique et le

---

<sup>91</sup> Cette phrase rappelle la formulation de Barthes : « Mais le *punctum*, c'est : *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu » (1980, 150).

traitement médial transportent le présent photographié et le futur évoqué dans un passé historique : présent et futur se conjuguent alors au passé.

En outre, l'expérience temporelle se complexifie encore dans la mesure où l'image interpelle le spectateur de façon impérative. Sous ce rapport, le mode grammatical le plus à même de décrire la temporalité induite ne serait pas le futur antérieur de Barthes (1980, 150), mais un mode rare, peu usité en français, qui s'en approche: l'impératif composé<sup>92</sup>. Il s'agit d'une injonction présente, conjuguée au passé, qui implique le futur. Plus clairement, il s'agit d'une exhortation, inscrite dans le présent, qui énonce l'antériorité d'une action par rapport à un moment projeté dans le futur. (Par exemple : *Ayez terminé* avant votre mort.) Tout compte fait, l'expérience temporelle des portraits *What Remains* se compare à celle des *Memento mori*, par sa dualité iconographique et par son adresse au spectateur, mais s'en distingue par l'obsolescence du médium.

L'ambivalence iconographique qui s'attache aux *Memento mori* est en partie présente dans l'imagerie mortuaire que cite la série *What Remains*. En effet, les photographies *post mortem*, celles d'enfants particulièrement, tendent à provoquer une incertitude sur la condition de leur modèle en simulant le calme serein du sommeil. Ils simulent la vie, alors que les portraits de Mann feignent la mort. Cette incertitude,

---

<sup>92</sup> L'impératif composé est aussi appelé, à tort, impératif passé. Sous la rubrique « impératif », le Grand Robert en ligne cite l'ouvrage *Syntaxe du français moderne* : « Cette forme verbale [l'impératif], exprimant par manière d'ordre ou de conseil quelque chose qui, au moment de la parole, est encore à réaliser, a donc, malgré son apparence de présent, regard sur l'avenir. Par là, c'est l'équivalent d'un futur. Aussi bien le futur et l'impératif se prennent-ils souvent l'un pour l'autre (Tu ne *tueras* point = ne *tue* point)... (*De même*) l'impératif où entre l'un des auxiliaires *être, avoir*, [c'est-à-dire l'impératif composé] correspond au futur antérieur de l'indicatif; comme ce temps, il situe l'accompli dans le plan de l'avenir : *Ayez fini* avant midi; *soyez rentré*, quand nous arriverons » (LE BIDOIS et LE BIDOIS 1935, 463-464).

introduite dans l'expérience esthétique, réunit les conditions d'éveil du sentiment d'inquiétante étrangeté (*Unheimliche*) tel que défini par Freud ([1919] 1988)<sup>93</sup>. Plus spécifiquement, la dualité iconographique des portraits *What Remains*, que partagent les *Memento mori* et les photographies *post mortem*, noue des liens avec la figure du « double », l'une des sources du sentiment ambivalent d'inquiétante étrangeté<sup>94</sup>.

Selon la théorie freudienne, le sentiment surgit, chez le lecteur d'un conte fantastique, lorsque l'auteur modifie un mode de perception, lorsqu'il suscite une incertitude en rompant une convention de lecture : par exemple, il en appelle au réalisme tout en glissant subrepticement des éléments fantastiques dans le récit ; il crée un va-et-vient troublant entre univers réel et irréel. Ce sentiment, provenant de l'indétermination entre réalité et irréalité, se compare à celui issu de la confusion entre l'animé et l'inanimé. À ce sujet, Freud cite une étude du psychologue Ernst Jentsch :

