

Céline Henry

Marie Cordié Levy, *L'autoportrait photographique américain (1839-1939)*

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Céline Henry, « Marie Cordié Levy, *L'autoportrait photographique américain (1839-1939)* », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2015, mis en ligne le 14 décembre 2015, consulté le 15 décembre 2015. URL : <http://transatlantica.revues.org/7557>

Éditeur : Association française d'études américaines (AFEA)

<http://transatlantica.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://transatlantica.revues.org/7557>

Document généré automatiquement le 15 décembre 2015. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Tous droits réservés

Céline Henry

Marie Cordié Levy, *L'autoportrait photographique américain (1839-1939)*

- 1 *L'autoportrait photographique américain (1839-1939)* est issu d'une thèse de doctorat soutenue à l'université de Paris-Diderot en 2007 sous la direction de François Brunet. L'ouvrage rend compte de différentes pratiques de l'autoportrait photographique aux États-Unis depuis 1839, date à laquelle l'invention de Daguerre est cédée à l'état français, jusqu'au début de la deuxième guerre mondiale.
- 2 Si les photographes se sont adonnés à l'exercice de l'autoportrait dès les premiers développements de la technique, et suivant différentes visées – on pense notamment à l'autoportrait manifeste d'Hyppolyte Bayard, à la course contre le temps de Robert Cornelius ou aux nombreuses expériences effectuées par Nadar –, ce genre sera apprécié tardivement à sa juste valeur aux États-Unis. L'auteur rappelle en effet que la représentation de soi, dans le cadre protestant de la jeune république américaine, se heurte à des contraintes religieuses et morales et semble d'abord servir principalement des intérêts commerciaux. Le panorama proposé par l'ouvrage permet donc d'apprécier l'évolution américaine de la technique et du genre en l'espace d'un siècle, en même temps qu'il révèle les mutations sociétales du pays.
- 3 Témoignage d'une identité à la fois intime et collective, l'autoportrait est examiné selon les multiples questionnements qui l'instaurent et qu'il suscite : questionnement sur soi, sur son inscription et sa place dans une société donnée, et sur les modalités de mise en œuvre de la technique employée. Trente photographes s'inscrivent dans le champ de l'analyse, qui est nourrie par des références très variées et qui engage une approche esthétique, historique, sociologique et poétique de l'autoportrait photographique. L'auteur convoque des propos de photographes, des écrits d'historiens et de théoriciens comme Hans Belting, Jacques Derrida, Paul Ricœur, Roland Barthes, Régis Durand, et, de façon plus inattendue, des extraits littéraires. Les renvois à des écrivains tels que Marcel Proust, Stendhal, Virginia Woolf, Jack Kerouac ou John Dos Passos font écho aux photographies présentées et ouvrent des perspectives inédites. Marie Cordié Levy pose ainsi un regard riche et pluriel sur l'objet de ses recherches, et les rencontres entre littérature et photographie fondent en grande partie l'originalité du travail entrepris.
- 4 La préface de François Brunet et l'avant-propos de l'auteur situent brièvement les modalités des recherches et les problématiques soulevées. L'introduction aborde l'histoire et l'esthétique de l'autoportrait dès son émergence à la Renaissance, et resserre sur les pratiques photographiques en établissant des liens taxinomiques entre peinture et photographie. Une partie intitulée « micro-analyse » rend compte de la méthodologie adoptée, inspirée notamment de l'historien Carlo Ginzburg et de la microhistoire. Des recherches scientifiques à caractère parfois indiciaire axées sur les photographies et leurs auteurs s'allient à un regard plus intuitif, orienté par l'imaginaire. Ce parti pris permet de construire et de restituer une « image intérieure plus authentique » (45) de chaque photographie et de son contexte. Car l'image s'accompagne nécessairement du regard qui l'actualise et lui donne sens, et aux images exposées se superposent la présence et l'épaisseur d'un regard singulier, clairement affirmé.
- 5 Six chapitres s'organisent par thématique, relatives à des événements photographiques (la naissance du daguerréotype), politiques et sociaux (la guerre de sécession, la situation des indiens, l'esclavage, le féminisme), ou encore esthétiques (les recherches artistiques formelles de la première moitié du XX^e siècle). Trois à neuf autoportraits sont examinés par chapitre, et sont parfois reliés à des documents iconographiques. Une brève présentation des photographes et de la problématique abordés ouvre chacun des chapitres, et une conclusion porte sur les enjeux sociétaux et esthétiques des images étudiées.
- 6 Une conclusion générale à portée épistémologique revient sur la posture de l'auteur et sur la validité de la méthode employée, entre taxinomie, références à la littérature et « micro-analyse tactile » (255). Les traversées de la photographie par des écritures littéraires et théoriques,

