

ETC



Portraits de noces (avec des photographies de Marie-Françoise Plissart)

Maurice Grivel

Numéro 69, mars-avril-mai 2005

Portrait de l'autre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35179ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grivel, M. (2005). Portraits de noces (avec des photographies de Marie-Françoise Plissart). *ETC*, (69), 19–23.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2005

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>



ACTUALITÉS/DÉBATS

PORTRAITS DE NOCES

(AVEC DES PHOTOGRAPHIES DE MARIE-FRANÇOISE PLISSART)

Portrait rebelle à la personne qui pourtant s'y rattache. Un autre vient à elle, à la fois proche et contraire, dès qu'elle se montre. C'est toujours sous sa face inconnue que celle-ci paraît, qu'elle est saisie et qu'elle se reconnaît. L'élément premier ne ressemble à nul autre, mais son image convient à l'idée qui lui est propre. Il existe ici, provisoirement, évanescant, sous vide. Indépendamment de lui-même. Comme une pellicule de glace étirable le ceint, les ceint, qui, maintenant sur un étang gelé où les voici aventurés, céderait, subitement, dans les Russes profondes, à la pression conjuguée qu'à eux deux ils sont capables de produire. Comme il a demandé sa main et qu'elle la lui a accordée, un simple temps d'arrêt devant les photographes, à la mairie, comme ils y entrent ou comme ils en sortent, a suffi pour rompre l'apparence et aussi le cercle.

Le portrait est cette image de quelqu'un placé sous objectif, détaché de ce qu'il montre, dont il est dépossédé et auquel, pourtant, il aspire.

Portraits de noces. Les attitudes sont figées, les postures attendues, les gestes convenus, les poses glacées. Enfoncé est l'un au centre de son cadre, engoncé est l'autre cerné par la corniche au niveau de son col. Rien que de banal en soi. Ils arrivent, ils se regardent, ils avancent, ils prennent place sur un banc, le soleil frappe, c'est l'été, les invités sont là, le vin est servi, les petits gâteaux, les parts de pizza. La montagne au-dessus de la société pousse la chaleur vers le bas, le champ est rompu, rasé, blond, il sert à ranger les automobiles, il dort en attendant. Lentement, l'élément



Marie-Françoise Plissart, *Portrait panoramique de la noce.*

familial fait bloc et remonte le chemin en brassant le gravier. Salutations. Congratulations. Chacun a revêtu ses plus beaux atours, comme s'il s'agissait d'une inauguration. La matrice fondatrice ordonne en rangs serrés les frères, les pères, les sœurs, les mères, tendus debout, les lèvres épanouies, s'évertuant à regarder.

Les choses étant ce qu'elles sont et le personnage adoptant malgré lui une pose avantageuse, son habit l'incarne, il adhère au tissu, et force est de tout met-

tre en œuvre pour ébranler une telle assurance. Ce nouveau Nessus ne prend pas les jambes à son cou pour échapper à sa tunique en feu, mais il se consume sur place, droit, figé dans l'attente d'une révélation qui atteindrait son corps au plus fort moment de son exaltation et le lui remettrait : il faut donc agir sur l'image distinctive qu'il s'octroie. « En matière de portrait, la photographie " objective " est grotesque, cocasse, désespérante et, dans certaines conditions, une pure falsification du vivant »¹. Il se tient comme un lapin devant des phares d'auto ?² On le mettra en

Marie-Françoise Plissart, Tête à tête à la campagne.



Marie-Françoise Plissart, Portrait du marié en automobile.



joue subrepticement, l'air de rien, en reculant sous le drap. On lui cabossera la tête gentiment, on effacera les traits les plus marquants de son visage sans lui faire de mal, on révisera sa posture, on subtilisera son rire, on le distraira, on l'atteindra au défaut de l'armure, au moment où, l'attente étant devenue véritablement excessive, il débande et relâche suffisamment ses muscles. Il faut qu'il se répande. Il ne sait s'exprimer qu'en retrait, par défaut.

Voici comment procéder : choisir son fond, s'éloigner de la scène, ne mettre aucun filtre ou alors imprégner la lentille de façon à la rendre légèrement opaque, régler la lumière de toutes les manières imaginables, y compris les moins naturelles, ici le matériau, le grain, la structure, la forme qui est inhérente à celui qu'elle enveloppe ont la parole. Ce sont là les recommandations de Werner Gräff³. N'appuyer sur le déclic qu'au moment qui précède ou qui suit le moment opportun, jamais au bon moment. Attendre. Tirer sur le drap de la croyance. Laisser s'engager le personnage sur le tapis de neige, en équilibre instable. Fouler l'herbe trop haute du pré. Se dépêtrer de sa robe. Ôter ses accessoires. Faire halte, enfin, indécis, sous la pénombre propice du noyer.