---

<sup>93</sup> Mentionnons que, selon Laura Mulvey, l'expérience temporelle de la photographie provoquerait, en elle-même, un sentiment d'inquiétante étrangeté dans la mesure où elle correspondrait à une expérience de la mort (comme l'allèguent Bazin et Barthes). Plus précisément, la photographie opérerait une mise en présence de la vie après la mort, ce qui la rendrait « étrangement inquiétante ». (Nous n'adhérons pas à cette interprétation puisque nous considérons que l'expérience de la photographie n'est pas foncièrement distincte de celles des autres images.) « Photography blurs boundaries so that the question of time in the photograph, which leads to the presence of death in the photograph, then shifts towards the presence of life after death. In his 1919 essay 'The Uncanny', Freud identifies this boundary between life and death as one at which the human mind, even the least superstitious, balks so that it becomes the site of intractable uncanniness » (2000, 144). Peter Schwenger reprend une argumentation semblable en faisant un parallèle entre l'étrangeté de l'image du cadavre et celle de la photographie en général : « When the image is that of a corpse, the photograph [...] is 'the living image of a dead thing.' And this undecidability carries with it an effect of the uncanny [...]. The uncanny effect is not that different in a standard photograph. The 'living image', whatever its subject matter, is always the figurative corpse of what has been alive » (2000, 396).

<sup>94</sup> Selon la théorie freudienne, la croyance en l'existence d'un double de soi-même apparaît, chez le sujet, selon un processus d'identification qui opère une division ou un dédoublement du moi. Si, dans l'enfance, sa formation correspond à une phase évolutive de la conscience individuelle, à l'âge adulte, elle procède d'une régression à la vie psychique infantile. Dans ce dernier cas, la présence du double constitue une résurgence du « refoulé » qui donne lieu à une exaltation narcissique mêlée d'un sentiment diffus d'anéantissement. Freud s'appuie sur un ouvrage d'Otto Rank, publié en 1914 sous le titre *Le double*, dans lequel l'auteur examine les parallèles qu'entretient le double avec, notamment, la crainte de la mort.

L'un des stratagèmes les plus sûrs pour provoquer aisément par des récits des effets d'inquiétante étrangeté, écrit Jentsch, consiste donc à laisser le lecteur dans le flou quant à savoir s'il a affaire, à propos d'un personnage déterminé, à une personne ou par exemple à un automate, et ce de telle sorte que cette incertitude ne s'inscrive pas directement au foyer de son attention, afin qu'il ne soit pas amené à examiner et à tirer la chose aussitôt au clair, vu que [...] cela peut aisément compromettre l'effet affectif spécifique ([1919] 1988, 224).

Le psychanalyste ajoute plus loin : « Cet auteur [Jentsch] voit une condition particulièrement propice à la production de sentiments d'inquiétante étrangeté dans le fait qu'est suscitée une incertitude intellectuelle quant à savoir si quelque chose est animé ou inanimé, et que l'inanimé pousse trop loin sa ressemblance avec le vivant » (234).

L'ambiguïté des *Memento mori* et des portraits *What Remains* est obtenue par la même stratégie de déstabilisation. Dans le cas des images de Mann, la fusion/confusion entre le réel photographié (le vivant) et la fiction métaphorique (le mort) est d'autant plus susceptible d'éveiller l'étrangement inquiétant que le médium utilisé possède une soi-disant valeur de vérité. La « fidélité » photographique consolide, en quelque sorte, l'ambiguïté. En outre, les expressions équivoques des photographies de *Virginia* (Fig. 7 et 8), mi-extatiques, mi-agonisantes, génèrent la même incertitude. Ces images correspondent en tous points au thème de *La jeune fille et la Mort* fréquent dans le *Memento mori* : « La façon dont Éros et Thanatos s'entrecroisent, dans de nombreux tableaux, accentue l'ambiguïté qui s'attache au *Memento mori* » (DELMOTTE 2010, 62). Dans ces portraits de Virginia, les expressions participent donc également à la déstabilisation du spectateur.

Pour ces raisons, il nous apparaît que, du point de vue iconographique, l'ambiguïté des portraits de Mann, comme celle des *Memento mori*, favoriserait l'émergence de l'« étrangement inquiétant ». Aussi, suivant la théorie freudienne, le contact avec l'œuvre serait-il vécu sur le mode de l'ambivalence, de la fascination et de la répulsion, et mettrait-il au jour des désirs et des peurs latentes. En ce sens, l'expérience de l'œuvre d'art révélerait autant les inhibitions du spectateur, que les tabous de la société contemporaine. Et, en dernière instance, l'ambiguïté du sentiment ferait écho à celle de l'image.