dont celle de l'auteur, rejoignent notamment les réflexions de Roland Barthes, souvent cité, dans *La peinture est-elle un langage ?* : « un tableau n'est jamais que sa propre description plurielle » (Barthes, 1982, 140). L'image en général existe selon le langage et l'écriture qu'elle suscite, et, en cela, « elle n'est pas dépôt d'un système mais génération de systèmes » (*Idem*). La lecture de l'image engage un travail textuel, qui la traverse et en révèle non seulement la structure, mais également la « texture ». On rejoint l'approche « tactile » revendiquée par Marie Cordié Levy, qui opère dans une proximité attentive aux détails et propice aux tâtonnements, et qui se double d'une mise à distance englobant l'image dans son contexte artistique et historique.

7 Ces modalités d'analyse donnent lieu à des interprétations à la fois informées et poétiques. Qualifiées d' « audacieuses » (12) par François Brunet dans sa préface, elles tendent parfois à subordonner les motivations du photographe aux facteurs sociétaux, historiques et biographiques mis en relation avec les images. Peut-on affirmer, par exemple, que l'autoportrait de Ralph Steiner pris en 1929, dans lequel le photographe semble prêt à partir au combat, la tête penchée en avant et l'arme photographique à la main, ou plutôt calée dans les bras, relève d'une « identité balbutiante » (220) ? L'exil de John Gutmann est-il uniquement empreint de la « douleur », de la « souffrance » et de la « solitude » (235-238) qui se dégagent de l'autoportrait commenté ? La photographie *Self portrait, looking at North Beach and Bay*, produite également en 1934, au même endroit et selon le même angle de vue, donne l'impression d'une toute autre disposition de la part de Gutmann, qui adopte alors une pose très volontaire et enthousiaste, et semble curieux et même avide de découvertes. La « double diagonale serrée en croix » (229) – ou la double oblique – repérée par l'auteur dans l'autoportrait de Man Ray de 1931 constitue-t-elle le signe de « l'interdiction faite à ceux qui ne voient pas, de chercher à voir » (229), protégeant « le fragile cadavre exquis du travail artistique de toute intrusion destructrice » (229-230) ? Certes la solarisation annihile la profondeur en inversant les valeurs, en renforçant les contrastes et les lignes de contour, et peut de ce fait constituer un obstacle à la vision. Dans l'autoportrait de Man Ray, l'œil semble plutôt invité à suivre le cercle formé par le regard du photographe tourné vers l'objectif, par la main effectuant les réglages, et par le bras replié menant à l'oreille, puis à l'œil de Man Ray. La boucle est bouclée, ronde comme l'objectif, infinie comme le parcours des aiguilles de la montre sombre qui se détache au bras de l'artiste. On peut donc regretter que les interprétations proposées ne se frottent pas davantage au mode du questionnement. Cette position est toutefois annoncée dès l'introduction : « contrairement à Maurice Blanchot qui, comme Barthes, affirme la duplicité de l'image, nous avons pensé avec E.H Gombrich que l'image, prise dans l'étau du moment, de l'espace et de la prise de vue avait un sens unique » (45). Si la photographie peut être envisagée comme une coupe dans le continuum spatio-temporel, selon le point de vue de Philippe Dubois, elle n'en renferme pas moins les incertitudes et les contingences propres à toute forme de création.

8 Dans l'ensemble, Marie Cordié Levy propose un cheminement riche et singulier à travers les pratiques des pionniers de l'autoportrait photographique américain, qui, alliées à la plume de l'auteur, éclairent la société dans laquelle ils se représentent d'un jour nouveau.

Référence(s) :

Cordié Levy, Marie, *L'autoportrait photographique américain (1839-1939)* Paris, Mare&Martin, 2014, 292 pages, ISBN 978-2-84934-159-9, 25 €

Pour citer cet article

Référence électronique

Céline Henry, « Marie Cordié Levy, *L'autoportrait photographique américain (1839-1939)* », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2015, mis en ligne le 14 décembre 2015, consulté le 15 décembre 2015.
URL : <http://transatlantica.revues.org/7557>

À propos de l'auteur

Céline Henry

Université Toulouse-Jean Jaurès

Droits d'auteur

Tous droits réservés