« La photographie ne doit pas se transformer en microscopie. Nous avons une impression générale d'un visage ou d'un homme, somme des cent visages que possède cette personne et qui se superposent dans notre esprit. L'objectif photographique, quant à lui, enregistre avec application, stupidement et sans réfléchir, un seul de ces visages ; mais il le fait avec une précision dont notre œil n'est absolument pas capable »⁴. L'appareil est « corrigé » dans le sens de sa performance, nous corrigerons inversement celui-ci dans le sens de la retenue. Nous choisirons une chambre plutôt ancienne, nous tirerons parti de ses limites et impédimenta. Nous n'obéirons pas non plus aux incitations intéressées venues de la personne. Nous encourrons le faux. Nous déferons ce qui se présente à la vue, la mariée, avec son train, le marié, le père, la sœur, les amis, les voisins, mais en prenant soin de renouer avec leur intention première. Nous ne les copions pas, mais leur restituons leur air, comment dire ? primitif et entier. Nous découperons dans leurs chairs, nous raclerons sur leurs peaux, nous leur extrairons l'os. Toucherons-nous une fois à eux-mêmes ? C'est peu probable. Ce sont des personnages qu'on feuillette, un à chaque coup, de page en page. On voit en eux des coques. Ils procèdent

de carlingues. Leurs morceaux quelquefois sont à vif. Rouges. Dessoudés. Pliés par force l'un vers l'autre, ou en exerçant une tendre pression. Ils ne « tiennent » guère. Il faut qu'ils prennent appui sur un montant de porte ou sur le bras qu'un figurant leur tend.

Si l'image qui procède d'un être n'exprime pas bien celui-ci, alors on peut lui faire dire, en la tournant, en la flattant, en tirant sur la languette de son démenti, précisément ce qui échappe à sa maîtrise et qui l'exaspère. Le sens qu'elle prend alors, cette image, elle le met ailleurs. La face cachée du portrait est ce dont il s'agit. Quand les personnes alignées devant l'édifice s'efforcent de regarder sans sourciller l'appareil braqué sur eux par le photographe, ne peut-on pas croire qu'ils tournent le dos à l'image qui leur correspond et qui les aveugle ? Leur vue est derrière eux. Leur façade est menteuse. Leur recto déroberait, un peu plus, leur verso, mais la glace sans tain sur laquelle ils se mirent – blanc dessus, noir au fond – rajuste l'une à l'autre les deux portions disjointes – et les marie. Ôtant le premier du second, mais additionnant leurs épaisseurs respectives et signifiant leur consistance.

Les portraits vont par couples, mari et femme, jeune et vieux, noir et blanc, mâle et femelle, et s'épousent de la sorte. Celle qui se tient à côté de vous et que vous tenez fermement par la main compense et, en somme, absorbe – ou alors affiche – le visage rentré « arrière », éclatant, heureux, gai, que vous tenez éperdument fermé pour le moment. S'ils se sont mariés, dites-vous, c'est qu'ils sont deux de cette manière et pour mieux en assurer la prise réciproque. Debout l'un contre l'autre, à peu de distance de leurs corps, ils donnent à voir la frappe inverse de chacun, ils se déplacent avec un voile imprimé des deux côtés, rouge et brun, blanc et bleu. Quand l'esprit vient déposer sa trace à côté du sujet véritable, le courant passe, l'éclairage se fait, mais quand celui qu'on voit se dédouble en deux moitiés équivalentes, alors c'est le court-circuit et peut-être la panne, la ligne explose, le jour fuit. Le feu commence à racornir la page et deux sourires se fondent. – L'image de leur portrait ainsi conjoint me hante.

« Devant les photos de groupes, on se dit souvent que la barque est trop chargée pour atteindre l'autre rive »⁵. On pourrait dire aussi que, chacun se hissant sur le dos de son voisin, il est malaisé, pour le promeneur, de traverser le champ de tubercules qui surgit

ainsi devant lui. Des betteraves semblables à d'autres betteraves penchent sur leur socle. De fins gréments exhaussent leur capitonnage. Vert, avec chapeaux. L'alignement est irréprochable et fait honneur à l'ensemencement. Mais les trognes, blêmes ou roses, s'efforcent gentiment, quoique avec détermination, d'occuper *pour elles-mêmes* un coin de la photographie. Leur coin identitaire. Il vaudrait mieux pour elles qu'on ne les détache pas du sol.