## CONCLUSION

### *What Remains*

Ce mémoire s'est penché sur la série photographique *What Remains* parce que celle-ci répondait aux critères que nous avons prédéterminés pour notre étude de l'expérience esthétique. Le corpus choisi devait être constitué de portraits contemporains dont l'intermédialité opacifiait la lecture du référent. Il importait donc que le sujet de la représentation soit voilé, ou partiellement dissimulé, non par des éléments référentiels, mais par le traitement du médium : les visages seraient brouillés, altérés ou effacés, à l'aide de procédés techniques et matériels. De ce point de vue, les portraits de Sally Mann se présentaient comme des cas types bien adaptés à notre travail, et ce, même s'il appert que d'autres œuvres intermédiales, de cette nature, auraient pu leur être substituées.

En réunissant ces critères, notre objectif était, au départ, d'étudier la question de la présence induite par le médium. Nous détachions, en partie du moins, le portrait de ses contenus sémantiques, notamment identitaires, et, ce faisant, permettions une plus grande prise en compte de ses contenus pragmatiques. Or il nous est vite apparu que les effets de présence ne pouvaient être isolés des effets de sens, que contenus pragmatiques et sémantiques étaient liés : forme et fond se faisaient indéniablement écho. Aussi avons-nous résolu, dans l'ensemble du travail, de mettre en relation la présence des œuvres et leur signification.

Dès l'introduction, l'insaisissabilité de l'image, tant sur le plan formel qu'iconographique, nécessitait de reconsidérer la définition traditionnelle du portrait, une définition dont les fondements reposent sur la notion d'identité. De plus, à cette généralité sur le portrait venaient s'ajouter celles sur la photographie. Aussi, après avoir établi une courte définition du portrait, apparaissait-il nécessaire de faire un retour sur la théorie de l'index. Ce retour s'imposait, à notre sens, parce qu'en dépit des critiques répétées<sup>95</sup> dont cette théorie a fait l'objet, son empreinte marque encore les écrits sur l'expérience de l'image photographique. Il nous semblait dès lors difficile, dans notre examen de la réponse spectatorielle, de contourner les présupposés qu'elle avait énoncés sans avoir préalablement motivé les raisons de ce choix. Cette mise au point justifiait, pour la suite, notre écart des chemins d'une certaine analyse « indicielle ». Elle permettait, dans un premier temps, de poser les enjeux de l'intermédialité photographique et, dans un second temps, de dissocier les expériences du temps et de la présence du présumé statut sémiotique essentiel de l'image photographique.

Dégagées de ce cadre aux accents modernistes, les photographies pouvaient être analysées selon des paramètres qui leur correspondaient. Nous ne les considérons pas, en raison de ladite essence de leur médium, comme radicalement différentes des autres formes de représentations visuelles. Aussi, pouvions-nous examiner les termes qui définissent leur technique, leur forme et leur iconographie, selon leurs particularités propres, comme nous aurions pu le faire, du reste, avec des œuvres picturales ou numériques. Car en regard de la construction de l'image, l'appareil-photo, le pinceau ou

---

<sup>95</sup> (BRUNET 2000, 2008; LEFEBVRE 2007) Voir aussi la note 16.

l'ordinateur s'avèrent, selon nous, des outils qui possèdent la capacité de produire des configurations visuelles analogues et qui, de ce fait, demeurent susceptibles d'infléchir dans une même direction la réponse spectatorielle.

Outre cette révision théorique, le premier chapitre s'est attaché à cerner de près notre objet d'étude, soit les portraits de Sally Mann, à travers ses stratégies citationnelles : il a démontré comment ces stratégies, aux plans discursif, technique, formel et iconographique, contribuent conjointement à l'ambiguïté des portraits. Quant au second chapitre, il a traité plus spécifiquement de la réponse spectatorielle : il a repris les sources de cette ambiguïté afin d'examiner comment elles influencent l'expérience des œuvres. Dans la première moitié du mémoire, nous avons alors montré, tour à tour, comment le titre participe d'un discours qui entretient une équivocité dans l'interprétation, comment la technique au collodion, dans son appropriation contemporaine, contribue à l'altération des images, puis comment le vocabulaire formel, emprunté au pictorialisme, met le référent à distance et enfin, comment la référence à l'imagerie mortuaire du 19<sup>e</sup> siècle produit un double sens. Dans la seconde moitié, après un retour sur la théorie de l'index, nous avons exposé de quelle manière le dispositif médial induit l'illusion d'une co-présence physique, puis comment la structure formelle crée la sensation d'une « contenance » et, au final, comment l'expérience des portraits s'inscrit dans la tradition des *Memento mori*.

