

## « Représenter » et non mentir: Les portraits des Swenkas par Christian Courrèges

Dans la seconde de ses *Mythologies*, Roland Barthes s'attaque au mythe puissant de « l'acteur d'Harcourt », c'est-à-dire à ces fameux portraits sublimés d'acteurs en vogue produits selon une formule immuable par le studio photographique Harcourt à Paris depuis les années 1930. L'auteur dénonce l'artificialité de ces images censées pourtant montrer l'acteur « à la ville » et non à la scène, soit, pour ainsi dire, « au naturel ». Contre cette iconographie trompeuse, il pose en modèle les photographies de Thérèse Le Prat ou d'Agnès Varda sur lesquelles on voit l'acteur avec son costume et son maquillage de scène. Celles-ci, en effet, « laissent toujours à l'acteur son visage d'incarnation et l'enferment franchement, avec une humilité exemplaire, dans sa fonction sociale, qui est de 'représenter', et non de mentir. »<sup>1</sup>

Représentation contre mensonge, franchise et humilité, ces notions pourraient tout aussi bien s'appliquer aux portraits des Swenkas par Christian Courrèges. Certes, la situation de ces hommes est presque inverse de celle des acteurs évoqués par Barthes. Les vêtements rutilants et les poses stylées qu'ils arborent devant le photographe ne sont pas des insignes de leur travail mais appartiennent à des moments volés à leur condition sociale et à un quotidien souvent pénible. Néanmoins, on retrouve dans ces images comme dans l'analyse de Barthes un même renversement des pôles entre mensonge et vérité, artifice et réalité. En effet, en choisissant de montrer ses modèles en représentation, Courrèges nous dit sans doute bien plus de leur nature véritable que s'il avait choisi de documenter l'ordinaire de leur vie. De la même manière, « humilité » est, comme pour les portraits appréciés de Barthes, un terme qui permet de rendre compte de l'impact de ces photographies qui tout en empruntant à l'univers du théâtre se distinguent par la sobriété de leur composition. Humble bien plus que neutre, tel en effet paraît ici le regard du photographe qui a su se mettre en retrait devant ses sujets sans pour autant chercher à s'en tenir à distance.

On connaît l'engouement de la photographie contemporaine pour les séries de portraits posés d'un type ou d'un groupe, images frontales, monolithiques, entourées d'une aura d'objectivité en vertu de l'effacement apparent de l'auteur au profit de l'autoreprésentation du sujet. Dans son essai « What's in a Face? Blankness and Significance in Contemporary Art Photography », Julian Stallabrass a parfaitement analysé ce courant dont il fait remarquer judicieusement la proximité dérangeante avec l'ancienne photographie ethnographique des peuples colonisés. S'appuyant notamment sur le cas de l'œuvre de Rineke Dijkstra, l'historien de l'art définit de façon très convaincante le caractère pernicieux de ce « courant quasi ethnographique »<sup>2</sup>. En choisissant délibérément de rester en surface et de montrer ses modèles comme se confondant avec l'image qu'ils projettent, cette photographie se fait complice du « spectacle » régissant notre société néolibérale et de la crise de la démocratie qui y est attachée. Pire, sa neutralité affichée ne sert qu'à masquer l'élitisme foncier du photographe et du spectateur face aux sujets portraiturés. Ainsi ces images viennent-elles nourrir plus généralement un regard « ethnographique » sur la population qui sert directement les intérêts des classes dirigeantes<sup>3</sup>.

Il ne s'agit nullement de voir dans les photographies des Swenkas et de leur cérémonial l'expression d'une revendication sociale ou politique. Plus simplement, la série de Courrèges parvient à restituer la présence vivante de ces hommes qui certes cherchent à donner à voir une image mais sans pour autant que leur nature d'individus disparaisse derrière elle. S'ils vouent un culte aux apparences et sont sans aucun doute au fait de la culture médiatique planétaire, ils n'en paraissent en rien victimes. Ils me manquent les éléments d'une connaissance historique et sociologique qui me permettraient de juger si les concours d'élégance des Swenkas sont une manière pour ces membres du peuple zoulou de s'approprier les codes de leurs oppresseurs blancs et ainsi affirmer leur dignité, ou s'il ne s'agit pas d'une nouvelle incarnation d'un rite traditionnel, ou bien encore d'un pur divertissement. Ce qui est certain est qu'il n'y a ni regard clinique, ni condescendance à l'œuvre dans ces images dont la taille relativement modeste (à échelle humaine, est-on tenté de dire) contraste par ailleurs avec la monumentalité en vogue des portraits « quasi ethnographiques ».