Voici des portraits saisis dans leur histoire. Situés dans le temps. Nous nous trouvons dans un roman-photo. Il a fallu rendre mobiles des personnages qu'un simple instantané aurait figé dans leur apparence première. Photographier quelqu'un est une gageure. Robert Demachy enseigne que la difficulté consiste à le faire s'arrêter naturellement au moment de déclencher l'appareil. L'instantané surprend et joue sur l'étonnement, mais il ne rassemble pas les traits seconds – au contraire, tout est pour lui surface – et ne nous emmène pas contempler l'autre face de la lune. Demachy faisait remarquer aussi que, dans un portrait, c'est le *pied* qui attache : dépassera-t-il ? se dérobera-t-il ? se cambrera-t-il ? laissera-t-il tomber sa pantoufle ? Autant de questions que *Gradiva* nous a appris à bien comprendre. Prendre place comme si l'on venait d'arriver et montrer sans montrer *dans l'ordre inverse*, voilà ce qu'on devrait pouvoir donner à regarder. Déloger la personne du reflet qu'elle affiche, telle semble être ici la règle, la détacher de son double, lui soustraire ses ressources. Autrement dit, la rendre indépendante de sa pose. « Passez simplement devant moi pour que je vous voie ! », dit la photographe, « Ne faites rien qui vous paraisse coller à votre rôle dans l'histoire que je raconte ! » De ce mouvement ou de ce geste, la caméra saisit l'accent. Nous nous retenons encore un instant de tomber. Nous sommes arrivés juste au bout du processus. Au bout de la ligne. Au bout du doigt. Désassagis, vus par la bande. « Comment faire pour que l'acte agisse *encore* dans le résultat ? », demande quelqu'un. « Encore ? Non. *Enfin* ? Oui. »

Surtout pas de gros plans ! Surtout ne pas tendre à la taille authentique ! Faire tout pour qu'on ne confonde pas la personne et son image ! Éviter le naturel, mais tout autant l'artificiel, qui n'est rien que son pendant, avancer sur la crête ! Strindberg, avant de photographier le ciel sans appareil, cherchait à réaliser des portraits de lui-même à l'échelle, dans l'espoir, sans doute, de leur faire cracher la ressemblance qu'il ne se reconnaissait pas. Rien de pareil ici. Le frag-

ment, la restriction, le coin de scène donnent plus à lire que la masse, aussi microscopique soit-elle. Un morceau du tout vaut plus que le tout lui-même et le tout décomposé davantage que le tout recomposé. Plutôt donner à voir, à mi-distance, le corps entier, « en pied », « bifrons », avec l'épouse, comme épouse, ou ses portions. Une main montre un visage, un pli dans l'étoffe désigne l'identité de la bouche, la sérénité du moment transude là-même, en ce moment, de la couleur et de la coupe. La tête manquante ou le pied qui passe sous la robe signent un excédent *principut*. Transposition généralisée : le visage ne porte plus le simple nom de l'attitude, ni aucun des gestes de précaution pris à cet égard. De même, le pli du pantalon, le cerceau qui est sous le jupon, le sachet, la branche et les différents plats offerts à la convoitise, car on vient de déclarer la fête ouverte, figurent au creux de la physionomie. La mariée est costumée comme un aveu, l'époux se tient, déférent, à ses côtés, le mur et ses ombres portées décalquent sur le champ la dualité de leur forme intérieure. La photographe a saisi le tesson pour le faire.

Rouge. À l'intérieur d'une robe de cette couleur et d'un album habillé de pourpre aussi. Vermillon, incarnat, rose, on en surprend la chair crue surgir du col et du bas. Elle n'est rien qu'éclosion, jaillissement, faille. L'appareil est semblable au couteau qui fit tout ce sang répandu. La voici à Fidji, chez les cannibales, le corps enduit de sang. Tout autour d'elle, l'apparence lentement retirée se détache comme une peau.

Tout à coup, nous les retrouvons lavés de toute expression, « blanchis », « plongés dans le bain », « fixés de par la perception qu'ils offrent et que le cliché appelle », « indélébiles ». Ils s'embrassent. Ils sont émus. Ils se tiennent par le bras. Ils paraissent arrivés au bout du processus. Ils sont plongés dans le feuillage. Ils sont entrés dans la cuve du temps, avançant sur le chemin déceffif, grimpant, s'éloignant, élyséens.

CHARLES GRIVEL

NOTES

¹ Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*. Traduit de l'allemand par Catherine Wermester et de l'anglais par J. Kempf et G. Dallez. Préface de Dominique Baqué, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, p. 172.

² Gérard Macé, *Colportage III, Images*, Le Promeneur, 2001, p. 11.

³ *Es kommt der neue Fotograf* ! Berlin, Hermann Reckendorf, 1929, p. 54 et 92.

⁴ Moholy-Nagy, *op. cit.*, p. 166.

⁵ Gérard Macé, *op. cit.*, p. 12.