Notre travail a examiné un corpus récent de l'artiste Sally Mann sur lequel peu d'auteurs se sont penchés, hormis des critiques d'art. (Le catalogue de l'exposition de 2004 comporte surtout des images.) Au meilleur de notre connaissance, notre recherche

constitue donc la seule analyse consacrée exclusivement à cette série de photographies. Elle a mis en relief la force du lien métaphorique qui, dans les portraits, unit la technique, la forme et l'iconographie au thème de la mort. Elle a aussi identifié des éléments épars, parfois anecdotiques, qui n'avaient pas été relevés dans les comptes-rendus ou analyses partielles sur le corpus, par exemple la référence au titre d'un texte de Sadakichi Hartmann ou la reprise du vocabulaire plastique de Julia Margaret Cameron<sup>96</sup>. Toutefois, sa réelle contribution, à notre sens, concerne moins le travail de Sally Mann que l'expérience esthétique du portrait contemporain.

En effet, l'historiographie sur ce genre, nous l'avons vu dans l'introduction, a peu évalué l'impact des configurations matérielles et formelles sur les affects, notamment sur l'émergence d'un sentiment de présence. La théorie de la photographie, en l'occurrence, a lié cet impact à la soi-disant essence du médium et à son statut indiciel, en ignorant les configurations médiales, spécifiques à chaque œuvre d'art. À cette interprétation sémiotique, nous avons tenté, dans le deuxième chapitre, de proposer des pistes alternatives, issues de la théorie des médias et de la psychanalyse. Nos postulats se sont appuyés principalement sur des notions connues (la « contenance », l'inquiétante étrangeté) afin d'éviter les écueils méthodologiques que peut poser, pour le débutant, la recherche sur la réponse spectatorielle. En tout état de cause, nous les considérons comme exploratoires et en reconnaissons les limites.

---

<sup>96</sup> Comme nous l'avons vu, la référence à Julia Margaret Cameron a néanmoins été mentionnée en ce qui touche l'iconographie d'*Immediate Family* (EHRHART 1994, 52-69).

Car dans l'expérience esthétique, le spectateur est un acteur qui, par son engagement ou son désengagement, par sa compréhension ou son incompréhension, modifiera les termes de son rapport à l'œuvre (NOË 2004). En outre, la présence surgit de façon fortuite et disparaît de la même façon. Aucune constance ne la caractérise : « Presence is manifestly fragile », dira le philosophe Alva Noë (2012, 2). Tout au plus pouvons-nous reconnaître que certaines modalités médiales en favorisent l'émergence<sup>97</sup>. Envisagées sous ce rapport, nos conclusions ne prétendent pas définir des paramètres fixes de l'expérience. Elles cherchent plutôt à énoncer les conditions de possibilités dans lesquelles s'oriente (ou se désoriente) le sens et s'éveille la présence.

Les postulats, que nous avons posés et tentés de démonter, constituent moins un aboutissement qu'un point de départ à une recherche plus approfondie sur le portrait. Nous avons, dans le deuxième chapitre, jeté les bases d'une problématique touchant l'expérience esthétique, dont la résolution, voire le début de résolution, nécessite un travail de recherche plus large. Dans le cadre d'une telle recherche, diverses pratiques du médium mériteraient d'être soupesées afin de dégager leur impact respectif sur les affects. Par exemple, les expériences visuelles des médiums traditionnels et celles polysensorielles des nouveaux médias feraient l'objet d'une évaluation comparative. De plus, des configurations variées de ces médiums seraient examinées, dans des registres allant, notamment, de la transparence à l'opacité, du rapport interactif à la mise à distance. Pour tout dire, en ce qui touche les contenus pragmatiques de l'image, les pistes