Nulle trace d'idéalisation non plus dans ces portraits pourtant éclairés avec soin et de manière à faire briller de tous leurs feux les atours de ces hommes parés comme des paons. À propos des cadrages serrés des portraits Harcourt, et de la façon dont ils participent de la sublimation des sujets, Barthes remarquait également ceci : « Il faudrait bien un jour tenter une psychanalyse historique des iconographies tronquées. Marcher est peut-être — mythologiquement — le geste le plus trivial, donc le plus humain. Tout rêve, toute image idéale, toute promotion sociale suppriment d'abord les jambes, que ce soit par le portrait ou par l'auto. »<sup>4</sup> Les Swenkas, eux non plus, ne marchent pas comme le fait le commun des mortels ; ils prennent la pose, suivant un véritable code. Cependant, leurs portraits en pied se distinguent d'un autre type d'iconographie tronquée qui est celle des portraits en buste dont le type a été fourni

par Thomas Ruff à la fin des années 1980. Évoquant à leur tour les photographies d'identité, ces images, comme le rappelle Éric de Chassey, manifestent la conviction de leur auteur que le médium photographique est voué à rester à la surface des choses et des êtres<sup>5</sup>. Restituant scrupuleusement chacun des accidents de ces surfaces (pores de la peau, boutons, etc.), les portraits de Ruff sont aux antipodes des icônes lisses et sans taches des studios Harcourt. Malgré cela, les uns et les autres se rejoignent dans une certaine nivellement des différences entre les sujets, soit dans une certaine forme d'abstraction.

Plus qu'à d'autres photographies, la série des Swenkas me fait penser à la peinture. En appui à cette comparaison picturale, on dira peut-être que la lumière dans cette série a quelque chose du ténébrisme. Courrèges avoue quant à lui avoir beaucoup regardé les portraits d'Ingres dans ses années de formation, admirant notamment l'espèce de torsion des corps qui animent ces tableaux et dont on peut voir un lointain écho dans les attitudes des Swenkas. Pour ma part, me revient en mémoire toute une série de portraits en pied de rois et d'aristocrates du dix-septième siècle. Un peu curieusement, je songe ainsi à ce chef-d'œuvre de Van Dyck qu'est le portrait de Charles 1er d'Angleterre conservé au Louvre. On y voit le roi faisant halte au cours d'une chasse. Tandis qu'un page retient son cheval, Charles, qui a mis pied à terre, se tient debout, appuyé sur une canne, une main sur la hanche, et le regard tourné vers le peintre. Son apparence, d'une élégance souveraine, est un mélange de nonchalance et de condescendance. Dépourvu de ses insignes officiels, le pouvoir royal est ici montré comme fondé dans une supériorité naturelle. Rois d'un soir, les Swenkas par leurs traditions semblent tout au contraire faire la preuve du pouvoir de l'habit. Il y a par ailleurs dans la recherche de leur garde-robe quelque chose qui n'est pas sans évoquer le faste et la sophistication déployés dans leurs vêtements par les hommes de l'aristocratie avant que ne descende la chappe de plomb du puritanisme bourgeois au dix-neuvième siècle. Mais passé le premier étonnement mêlé d'admiration que suscitent les costumes des Swenkas, ce qui retient bien plus fortement l'attention est la noblesse qui donne vie à ces vêtements, noblesse existant sous la surface et qui a trouvé son interprète dans le regard en profondeur du photographe.

#### Larisa Dryansky

1 R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 26.

2 J. Stallabrass, « What's in a Face? Blankness and Significance in Contemporary Art Photography », *October*, n° 122, automne 2007, p. 73.

3 *Ibid.*, p. 87-90.

4 R. Barthes, *op. cit.*, p. 25.

5 É. de Chassey, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 180-181.