---

<sup>97</sup> Hans Ulrich Gumbrecht écrit : « Je postule au contraire que présence et signification se distribuent de manière spécifique selon la matérialité (c'est-à-dire la modalité médiatique) et selon chaque objet de vécu esthétique » ([2004] 2010, 167).

de recherche abondent. Le genre du portrait, en raison de sa définition traditionnelle qui le lie de manière indéfectible au référent, a, en cette matière, été particulièrement négligé. Nous espérons avoir, dans les pages qui précèdent, mis en relief cette négligence et démontré, à travers le cas de la série *What Remains*, l'influence déterminante du médium sur l'expérience esthétique du portrait.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALPHEN, Ernst van. 2005. « The Portrait's Dispersal ». Dans *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*, 21-47. Chicago: University of Chicago Press.
- ANZIEU, Didier (dir.). 1994. *L'activité de la pensée: émergences et troubles, Inconscient et culture*. Paris: Dunod.
- . (1987) 2003. *Les enveloppes psychiques, Inconscient et culture*. Paris: Dunod.
- ARCHER, Frederick Scott. (1851) 1980. « The Use of Collodion in Photography ». Dans *Photography, Essays & Images: Illustrated Readings in the History of Photography*, dirigé par Beaumont NEWHALL, 51-52. New York: Museum of Modern Art.
- ARIÈS, Philippe. 1975. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident: du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Seuil.
- . 1983. *Images de l'homme devant la mort*. Paris: Seuil.
- ARMSTRONG, Carol M. 1996. « Cupid's Pencil of Light: Julia Margaret Cameron and the Maternalization of Photography ». *October* n° 76 (printemps): 115-141.
- ASSELIN, Olivier, Johanne LAMOUREUX, et Christine ROSS (dir.). 2008. *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*. Montreal & Kingston / London / Ithaca: McGill-Queen's University Press.
- AZOULAY, Ariella. 2001. *Death's Showcase: The Power of Image in Contemporary Democracy*. Traduit par Ruvik Danieli. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- BAL, Mieke. 2006. « Facing Severance ». *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* n° 8 (automne): 189-209.
- BARBOZA, Pierre. 1996. *Du photographique au numérique: la parenthèse indicielle dans l'histoire des images*. Paris: L'Harmattan.
- BARTHES, Roland. 1968. « Effet de réel ». *Communications* n° 11 (11): 84-89.
- . 1980. *La chambre claire: note sur la photographie, Cahiers du cinéma*. Paris: Gallimard.
- BAZIN, André. 1951. « Morts tous les après-midis ». *Cahiers du cinéma* n° 7 (décembre): 63-65.
- . (1945) 1975. « Ontologie de l'image photographique ». Dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, 9-17. Paris: Éditions du Cerf.
- BELTING, Hans. (1990) 1998. *Image et culte: une histoire de l'image avant l'époque de l'art*. Traduit par Frank Muller. Paris: Éditions du Cerf.
- . (2001) 2004. *Pour une anthropologie des images*. Traduit par Jean Torrent, *Le temps des images*. Paris: Gallimard.
- . 2005. « Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology ». *Critical Inquiry* n° 31 (2): 302-319.
- BOUCHER, Marc. 2006. « Nouvelles technologies et illusion d'immédiateté ». *Cybermensuel Archée* (septembre).

- BOXER, Sarah. 2004. « Slogging Through the Valley: Of the Shutter of Death ». *The New York Times* (23 juillet): E30.
- BRILLIANT, Richard. (1991) 2002. *Portraiture, Essays in Art and Culture*. London: Reaktion Books.
- BRUNET, François. 2000. « La photographie dans la réflexion de Pierce ». Dans *La Naissance de l'idée de photographie* 305-329. Paris: Presse universitaires de France.
- . 2008. « "A better example is a photograph": On the Exemplary Value of Photography in C. S. Pierce's Reflection on Signs ». Dans *The Meaning of Photography*, dirigé par Robin KELSEY et Blake STIMSON, 34-49. Williamstown, Mass. / New Haven: Sterling and Francine Clark Art Institute / Yale University Press.
- BRUSIUS, Mirjam. 2010. « Impreciseness in Julia Margaret Cameron's Portrait Photographs ». *History of Photography* n° 34 (4): 342-355.
- BURNS, Stanley B. 1990. *Sleeping Beauty: Memorial Photography in America*. Altadena, Calif.: Twelvetrees Press.
- BURNS, Stanley B., et Elizabeth A. BURNS. 2002. *Sleeping Beauty II: Grief, Bereavement and the Family in Memorial Photography, American & European traditions*. New York: Burns Archive Press.
- CANTOR, Steven. 2008. *What Remains: The Life and Work of Sally Mann*. New York: Zeitgeist Films. Enregistrement vidéo.
- CHEVRIER, Jean-François. 1981. « Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie ». Dans *Photo-Kunst: Arbeiten aus 150 Jahren, du XX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, aller et retour*, 9-81. Stuttgart / Cantz: Staatsgalerie.
- DELMOTTE, Benjamin. 2010. *Esthétique de l'angoisse: le Memento mori comme thème esthétique, Lignes d'art*. Paris: Presses universitaires de France.
- DOANE, Mary Ann. 2008. « Indexicality and the Concept of Medium Specificity ». Dans *The Meaning of Photography*, dirigé par Robin KELSEY et Blake STIMSON, 3-14. Williamstown / New Haven: Sterling and Francine Clark Art Institute / Yale University Press.
- DUBOIS, Philippe. 1983. *L'Acte photographique, Dossiers Media*. Paris / Bruxelles: Fernand Nathan / Labor.
- EHRHART, Shannah. 1994. « Sally Mann's Looking-Glass House ». Dans *Tracing Cultures: Art History, Criticism, Critical Fiction*, dirigé par Miwon KWON, 52-69. New York: Whitney Museum of American Art.
- EMERSON, Peter Henry. (1889) 1890a. *Naturalistic Photography for Students of the Arts*. Londres: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington.
- . 1890b. « Mrs Julia Margaret Cameron ». *Sun Artists* n° 5: 37.
- FREUD, Sigmund. (1919) 1988. « L'Inquiétante étrangeté ». Dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, 211-263. Paris: Gallimard.
- FRIED, Michael. 2008. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press.
- FRIEDLANDER, Jennifer. 2008. *Feminine Look : Sexuation, Spectatorship, Subversion, SUNY Series in Psychoanalysis and Culture*. Albany: State University of New York Press.

- GELL, Alfred. (1998) 2009. *L'art et ses agents: une théorie anthropologique*. Traduit par Sophie et Olivier Renaut, *Fabula*. Dijon: Les Presses du réel.
- GOMBRICH, Ernst H. 1972. « The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and Art ». Dans *Art, Perception and Reality*, dirigé par Ernst H. GOMBRICH, Julian E. HOCHBERG et Max BLACK, 1-46. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- . (1963) 2003. « L'arsenal des humoristes ». Dans *Méditations sur un cheval de bois: et autres essais sur la théorie de l'art*, 127-142. Paris: Phaidon.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. (2004) 2010. *Éloge de la présence: ce qui échappe à la signification*. Traduit par Françoise Jaouën. Paris: Libella-Maren Sell.
- GUNNING, Tom. 2006. « La retouche numérique à l'index: pour une phénoménologie de la photographie ». *Études photographiques* n° 19 (décembre): 96-119.
- HANDY, Ellen, Brian LUKACHER, et Shelley RICE. 1994. *Pictorial Effect, Naturalistic Vision: The Photographs and Theories of Henry Peach Robinson and Peter Henry Emerson*. Norfolk, Va.: Chrysler Museum.
- HARTMANN, Sadakichi. 1911. « What Remains ». *Camera Work* (33): 30-32.
- HEARTNEY, Eleanor. 2005. « The Forensic Eye: The Latest Work from Sally Mann ». *Art in America* n° 93 (1): 50-51, 53, 55.
- HEINICH, Nathalie. 2010. *Guerre culturelle et art contemporain: une comparaison franco-américaine, Société et Pensées*. Paris: Hermann.
- HÉRAN, Emmanuelle et als. 2002. *Le Dernier Portrait*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- HIGONNET, Anne. 1998. *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood, Interplay arts + history + theory*. New York: Thames & Hudson.
- . 2006. « Sally Mann: The Price of Success ». Dans *Women Artists at the Millennium*, dirigé par Carol M. ARMSTRONG et Catherine de ZEGHER (dir.). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- International Exhibition of Pictorial Photography*. 1910. Buffalo: The Buffalo Fine Arts Academy.
- JONES, Malcom. 2003. « Love, Death and Light ». *Newsweek International* (29 septembre): 65.
- KLEIN, Robert. 1970. *La forme et l'intelligible*. Paris: Gallimard.
- KOERNER, Joseph Leo. (1993) 1996. *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago / London: The University of Chicago Press.
- KRAUSS, Rosalind E. 1977. « Notes on the Index: Seventies Art in America ». *October* n° 3 (printemps): 68-81.
- KRIS, Ernst. (1952) 1978. *Psychanalyse de l'art*. Traduit par Béatrix Beck et Marthe de Venoge. Paris: Presses universitaires de France.
- KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- LA COUR, Astrid. 2008. « Sally Mann: With Camera, Body and Soul ». *Katalog* n° 20 (1): 56-59.
- LACAN, Jacques. 1966. « Le stade du miroir ». Dans *Écrits*, 93-100. Paris: Seuil.
- LAMOUREUX, Johanne. 1996a. « La critique postmoderne et le modèle photographique ». *Études photographiques* (1): 109-115.

- LAMOUREUX, Johanne. 1996b. « Retoucher l'histoire de la photographie ou la critique postmoderne et le modèle photographique ». Dans *Portrait d'un malentendu: chroniques photographiques récentes*, dirigé par Martha LANGFORD, 77-88. Montréal: Dazibao.
- LAPLANCHE, Jean, et Jean-Bernard PONTALIS. (1967) 2004. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: Quadrige / Presses universitaires de France.
- LATOURE, Bruno. (1991) 2010. *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte.
- LEFEBVRE, Martin. 2007. « The Art of Pointing: On Pierce, Indexicality, and Photographic Images ». Dans *Photography Theory*, dirigé par James ELKINS, 220-244. Londres / New York: Routledge.
- LOMBARD, Matthew, et Theresa DITTON. 1997. « At the Heart of It All: The Concept of Presence ». *Journal of Computer-Mediated Communication* n° 3 (2).
- MADDOW, Ben. 1982. *Visages: Le portrait dans l'histoire de la photographie*. Traduit par Traduction de Solange Metzger. 2 vol. vols. Paris: Denoël.
- MANN, Jessie, et Melissa HARRIS. 2001. « Daughter, Model, Muse: Jessie Mann on Being Photographed ». *Aperture* n° 162 (hiver): 2-15.
- MANN, Sally. 1997. *Mother Land: Recent Landscapes of Georgia and Virginia*. New York: Edwynn Houk Gallery.
- . 2003. *What Remains*. New York: Bulfinch Press.
- . 2005. *Deep South*. New York: Bulfinch Press.
- MANN, Sally et Reynolds PRICE. 1992. *Immediate Family*. New York: Aperture.
- MAUSS, Marcel. (1924-1925) 2007. *Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris: Presses universitaires de France.
- McCABE, Constance (dir.). 2005. *Coatings on Photographs: Materials, Techniques, and Conservation*. Washington, D.C.: American Institute for Conservation.
- McCAULEY, Anne. 2011. « Épouses des hommes et épouses de l'art. La "question de la femme" dans les années 1860 et les photographies de Julia Margaret Cameron ». *Études photographiques* n° 28 (novembre): 6-50.
- MÉAUX, Danielle. 1997. *La photographie et le temps: le déroulement temporel dans l'image photographique*. Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence.
- METZ, Christian. 1985. « Photography and Fetish ». *October* n° 34 (automne): 81-90.
- MITCHELL, William. J. 1994. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- MULVEY, Laura. 2000. « The Index and the Uncanny ». Dans *Time and the Image*, dirigé par Carolyn BAILEY GILL. Manchester / New York: Manchester University Press.
- NICKEL, Douglas R. 2008. « Peter Henry Emerson: The Mechanics of Seeing ». Dans *The Meaning of Photography*, dirigé par Robin Earle KELSEY et Blake STIMSON, 59-75. Williamstown / New Haven: Sterling and Francine Clark Art Institute / Yale University Press.
- NOË, Alva. 2004. *Action in perception*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- . 2012. *Varieties of Presence*. Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press.

- PONTÉVIA, Jean-Marie. 1986. « Ogni dipintore dipinge sè ». Dans *Écrits sur l'art et pensées détachées*. Bordeaux: William Blake & Co.
- POUND, Ezra. (1948) 2003. « Canto 80 ». Dans *The Pisan Cantos*. New York: New Directions Books.
- PRICE, Reynolds. 2001. « America's Best: Sally Mann, Photographer ». *Time Magazine* n° 158 (1): 45.
- REXER, Lyle. 2002. *Photography's Antiquarian Avant-Garde: The New Wave in Old Processes*. New York: Harry N. Abrams.
- RIEGL, Aloïs. (1902) 2008. *Le portrait de groupe hollandais*. Traduit par Aurélie Duthoo et Étienne Jollet. Paris: Hazan.
- RITCHIN, Fred. 1990. *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*. New York: Aperture.
- ROBINSON, Henry Peach. (1869) 1881. *Pictorial Effect in Photography: Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers*. Philadelphie: Edward L. Wilson.
- RUBY, Jay. 1995. *Secure the Shadow : Death and Photography in America*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- SAITO, Yuriko. 1997. « The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* n° 55 (4): 377-385.
- SCHMITT, Jean-Claude. 1999. « Les reliques et les images ». Dans *Les reliques: objets, cultes, symboles*, dirigé par Edina BOZOKY et Anne-Marie HELVÉTIUS, 145-159. Turnhout: Brepols.
- SCHWENGER, Peter. 2000. « Corpsing the Image ». *Critical Inquiry* n° 26 (3): 395-413.
- SONTAG, Susan. 2003. *Devant la douleur des autres*. Traduit par Fabienne Durand-Bogaert. Paris: Christian Bourgois.
- SOUSSLOFF, Catherine M. 2006. *The Subject in Art: Portraiture and the Birth of the Modern*. Durham: Duke University Press.
- STEINER, Wendy 1995. *The Scandal of Pleasure: Art in an Age of Fundamentalism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- TISSERON, Serge. (1995) 1997. *Psychanalyse de l'image: des premiers traits au virtuel, Psychismes*. Paris: Dunod.
- . 2003. *Le bonheur dans l'image, Les empêcheurs de penser en rond*. Paris: Seuil.
- . 2010. « Tout est flou, faites des photos nettes! ». *Cahiers de la Photographie* n° 2 (Image et pouvoir).
- WATSON, Bruce S. 2001. « Motherland: Sally Mann's Proustian Song of the Earth ». *Analecta Husserliana: The Yearbook of Phenomenological Research* n° LXXI: 159-166.
- WOODALL, Joanna (dir.). 1997. *Portraiture: Facing the Subject, Critical Introductions to Art*. Manchester / New York: Manchester University Press / St. Martin's Press.
- WOODWARD, Richard. 1992. « The Disturbing Photography of Sally Mann ». *The New York Times Magazine* (27 septembre): 52.

## ILLUSTRATIONS

[Illustration retirée]

**Figure 1.** Sally Mann, *Virginia #37*, 2004

[Illustration retirée]

**Figure 2.** Sally Mann, *Virginia #36*, 2004

[Illustration retirée]

**Figure 3.** Sally Mann, *Emmett #43*, 2004

[Illustration retirée]

**Figure 4.** Sally Mann, *Jessie #6*, 2004

[Illustration retirée]

**Figure 5.** Sally Mann, *Emmett #42*, 2004

[Illustration retirée]

**Figure 6.** Sally Mann, *Virginia #35*, 2004

[Illustration retirée]

**Figure 7.** Sally Mann, *Virginia #9*, 2004

[Illustration retirée]

**Figure 8.** Sally Mann, *Virginia #42*, 2004